ariana

musée suisse
de la céramique
et du verre
genève

schweizerisches
museum für
keramik und glas
genf

swiss museum
for ceramics
and glass
geneva

À LA TABLE DE L'ART MODERNE

12 avr. — 8 sept. 2019

Céramiques de la République de Weimar (1919-1933)

Un musée
Ville de Genève

www.ariana-geneve.ch

VILLE DE GENÈVE

À la table de l’art moderne

Céramiques de la République de Weimar (1919-1933)

Cette brochure accompagne l’exposition de céramiques allemandes, issues de la collection privée de Nathalie Mouriquand. Ornées de motifs généralement peints à l’aérographe, ces pièces illustrent une production utilitaire, reflétant pourtant une expression artistique tout à fait novatrice. Ou quand – sur la table des foyers allemands, toutes classes sociales confondues – l’abstraction géométrique côtoyait les traditionnels sujets à fleurs.

At the Modern Art Dining Table

Ceramics of the Weimar Republic (1919-1933)

This brochure accompanies the exhibition of German ceramics from the Nathalie Mouriquand private collection. These pieces, generally decorated with airbrush designs, are both illustrations of utilitarian ware and at the same time the reflection of a highly innovative form of artistic expression. Or when - on the dining tables of German homes and across all sectors of society - geometric abstraction rubbed shoulders with traditional flower subjects.

Moderne Kunst auf dem Tisch

Keramik aus der Weimarer Republik (1919-1933)

Diese Broschüre begleitet die Ausstellung von deutschen Keramiken aus der privaten Sammlung von Nathalie Mouriquand. Die meist mit der Spritzpistole verzierten Objekte zeugen von einer Produktion, die auf Alltagstauglichkeit ausgerichtet war und dennoch einen absolut neuartigen künstlerischen Ausdruck widerspiegelte. Die Ausstellung blickt zurück auf eine Zeit, in der auf den Esstischen deutscher Haushalte aller sozialen Schichten geometrische Abstraktion auf traditionelle Blumenmuster traf.

Photo: Anneliese Hollmann

Aperçu de la collection de Nathalie Mouriquand,
telle que présentée dans son ancienne cuisine

Examples from Nathalie Mouriquand's collection,
as displayed in her former kitchen

Einblick in die Sammlung von Nathalie Mouriquand,
wie sie früher in ihrer Küche ausgestellt war

Interview de Nathalie Mouriquand

(novembre 2018)

Après une année préparatoire à l'École des Beaux-arts de Genève, Nathalie Mouriquand entre à l'École des Arts décoratifs. D'abord intéressée par l'architecture d'intérieur, elle oriente finalement ses études dans le domaine de la bijouterie, et suit avec succès une formation de 4 ans en bijouterie-joaillerie. Bijoutière indépendante, active notamment dans l'enseignement, elle travaillera parallèlement pour une organisation humanitaire.

Grande amatrice d'objets d'art, Nathalie Mouriquand affectionne particulièrement les années 1920, mais également la période Art nouveau ou encore l'art moderne.

Comment êtes-vous devenue collectionneuse ?

Ce n'est pas une tradition familiale. Fille de fonctionnaires internationaux, j'ai beaucoup voyagé. Dans ce milieu, la tendance générale était d'acheter de l'artisanat local, ce qui était le cas de mes parents. À l'âge adulte, j'ai commencé à collectionner des flacons à parfum – seulement les flacons aux bouchons émerisés –, dont ceux de Guerlain et Lalique, aux si belles réalisations. Curieusement, quand j'ai rencontré mon deuxième mari, lui aussi avait débuté une collection de flacons à parfum. Nos deux ensembles ont été regroupés.

D'où vient votre goût pour la céramique de Weimar ?

On s'intéressait aux beaux-arts en général, à la peinture. Le Bauhaus était une période qui nous plaisait particulièrement. Fréquentant le marché aux puces de Plainpalais à Genève tous les samedis, on apercevait une ou deux céramiques de Weimar. Individuellement, ce n'était pas spectaculaire. Après en avoir acquis un certain nombre, ça faisait sens; on commençait à voir un peu de quoi il s'agissait, et on s'est mis à se renseigner. À partir de là, cela a été très stimulant d'en chercher, car ils n'étaient pas mis en évidence. Ils ne valaient rien, en général 5-10 francs, sauf les boîtes, probablement parce qu'elles étaient encore utilisées dans les ménages; leur prix pouvait monter facilement à 70 ou 80 francs. Au fil des ans, je ne m'intéressais qu'à ça aux puces.

Ma première pièce ? Elle n'était pas belle : une chocolatière jaunâtre, avec des nuances brun/noir. En 1979, on en trouvait tant qu'on voulait. Ce n'était pas ces belles pièces colorées. La première, je l'avais achetée parce qu'il y avait un motif géométrique.

Que saviez-vous de cette production ?

Pendant mes études, j'ai suivi des cours d'histoire de l'art. Je ne crois pourtant pas me souvenir être tombée sur des photos ni sur un article concernant la céramique liée à la période du Bauhaus. Mais voyant la céramique de Weimar tellement identifiable: Kandinsky, les Suprématistes... On constate une filiation. C'est ça qui a fait qu'on s'est dit: « Là, il y a quelque chose ». Ma connaissance de cette période m'a permis d'identifier, de ne pas avoir de doute qu'il s'agissait d'un Weimar. Il y a une sorte d'intuition, de connaissance de la façon de faire les objets. On ne peut pas se tromper.

Sur le plan des publications, ma première acquisition (que je ne pouvais pas lire puisqu'elle était en allemand !) fut le livre de Tilmann[1]. Le sujet était inédit. Un ou deux ans plus tard, il y a eu des expositions[2], et cela a commencé à devenir plus intelligible. Mais mes débuts se sont faits en autodidacte.

Où achetez-vous ?

La grande majorité, au marché aux puces de Plainpalais ; occasionnellement, à celui de Lausanne ; parfois dans les foires, mais toujours en Romandie. À l'étranger, on a trouvé quelques pièces : à Amsterdam (l'horloge jaune), à Strasbourg... À Berlin, il fut un temps où il y en avait beaucoup. Néanmoins la dernière fois où j'y suis allée, les rares occasions se vendaient à des prix absolument déments aux puces – c'était grotesque : l'idée de mettre 120 euro pour un pot quelconque me paraissait totalement surréaliste. En France en revanche, à part Strasbourg, on n'en a jamais trouvées. J'en ai par contre vues à Prague, ou encore à Zagreb. Sur internet ? En effet, j'en ai achetées deux il y a 3-4 ans. Alors maintenant plus du tout, vu les prix pratiqués ! Aujourd'hui cependant, on n'en trouve quasiment plus.

1 Tilmann Buddensieg, *Keramik in der Weimarer Republik (1919-1933) : die Sammlung Tilmann Buddensieg im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg, 1985.

2 Victoria & Albert Museum (Londres, 1986) ; Cooper-Hewitt Museum (New York, 1988) ; musée Gardiner (Toronto, 1990) ; etc.

Quels sont vos critères de sélection ?

J'aime particulièrement l'objet aux décors géométriques très réussis. J'aime moins celui avec des rajouts plus traditionnels (motifs floraux/petits pois). Avec mon mari, dès qu'il y avait des petites fleurs gnangnant, on ne les prenait pas du tout !

J'ai une préférence pour les plateaux, parce qu'ils sont particulièrement intéressants du point de vue design. Ils peuvent être très spectaculaires. Mais autrement, je ne rejette pas la belle cafetière ou théière.

Les boîtes ont toujours été plus difficiles à trouver. Les cruches et pots à eau ont moins de succès. Je crois que personne maintenant ne sert du chocolat chaud en rentrant à la maison, dans sa chocolatière.

Êtes-vous une collectionneuse addictive ?

Non. Enfin, je dis non et j'ai des pièces partout ! À l'époque, notre cuisine n'était pas gigantesque. On avait investi tout le haut des placards […] jusqu'au moment où on s'est dit : « Tout ça va s'écrouler, on ferait mieux de faire attention ». On continuait à les acheter, mais on les mettait immédiatement dans des cartons, en se disant : « Un jour, on aura peut-être un lieu un petit peu plus grand où on pourra les exposer » Quand des amis, qui ignoraient totalement de quoi il s'agissait, regardaient dans notre cuisine ces variantes de couleurs – les mêmes volumes, mais dans une déclinaison de teintes, ou ces plateaux tout à fait magnifiques dans leurs formes géométriques –, on se disait : « Ça fait plaisir que les gens les voient comme de belles réalisations, malgré la modestie de l'objet ».

Aujourd'hui, je possède plus de 500 pièces. Cependant, comme je vais habiter à un endroit où il n'y a tout simplement plus 1 cm² où je pourrai les exposer, elles réintégreront leurs cartons. Mais ça ne m'empêchera pas de continuer la collection. C'est important de préserver ces objets, car ils appartiennent à une période extrêmement riche.

Quelle est votre dernière acquisition ?

Une boîte. Je l'ai trouvée à la brocante du Centre social protestant. De forme originale, ses couleurs sont pourtant « révoltantes », sans aucun lien avec celles – séduisantes et subtiles – inspirées du Bauhaus. Je suis sûre que Mies van der Rohe se retournerait dans sa tombe ! Celle-là, je l'ai payée 3 francs.

Propos recueillis par Stanislas Anthonioz

Interview with Nathalie Mouriquand

(November 2018)

After a foundation year at the École des Beaux-arts in Geneva, Nathalie Mouriquand began her studies at the École des Arts décoratifs. At first interested in interior design, she subsequently specialised in jewellery, successfully completing a four-year training in all aspects of jewellery-making. Becoming a freelance jewellery maker actively involved in teaching, she also worked concurrently for a humanitarian organisation.

A great lover of art objects, Nathalie Mouriquand is particularly drawn to the 1920s, as well as the Art Nouveau period and modern art.

How did you become a collector?

It wasn't something we did as a family. Being the daughter of international civil servants, I travelled a lot. There was a general tendency for people in that milieu to purchase local craft items, which was the case with my parents. As an adult, I began collecting perfume bottles – only those with frosted stoppers - including ones by Guerlain and Lalique, who made such beautiful pieces. Strangely enough, when I met my second husband, he'd also started a collection of perfume bottles, so our two sets were combined.

Where does your attraction for Weimar ceramics come from?

We were interested in fine arts in general, in painting, and particularly liked the Bauhaus period. Visiting Geneva's flea market in Plainpalais every Saturday, we'd find one or two Weimar ceramic pieces. They weren't spectacular on their own, but once we'd acquired quite a few of them, it all started to make sense. We began to get a clearer idea of what they were and to learn more about them. It was exciting then to hunt for them, as they

weren't prominently displayed for all to see. They were very cheap, usually 5-10 francs, except for the biscuit barrels, probably because people still used them at home; the price for those could easily be as much as 70 or 80 francs. Over the years, it's all I was interested in looking for at the flea market.

My first piece? It wasn't beautiful: a hot chocolate pot in a yellowish colour with brown/black shading. In 1979, you could find as many of those as you wanted. They weren't those beautifully coloured ones. I bought that first one because of the geometric design on it.

What did you know about these objects?

During my studies, I took courses in art history but I don't think I remember coming across photos or articles on ceramics from the Bauhaus period. Yet seeing that the Weimar ceramics were so clearly identifiable: Kandinsky, the Suprematists... you could establish the connections. That's what led us to think, «There's something in all this». My knowledge of that period enabled me to identify them, to know for certain if they were Weimar pieces or not. You get a kind of intuition, an understanding of how the objects were made. There's no mistaking them.

As regards publications in this field, my first acquisition (which I couldn't read as it was in German!) was the one by Tilmann[3]. It was a completely new subject at the time. A year or two later, there were exhibitions[4] and it was all becoming more intelligible. But to start with, I was self-taught.

Where do you buy your pieces?

Mostly at the flea market in Plainpalais; occasionally, at the one in Lausanne; sometimes at second-hand markets, but always in the French-speaking part of Switzerland. We've found a few pieces abroad: in Amsterdam (the yellow clock) and in Strasbourg... There was a time when there were lots of them in Berlin. But the last time I went there, the rare ones I saw at the flea market were selling for absolutely crazy prices - it was grotesque: the idea of parting with 120 euros for a run-of-the-mill pot was for me totally surreal. On the other hand, we've never found any at all in France, except in Strasbourg, though I have come across some in Prague and Zagreb. On the Internet? Yes, I bought two pieces 3 or 4 years ago. But not anymore, given the prices! It's very rare to find any at all these days.

What are your selection criteria?

I particularly like objects with very accomplished geometric designs. I'm not so keen on ones with more traditional additions (floral/polka dot motifs). If they had pretty-pretty flowery decorations, my husband and I wouldn't even buy them!

I'm particularly fond of the cake plates, because they're very interesting from a design point of view. They can be quite spectacular. But otherwise, I'm not averse to a beautiful coffee pot or teapot.

The biscuit barrels have always been harder to find. Jugs and water pitchers are less popular. I don't think anyone now goes home and serves hot chocolate in a chocolate pot.

Are you a compulsive collector?

No. Mind you, I say no, and I've got pieces everywhere here! At the time, we didn't have a very large kitchen. We filled the tops of all the cupboards [...] to the point where we had to admit: «This is all going to collapse, we'd better watch out». We carried on buying them, but packed them straight into boxes, saying to ourselves: «One day, perhaps, we'll have a slighter bigger place where we can display them.» When friends who had entirely no idea what they were saw all those various coloured objects in our kitchen - the same forms, but in a range of different shades - or those absolutely magnificent cake plates with their geometrical shapes, we said to ourselves: «It's a pleasure to see that people view them as beautiful creations, even though they're modest objects in themselves».

Today, I own more than 500 pieces. But as I'm moving to a place where there's not even a square centimetre left for me to display them, they'll be going back into their boxes. But that won't stop me continuing the collection. It's important to preserve these objects because they're from such an extremely rich period.

3 Tilmann Buddensieg, *Keramik in der Weimarer Republik (1919-1933): die Sammlung Tilmann Buddensieg im Germanischen Nationalmuseum*, Nuremberg, 1985.

4 Victoria & Albert Museum (London, 1986); Cooper-Hewitt Museum (New York, 1988); Gardiner Museum (Toronto, 1990); etc.

What's your latest acquisition?

A biscuit barrel. I found it at the Centre Social Protestant second-hand shop. Its shape is unusual, though its colours are «revolting», totally unlike the attractive and subtle Bauhaus-inspired ones. I'm sure Mies van der Rohe would turn in his grave if he saw it! I paid 3 francs for it.

Interview by Stanislas Anthonioz

Interview mit Nathalie Mouriquand

(November 2018)

Nach einem Vorbereitungsjahr an der «École des Beaux-arts» in Genf beginnt Nathalie Mouriquand ihr Studium an der «École des Arts décoratifs». Zu Beginn interessiert sie sich vor allem für Innenarchitektur, wendet sich aber anschliessend der Bijouterie zu. Sie absolviert eine vierjährige Ausbildung zur Goldschmiedin und Juwelierin. Heute arbeitet sie als selbstständige Juwelierin und ist in der Berufsbildung tätig, künftig wird sie darüber hinaus für eine humanitäre Organisation arbeiten.

Als grosse Kunstliebhaberin schätzt Nathalie Mouriquand vor allem die 1920er Jahre, aber auch die Jugendstilzeit oder die moderne Kunst.

Wie sind sie Kunstsammlerin geworden?

Es kommt nicht aus der Familie. Als Tochter von internationalen Funktionären bin ich viel gereist. Wenn man in diesem Bereich arbeitet, kauft man normalerweise lokales Kunsthandwerk am jeweiligen Arbeitsort. Dies war bei meinen Eltern der Fall. Im Erwachsenenalter habe ich dann begonnen, Parfümflakons – nur solche mit Schliffstopfen – zu sammeln, darunter die wunderschönen Ausführungen von Guerlain und Lalique. Als ich meinen zweiten Mann kennenlernte, hatte dieser interessanterweise ebenfalls eine Sammlung von Parfümflakons. So kam es, dass wir unsere beiden Sammlungen zusammenlegten.

Wie sind sie auf den Geschmack für die Weimarer Keramik gekommen?

Wir interessierten uns für die Malerei, für die bildende Kunst im Allgemeinen. Die Zeit des Bauhauses war eine Periode, die uns besonders gut gefiel. Wir gingen jeden Samstag zum Flohmarkt von Plainpalais in Genf, dort erstanden wir eine oder zwei Weimarer Keramiken. Die einzelnen Objekte waren noch nicht sehr spektakulär, aber nachdem wir einige davon gekauft hatten, machte es für uns Sinn. Wir begannen, besser zu verstehen, worum es sich handelte und wir fingen an, uns zu informieren. Von diesem Zeitpunkt an war es sehr aufregend, nach den Keramiken zu suchen, denn sie wurden nicht besonders herausgestellt. Sie hatten überhaupt keinen Wert, in der Regel bezahlte man dafür fünf bis zehn Franken. Einzig die Dosen waren teurer. Was wahrscheinlich daran lag, dass diese in den Haushalten zu dieser Zeit nach wie vor gebräuchlich waren. Ihr Preis konnte schnell einmal 70 oder 80 Franken betragen. Im Laufe der Jahre suchte ich dann auf Flohmärkten nur noch nach Weimarer Keramik.

Mein erster Kauf? Der war nicht schön. Es war eine gelbliche Kakaokanne mit braunen und schwarzen Motiven. 1979 fand man davon, so viel wie man wollte. Es waren nicht die schönen farbigen Objekte. Damals kaufte ich diese Kakaokanne, weil sie mit geometrischen Motiven verziert war.

Was wussten Sie damals von dieser Produktion?

Während meines Studiums habe ich Kurse in Kunstgeschichte belegt. Ich glaube jedoch nicht, dass ich während dieser Zeit jemals auf Bilder oder Artikel stiess, die sich mit der Keramik aus der Bauhaus-Zeit beschäftigten. Aber die Keramik der Weimarer Republik ist unverkennbar. Man denkt an Kandinsky, an den Suprematismus; man sieht eine Verbindung.

Darum haben wir uns damals gesagt: «Da ist etwas.» Mein Wissen über diese Zeit erlaubte es mir, die Objekte zu identifizieren. Ich konnte ohne Zweifel sagen, wenn es sich um eine Weimarer Keramik handelte. Es gibt eine gewisse Intuition, eine Art, wie die Objekte gemacht sind. Da kann man sich eigentlich nicht täuschen.

Meine erste Literaturanschaffung in diesem Bereich war das Buch von Tilmann Buddensieg[5], welches ich gar nicht lesen konnte, da es auf Deutsch verfasst war. Diese Thematik war damals neu. Ein oder zwei Jahre später gab es Ausstellungen[6] darüber, und sie wurde zugänglicher. Begonnen habe ich aber als Autodidaktin.

Wo kaufen Sie?

Hauptsächlich auf dem Genfer Flohmarkt von Plainpalais, bei Gelegenheit in Lausanne und manchmal auf etwas gehoberen Flohmärkten, aber immer in der Romandie. Auch im Ausland haben wir einige Stücke gefunden: in Amsterdam (die gelbe Uhr), in Strassburg, ... In Berlin konnte man einst viele Stücke finden. Als ich jedoch das letzte Mal dort war, wurden die wenigen vorhandenen Stücke zu exorbitanten Preisen angeboten – es war geradezu grotesk. Es schien mir absolut verrückt, 120 Euro für irgendeinen Krug auszugeben.

In Frankreich hingegen (abgesehen von Strassburg) haben wir nie etwas gefunden. Ich habe aber in Prag oder auch in Zagreb bereits Objekte gesehen. Online? In der Tat habe ich vor drei, vier Jahren zwei Objekte gekauft. Bei den Preisen, die jetzt verlangt werden, habe ich aufgehört, dort zu kaufen. Im Internet findet man heute fast gar nichts mehr.

Welches sind Ihre Auswahlkriterien?

Besonders gefallen mir Objekte mit gelungenen geometrischen Dekoren. Solche, die mit traditionelleren Motiven (Blumen oder Erbsen) ergänzt sind, mag ich weniger. Sobald mein Mann und ich langweilige Blumenmuster auf den Keramiken sahen, kauften wir sie gar nicht erst.

Am liebsten sind mir die Platten, weil Sie vom Design her besonders interessant sind. Sie können sehr spektakulär sein. Aber auch eine schöne Kaffee- oder Teekanne ist mir recht.

Die Dosen waren schon immer schwieriger zu finden. Die Krüge und Kannen hingegen sind weniger beliebt. Ich glaube, heute macht sich niemand mehr nach dem Nachhausekommen eine heisse Schokolade – in seiner Kakaokanne.

Sind sie eine süchtige Sammlerin?

Nein. Also ich kann auch nein sagen, ich bin schon jetzt von Keramik umgeben! Als wir damit angefangen haben, war unsere Küche nicht gigantisch. Die Schränke waren prallgefüllt. Wir sagten uns: «Irgendwann stürzt noch alles ein, wir müssen aufpassen.» Wir kauften weiterhin Keramiken, verstauten diese aber direkt in Kartons. Wir dachten: «Eines Tages haben wir vielleicht mehr Platz und können die Objekte ausstellen.» Unsere Freunde hatten keine Ahnung, worum es sich genau handelte, wenn sie die farbige Vielfalt in unserer Küche sahen: Die gleichen Formen, aber mit Farbabstufungen verziert oder die wunderbaren Platten mit ihren geometrischen Motiven. Wir sagten uns, dass es eine Freude ist, zu sehen, dass die Keramiken trotz ihrer Einfachheit als gelungene Kunstwerke betrachtet werden. Heute besitze ich über 500 Objekte. Da ich jedoch bald an einem Ort wohnen werde, an dem ich schlicht nicht einen Quadratmeter Platz haben werde, um sie auszustellen, werden Sie wieder in ihre Kisten verschwinden. Aber das hält mich nicht davon ab, weiter zu sammeln. Es ist wichtig, diese Objekte zu bewahren, denn sie kommen aus einer sehr produktiven Zeit.

Welches ist Ihre letzte Anschaffung?

Eine Dose. Ich habe Sie im Brockenhaus des «Centre social protestant» gefunden. Die Form ist sehr eigenartig und die Farben sind «aufmüpfig». Nicht zu vergleichen mit den ansprechenden und subtilen Farbkombinationen des Bauhauses. Ich bin überzeugt, Mies van der Rohe würde sich im Grab umdrehen. Für diese Dose habe ich drei Franken bezahlt.

Interview: Stanislas Anthonioz

5 Tilmann Buddensieg, *Keramik in der Weimarer Republik (1919-1933): die Sammlung Tilmann Buddensieg im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg, 1985.

6 Victoria & Albert Museum (Londres, 1986); Cooper-Hewitt Museum (New York, 1988); musée Gardiner (Toronto, 1990); etc.

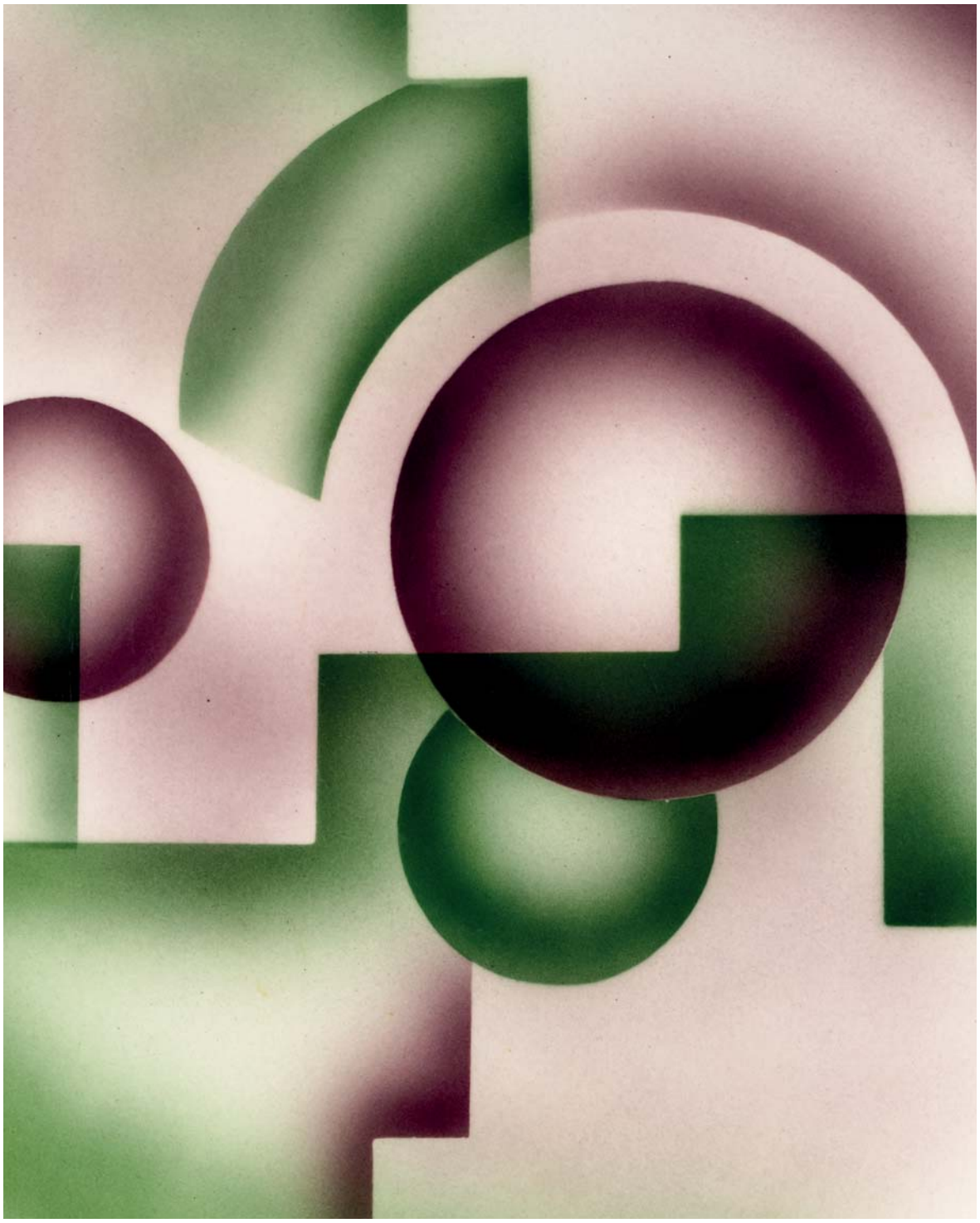


Photo: Jean-Marc Cherix, © Musée Ariana, Ville de Genève

Plat (détail), Theodor Paetsch (Frankfurt a.d. Oder), vers 1930, faïence fine, décor à l'aérographe, coll. N. Mouriquand.

Plate (detail), Theodor Paetsch (Frankfurt a.d. Oder), c. 1930, creamware, airbrush decoration, coll. N. Mouriquand.

Platte (Detail), Theodor Paetsch (Frankfurt a.d. Oder), um 1930, Steingut, Spritzdekor, Sammlung N. Mouriquand.

Introduction à la «céramique de la République de Weimar»

Les centenaires conjoints de la fondation de la République de Weimar et de l'ouverture de l'École du Bauhaus (en 1919) donnent l'occasion au Musée Ariana d'aborder un pan de l'histoire de la céramique allemande, encore mal connu dans le monde francophone. Le sujet a pourtant suscité un large engouement, à partir du milieu des années 1980, lorsqu'un historien de l'art et collectionneur allemand, Tilmann Buddensieg (1928-2013), a décidé de présenter au public sa propre collection de céramiques des années 1920 et 1930. Après des expositions à Milan[7], Londres, Berlin[8], New York ou encore Toronto, il a cependant fallu attendre les années 2000 pour que le public redécouvre cette production particulière[9]. Autrefois curiosités de marchés aux puces, ces céramiques ont depuis intégré les collections de nombreux musées et franchi la porte des salons d'antiquaires.

Une céramique dans l'ère du temps

Entre 1919 et 1933, l'Allemagne est placée pour la première fois de son histoire sous un régime républicain. Le monde connaît alors une effervescence artistique exceptionnelle, guidée par les avant-gardes. Ces années coïncident avec l'essor de l'art moderne et de l'abstraction, entre suprématisme et constructivisme russes, mouvement *De Stijl* aux Pays-Bas, ou encore École du Bauhaus. Cette école d'enseignement artistique, fondée à Weimar par Walter Gropius (1883-1969), acquit une renommée internationale, en promouvant notamment la synthèse entre art, artisanat, et industrie. Son influence dans la société allemande contemporaine se manifesta jusque dans la production céramique. À travers tout le pays, des manufactures adoptèrent une nouvelle esthétique, propulsant des objets issus du design industriel au cœur des plus modestes foyers.

Dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, le renouveau de la céramique est dû à l'industrie de la faïence fine *(Steingut)*. Longtemps considérée comme un substitut bon marché à la porcelaine, cette technique sut séduire les consommateurs, toutes classes sociales confondues, dans un contexte miné par les difficultés matérielles. Sa popularité tenait dans ses qualités propres, adaptées à la conjoncture. Moins coûteuse, avec des températures de cuissons inférieures permettant de fixer une vaste gamme de couleurs, la faïence fine allait devenir le support idéal d'un nouvel outil incontournable – le pistolet à air comprimé, ou aérographe. La porcelaine, figée dans une tradition ancienne, fut ainsi détrônée par un produit de masse, à la pointe de la modernité.

La technologie au service de l'abstraction

L'invention de l'aérographe date de la fin du XIXe siècle. Les historiens en attribuent la paternité à plusieurs noms, dont : celui de la céramiste Laura Anne Fry (1857-1943), conceptrice d'un atomiseur buccal vers 1883-1884, ou encore celui de l'inventeur Charles L. Burdick, dépositaire de brevets pour des pistolets de pulvérisation vers 1892-1893. Au tournant du siècle, la technique commence à être employée dans des manufactures de porcelaine allemandes, couplée bientôt à l'emploi de pochoirs (leur utilisation combinée permettait notamment de répéter en série, des motifs qu'il aurait été coûteux de peindre à la main). Dans le courant des années 1910, elle se démocratise peu à peu sur tout le territoire, tant dans les faïenceries que dans les manufactures de grès. Les décors – figuratifs – restent cependant très classiques : natures mortes, représentations d'animaux, paysages, etc. Il faut attendre les années 1925-1928 pour que les premiers timides décors géométriques commencent à se transformer en de réels motifs abstraits d'avant-garde. Inspirés du monde de la peinture contemporaine, ils évoquent le style des œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944), László Moholy-Nagy (1895-1946), Kasimir Malevitch (1879-1935), Paul Klee (1879-1940), etc. La décoration par pulvérisation *(Spritzdekor)* connaît alors un âge d'or, remplaçant largement la peinture au pinceau et les applications à l'éponge.

Parallèlement, les manufactures revisitent les volumes classiques de la vaisselle domestique, pour proposer à leur clientèle des pièces aux lignes plus complexes. À leur répertoire de décors novateurs s'adjoignent ainsi des objets aux formes audacieuses, empreints de modernité.

7 Padiglione d'Arte Contemporanea (1984).

8 Bröhan-Museum.

9 Badisches Landesmuseum Karlsruhe (2006) ; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (2010).

Encart publicitaire (*Keramos*, 8.1929, p. 134).

Advertisement (*Keramos*, 8.1929, p. 134).

Werbeanzeige (*Keramos*, 8.1929, S. 134).

Succès et déclin

À la fin des années 1920, la presse consacre et popularise la technique du décor par pulvérisation. Un effet de mode conduit à décliner les motifs géométriques aussi bien sur la céramique, que sur le tissu, le métal, le verre ou encore le papier. Vers 1930 en Allemagne, environ 60 manufactures produisent des céramiques décorées à l'aérographe, dont celles des groupes Carstens et Villeroy & Boch, ou encore les fabriques de Theodor Paetsch, Grünstadt, Annaburg, Lehmann & Sohn ou de Max Roesler. En l'espace de 10 ans, la concurrence conduit à imaginer des milliers de combinaisons de formes et de couleurs différentes. La démocratisation du chocolat aboutit par exemple à la création d'un vaste choix de chocolatières *(Kakaokannen/Schokoladekannen)*. Dans son catalogue de vente de 1930, Christian Carstens (à Gräfenroda) propose à lui seul 16 formes distinctes de chocolatières – toutes aussi adaptées au service du café –, disponibles en différents formats (0,75l. / 1,0l. / 1,25l. / et 1,5l.) et avec pas moins de 71 variantes décoratives[10] !

En 1933, la prise de pouvoir du Parti national-socialiste des travailleurs allemands et l'avènement du Troisième Reich marquent un tournant historique, non seulement au niveau politique, mais également artistique. L'instauration cette même année de la Chambre de la

10 Beate Spiegel, *Bizarre Muster auf Alltagsgeschirr*, p. 12.

Brochure promotionnelle de l'Association de la faïence fine (*Steingutverband*), destinée aux revendeurs: «Deutsches Steingut, Allgemeingut / 28 Steingutfabriken […]»[11] (*Deutsches Steingut, sein Werdegang und seine Bedeutung für Deutschland*, Berlin, 1935).

Promotional brochure by the Creamware Association (Steingutverband), aimed at retailers: «Deutsches Steingut, Allgemeingut / 28 Steingutfabriken […]»[12] (*Deutsches Steingut, sein Werdegang und seine Bedeutung für Deutschland*, Berlin, 1935).

Werbebroschüre des Steingutverbands, adressiert an die Händler: «Deutsches Steingut, Allgemeingut / 28 Steingutfabriken […]» (*Deutsches Steingut, sein Werdegang und seine Bedeutung für Deutschland*, Berlin, 1935).

11 «Faïence fine allemande, bien commun / 28 manufactures de faïence fine travaillent pour vous. Elles vous offrent constamment de la nouveauté dans les formes et les décors; les collections s'améliorent dans leur apparence et dans leur exécution, de sorte que vous avez dans une large mesure la possibilité de satisfaire les besoins et les souhaits particuliers des consommateurs».

12 «German creamware, a common good / 28 creamware firms are working on your behalf. Constantly bringing you novelties in forms and decoration, they are improving the appearance and execution of the collections in order that you can largely satisfy the specific needs and desires of consumers.»

culture du Reich (*Reichskulturkammer*) tend à contrôler les milieux de l'art et à leur dicter le goût officiel, baptisé « art héroïque ». Ne correspondant pas à cet idéal, l'art moderne sera décrété « dégénéré ». La même année, l'École du Bauhaus est d'ailleurs définitivement fermée par les autorités.

Dans le domaine céramique, l'originalité des formes tend peu à peu à s'assagir. La réalisation de décors faisant appel à l'abstraction géométrique va pourtant se maintenir, n'accusant qu'un ralentissement au niveau de sa production de masse. Parallèlement se développent d'autres modèles – motifs floraux ou pièces monochromes –, jugés officiellement plus « populaires ». Un type hybride, sorte de compromis mêlant fleurs stylisées et motifs géométriques, fait également son apparition. Paradoxalement, à la veille de la Seconde Guerre mondiale, plusieurs manufactures céramiques continueront à proposer simultanément à la vente des bustes d'Adolf Hitler et de la vaisselle inspirée des avant-gardes ! Après l'exposition *Entartete Kunst* (« Art dégénéré »), organisée à Munich en 1937 par le régime nazi pour condamner l'art moderne, la rupture sera plus prononcée, conduisant au déclin de la décoration par pulvérisation. En 1940, la manufacture Julius Paul & Sohn conservait toutefois encore quelques motifs géométriques abstraits dans son fonds de 1500 pochoirs[13].

Les années de guerre auront finalement raison de cette production. Il faudra attendre les années 1950 pour voir une réelle résurgence de la technique de l'aérographe dans l'industrie céramique allemande, accompagnée de nouveaux modèles décoratifs.

Stanislas Anthonioz

Visites publiques de l'exposition (gratuites et sans réservation)

les dimanches 14 avril et 1er septembre à 15h, en présence de la collectionneuse ;

ainsi que le dimanche 16 juin à 11h.

Bibliographie et sources principales

Tilmann Buddensieg, *Ceramiche della Repubblica di Weimar*, Electa, Milano, 1984, 131 p.

Tilmann Buddensieg, *Keramik in der Weimarer Republik (1919-1933): die Sammlung Tilmann Buddensieg im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg, 1985, 184 p.

Beate Spiegel, *Bizarre Muster auf Alltagsgeschirr, Keramik mit Spritzdekor um 1930*, Cham, 1995, 70 p.

Joanna Flawia Figiel, *Revolution der Muster, Spritzdekor-Keramik um 1930*, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, 2006, 247 p.

Susanne Harth, *Schönheit auf jeden Tisch: Gebrauchskeramik um 1930 (die Sammlung Buddensieg im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)*, Hamburg, 2010, 205 p.

Nathalie Mouriquand, *Céramiques de la République de Weimar (1919-1933). Objets de la vie quotidienne produits en série (chocolatières, cafetières, boîtes à biscuits, plateaux, vaisselle). Collection Nathalie Mouriquand*, catalogue imprimé à compte d'auteure, s.d., 50 p.

https://www.germanairbrushedceramics.com/

Introduction to «Ceramics of the Weimar Republic»

The joint centenaries of the founding of the Weimar Republic and the opening of the Bauhaus School (in 1919) provide the Musée Ariana with an opportunity to address an aspect of the history of German ceramics still not well-known in the French-speaking world. Yet the subject did arouse considerable interest in the mid-1980s, when the German art historian and collector, Tilmann Buddensieg (1928-2013), presented to the public his own collection of 1920s and 1930s ceramics. Exhibitions in Milan[14], London, Berlin[15], New York and Toronto followed, but it was not until the 2000s that people began to rediscover this

13 Joanna Flawia Figiel, *Revolution der Muster*, p. 18.

14 Padiglione d'Arte Contemporanea (1984).

15 Bröhan Museum.

Encart publicitaire (*Die Schaulade*, 13.1937, H.10, p. 363).

Advertisement (*Die Schaulade*, 13.1937, H.10, p. 363).

Werbeanzeige (*Die Schaulade*, 13.1937, H.10, S. 363).

particular type of ware[16]. Formerly curiosities found at flea markets, these ceramics have since entered the collections of numerous museums and been elevated to the status of collectible antiques.

Ceramics in the spirit of the times

Between 1919 and 1933, Germany was under a republican regime for the first time in its history. The world was then experiencing a period of exceptional artistic ferment, led by the avant-gardes. These years coincided with the rise of modern art and abstraction, ranging from Russian Suprematism and Constructivism to the *De Stijl* movement in the Netherlands and the Bauhaus school. This art school, founded in Weimar by Walter Gropius (1883-1969), acquired an international reputation, notably for advocating the synthesis of art, crafts and industry. Its influence on contemporary German society permeated all the way through to ceramic production. Across the country, manufacturers adopted a new aesthetic, catapulting industrially-designed objects into the very heart of the most modest of homes.

The ceramics revival in Germany during the inter-war years was owing to its creamware industry *(Steingut)*. Long-regarded as a cheap substitute for porcelain, this technique appealed to all levels of consumers in a context undermined by material difficulties. Its popularity derived from its own particular qualities, adapted to the times. Less expensive, thanks to its lower firing temperatures, offering the possibility of fixing a vast range of colours, creamware would become the ideal medium for a new indispensable tool - the air gun, or airbrush. Porcelain, firmly set in an ancient tradition, was thus ousted by mass produced, state-of-the-art ware.

16 Badisches Landesmuseum Karlsruhe (2006); Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (2010).

Technology benefiting abstraction

The airbrush was invented in the late 19th century. Historians have attributed its origins to several people, including the ceramist Laura Anne Fry (1857-1943), who designed a mouth-held atomizer around 1883-1884, and the inventor Charles L. Burdick, who patented atomizing airbrushes in 1892-1893. At the turn of the century, this technique began to be employed in German porcelain factories, soon being coupled with the use of stencils (this combination made it possible to repeat patterns in series that would have been expensive to paint by hand). In the 1910s, the practice gradually came into more general use throughout the country, among both creamware and stoneware manufacturers. Yet the decoration remained figurative and highly traditional: still lifes, depictions of animals, landscapes, etc. It was not until the years 1925-1928 that the early hesitant geometric designs began to turn into true avant-garde abstract motifs. Inspired by the world of contemporary painting, they evoke the style of works by Vassily Kandinsky (1866-1944), László Moholy-Nagy (1895-1946), Kasimir Malevich (1879-1935), Paul Klee (1879-1940), etc. Airbrushed designs (*Spritzdekor*) then enjoyed a golden age, largely supplanting decoration applied with a brush or sponge.

At the same time, manufacturers were also taking a fresh look at the traditional volumes of domestic tableware, offering their customers items with more complex lines. Truly modern objects with daring shapes were thus added to their repertoire of innovative decorative designs.

Success and decline

In the late 1920s, the airbrush decorating technique was acclaimed and popularised by the press. The craze for geometric patterns resulted in them appearing on ceramics, fabrics, metal, glass and paper alike. Towards 1930, around 60 manufacturers in Germany were producing ceramics decorated by airbrush, including the groups Carstens and Villeroy & Boch, as well as the firms Theodor Paetsch, Grünstadt, Annaburg, Lehmann & Sohn and Max Roesler. In the space of ten years, the competition generated thousands of different combinations of shapes and colours. The democratisation of chocolate, for example, led to the creation of a vast array of hot chocolate pots *(Kakaokannen / Schokoladekannen)*. In his sales catalogue of 1930, Christian Carstens (in Gräfenroda) alone offered 16 distinct forms of chocolate pots – all equally adaptable for coffee –available in a range of sizes (0.75 l. / 1 l. / 1.25 l. / and 1.5 l.) and with no less than 71 decorative variations[17]!

In 1933, the coming to power of the National Socialist German Workers' Party and the advent of the Third Reich marked a historic turning point, not only politically but also artistically. The aim of the Reich Chamber of Culture *(Reichskulturkammer)*, established that same year, was to control the art world and impose its official taste on it, known as «heroic art». Not corresponding to this ideal, modern art was declared «degenerate». In the same year, the Bauhaus School was, moreover, permanently closed by the authorities.

In the field of ceramics, the originality of forms was gradually toned down. Decorative patterns that drew on geometric abstraction nevertheless continued, only experiencing a decline in terms of their mass production. Other designs – floral motifs or monochrome pieces - were developed at the same time, officially considered more "mainstream". A hybrid variation, a compromise that combined stylised flowers and geometric patterns, also emerged. Paradoxically, on the eve of the Second World War, several ceramic firms continued to offer busts of Adolf Hitler for sale alongside avant-garde inspired tableware! After the exhibition *Entartete Kunst* (Degenerate Art), organised in Munich in 1937 by the Nazi regime to condemn modern art, the rupture became more pronounced, leading to the decline of airbrush decoration. In 1940, however, the firm of Julius Paul & Sohn still retained some abstract geometric patterns among its collection of 1500 stencils[18].

The war years finally brought production of these wares to an end. It was only in the 1950s that a genuine resurgence of the airbrush technique in the German ceramic industry became apparent, accompanied by new decorative designs.

Stanislas Anthonioz

17 Beate Spiegel, *Bizarre Muster auf Alltagsgeschirr*, p. 12.

18 Joanna Flawia Figiel, *Revolution der Muster*, p. 18.

Public tours of the exhibition (free admission, no reservation required)

- on Sundays 14 April and 1 September at 3 pm, with the collector;
- and on Sunday 16 June at 11am.

Bibliography and main sources:

Tilmann Buddensieg, *Ceramiche della Repubblica di Weimar*, Electa, Milan, 1984, 131 p.

Tilmann Buddensieg, *Keramik in der Weimarer Republik (1919-1933): die Sammlung Tilmann Buddensieg im Germanischen Nationalmuseum,* Nuremberg, 1985, 184 p.

Beate Spiegel, *Bizarre Muster auf Alltagsgeschirr, Keramik mit Spritzdekor um 1930*, Cham, 1995, 70 p.

Joanna Flawia Figiel, *Revolution der Muster, Spritzdekor-Keramik um 1930*, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, 2006, 247 p.

Susanne Harth, *Schönheit auf jeden Tisch: Gebrauchskeramik um 1930 (die Sammlung Buddensieg im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)*, Hamburg, 2010, 205 p.

Nathalie Mouriquand, *Céramiques de la République de Weimar (1919-1933). Objets de la vie quotidienne produits en série (chocolatières, cafetières, boîtes à biscuits, plateaux, vaisselle). Collection Nathalie Mouriquand,* self-published catalogue, n.d., 50 p.

https://www.germanairbrushedceramics.com/

Einführung in die Keramik der Weimarer Republik

2019 jährt sich sowohl die Gründung der Weimarer Republik als auch die des Bauhauses zum hundertsten Mal. Dies bietet dem Musée Ariana die Gelegenheit, einen in der französischsprachigen Welt noch unbekannten Teil der Geschichte der deutschen Keramik zu erzählen. Die Keramik der Weimarer Republik erlebt in den 1980er Jahren bereits einmal einen Popularitätsschub. Damals beschliesst der deutsche Kunsthistoriker und Sammler Tilmann Buddensieg (1928-2013) seine Keramiksammlung aus den 1920er und 30er Jahren der Öffentlichkeit zu präsentieren. Nach Ausstellungen in Mailand[19], London, Berlin[20], New York oder Toronto wird diese aussergewöhnliche Produktion erst in den nuller Jahren wieder einer breiten Öffentlichkeit zugänglich[21]. Einst waren diese Keramiken als Kuriositäten auf Flohmärkten zu finden. Heute haben zahlreiche Museen sie in ihre Sammlungen aufgenommen und die Objekte haben ihren Weg in Antiquariate gefunden.

Keramik am Puls der Zeit

Von 1919 bis 1933 gibt es in Deutschland erstmals eine parlamentarische Demokratie: die Weimarer Republik. In diesem Zeitraum erlebt die Welt eine aussergewöhnliche künstlerische Aufbruchstimmung, die von der Avantgarde getragen wird. Diese Jahre stehen für das Aufkommen der modernen Kunst und der Abstraktion – zwischen russischem Suprematismus und Konstruktivismus, der niederländischen «De Stijl»-Bewegung oder dem deutschen Bauhaus. Diese Kunstschule, die von Walter Gropius (1883-1969) in Weimar gegründet wird, macht sich insbesondere mit dem Zusammenführen von Kunst, Handwerk und Industrie international einen Namen. Der Einfluss des Bauhauses auf die damalige deutsche Gesellschaft ist bis in die Keramikprodukiton spürbar. Überall im Land übernehmen die Manufakturen eine neue Ästhetik und bringen somit Objekte aus dem Industriedesign auch in die einfachsten Haushalte.

19 Padiglione d'Arte Contemporanea (1984).

20 Bröhan-Museum.

21 Badisches Landesmuseum Karlsruhe (2006) ; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (2010).

Die Neuorientierung der Keramikproduktion in der Zwischenkriegszeit kann auf die Entwicklung der Steingut-Industrie zurückgeführt werden. Lange Zeit wird Steingut bloss als kostengünstiges Ersatzprodukt für Porzellan angesehen, doch in diesen wirtschaftlich schwierigen Zeiten vermag es Konsumenten aus allen sozialen Schichten zu überzeugen.

Steingut ist günstiger und wird bei einer tieferen Temperatur gebrannt als Porzellan, was eine grosse Farbpalette ermöglicht. Damit ist Steingut der ideale Bildträger für ein neues Werkzeug: die Spritzpistole (auch Aerograph genannt). Das Porzellan, das in alten Traditionen stehen geblieben ist, wird somit durch ein modernes Massenprodukt abgelöst.

Eine Technologie im Dienste der Abstraktion

Die Spritzpistole wird Ende des 19. Jahrhunderts erfunden. Die Geschichtsschreibung nennt mehrere Erfinderinnen und Erfinder, darunter die Keramikerin Laura Anne Fry (1857-1943), die einen Mundzerstäuber entwickelt (1883-1884), oder den Erfinder Charles L. Burdick, der mehrere Patente für Spritzpistolen anmeldet (1892-1893). Um die Jahrhundertwende wird damit begonnen, die Spritztechnik in den deutschen Keramikmanufakturen anzuwenden. Zur gleichen Zeit werden auch erstmals Schablonen verwendet. Das Arbeiten mit Spritzpistole und Schablone erlaubt im Besonderen, Motive, die von Hand gemalt sehr teuer wären, in Serie herzustellen. Im Laufe der 1910er Jahre verbreitet sich diese Technik im ganzen Land; bei den Steingut- und Steinzeugherstellern gleichermassen. Die gegenständlichen Dekore bleiben jedoch fürs Erste sehr klassisch: Stillleben, Tierdarstellungen oder Landschaften. Erst zwischen 1925 und 1928 verwandeln sich die ersten zaghaft geometrischen Dekore in richtig abstrakte Motive im Stile der Avantgarde. Inspiriert von der zeitgenössischen Malerei, erinnern diese Motive an die Werke von Wassily Kandinsky (1866-1944), László Moholy-Nagy (1895-1946), Kasimir Malevitch (1879-1935) oder Paul Klee (1879-1940). Damit beginnt die Blütezeit des Spritzdekors, das die anderen Techniken wie das Malen mit Pinseln oder Schwämmen weitestgehend ersetzt.

Gleichzeitig überdenken die Manufakturen auch die klassischen Formen von Haushaltsgeschirr und bieten ihrer Kundschaft komplexere Keramiken an. So entstehen neben den neuartigen Dekoren auch kühne Formen, die von der Moderne geprägt sind.

Aufstieg und Fall

Ende der 1920er Jahre wird das Spritzdekor durch die Presse immer bekannter. Ein Modeeffekt führt dazu, dass geometrische Motive auf Keramiken ebenso auftauchen wie auf Stoff, Metall, Glas oder Papier. Um 1930 produzieren rund 60 Manufakturen in Deutschland Keramiken mit Spritzdekor. Dazu zählen die Produktionsstätten der Gruppe Carstens und Villeroy & Boch oder auch die Fabriken Theodor Paetsch, Grünstadt, Annaburg, Lehmann & Sohn sowie Max Roesler. Die Konkurrenz zwischen den Manufakturen führt in einem Zeitraum von nur 10 Jahren dazu, dass tausende Form- und Farbkombinationen angeboten werden. Die Verbreitung der heissen Schokolade führt beispielsweise zu einer riesigen Auswahl an Kakaokannen (auch Schokoladenkannen). Allein der Verkaufskatalog der Steingutfabrik Carstens (in Gräfenroda) zeigt 16 Kakaokannenformen, die in verschiedenen Grössen (0,75 l / 1,0 l / 1,25 l / und 1,5 l) und insgesamt 71 Dekorvarianten verfügbar sind22. Die Kakaokannen waren auch für das Servieren von Kaffee geeignet.

Die Machtübergabe an die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei und der Beginn des Dritten Reichs 1933 markieren einen Wendepunkt in der Geschichte – nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch. Im gleichen Jahr wird die Reichskulturkammer eingerichtet mit dem Ziel, das Kunstschaffen zu kontrollieren und einen offiziellen Geschmack, die sogenannte «Heldenkunst», durchzusetzen. Die moderne Kunst entspricht nicht diesem Ideal und wird zur «entarteten Kunst» erklärt. Im selben Jahr wird das Bauhaus von den Behörden definitiv geschlossen.

In der Keramikherstellung nimmt die Originalität der Formen stetig ab. Dekore, die geometrische Abstraktionen zeigen, werden zwar noch produziert, aber ihre Massenproduktion wird nicht mehr weiter ausgebaut. Parallel dazu entwickeln sich als «Volksgeschirr» andere Modelle, die entweder von Blumenmotiven geziert oder schlicht und einfarbig sind. Es tauchen auch Zwischenformen auf, in denen florale und geometrische Motive vermischt werden. So kommt es paradoxerweise dazu, dass Keramikmanufakturen kurz vor Aus-

22 Beate Spiegel, *Bizarre Muster auf Alltagsgeschirr*, p. 12.

bruch des Zweiten Weltkriegs sowohl Hitler-Büsten als auch avantgardistisches Geschirr anbieten.

Die Ausstellung «Entartete Kunst» in München 1937, die von den Nationalsozialisten organisiert wird, um die moderne Kunst zu verbannen, ist für das künstlerische Schaffen eine noch grössere Zäsur als die Machtergreifung und das Spritzdekor verschwindet in der Folge nach und nach. Noch 1940 bietet die Manufaktur Julius Paul & Sohn in seinem Angebot aus 1500 Schablonen aber weiterhin einige abstrakte geometrische Motive an[23].

Mit dem Krieg verschwindet diese Produktion dann gänzlich. Erst in den 1950er Jahren lebt das Spritzdekor mit neuen dekorativen Modellen in der deutschen Keramikindustrie wieder auf.

Stanislas Anthonioz

Öffentliche Führungen jeweils sonntags (gratis, keine Reservation notwendig)

14. April und 1. September (in Anwesenheit der Sammlerin),

sowie am 16. Juni

Bibliografie und Quellen

Tilmann Buddensieg, *Ceramiche della Repubblica di Weimar*, Electa, Milano, 1984, 131 p.

Tilmann Buddensieg, *Keramik in der Weimarer Republik (1919-1933): die Sammlung Tilmann Buddensieg im Germanischen Nationalmuseum,* Nürnberg, 1985, 184 p.

Beate Spiegel, *Bizarre Muster auf Alltagsgeschirr, Keramik mit Spritzdekor um 1930*, Cham, 1995, 70 p.

Joanna Flawia Figiel, *Revolution der Muster, Spritzdekor-Keramik um 1930*, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe, 2006, 247 p.

Susanne Harth, *Schönheit auf jeden Tisch: Gebrauchskeramik um 1930 (die Sammlung Buddensieg im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)*, Hamburg, 2010, 205 p.

Nathalie Mouriquand, *Céramiques de la République de Weimar (1919-1933). Objets de la vie quotidienne produits en série (chocolatières, cafetières, boîtes à biscuits, plateaux, vaisselle). Collection Nathalie Mouriquand*, catalogue imprimé à compte d'auteure, s.d., 50 p.

https://www.germanairbrushedceramics.com/

23 Joanna Flawia Figiel, *Revolution der Muster*, p. 18.

Photo: Jean-Marc Cherix, © Musée Ariana, Ville de Genève

Boîte, Christian Carstens (Neuhaldensleben) / Plat, Theodor Paetsch (Frankfurt a.d. Oder) / Chocolatière, Oscar Schaller & Co. (Kirchenlamitz), vers 1930, faïence fine, décor à l'aérographe, coll. N. Mouriquand.

Biscuit barrel, Christian Carstens (Neuhaldensleben) / Plate, Theodor Paetsch (Frankfurt a.d. Oder) / Hot chocolate pot, Oscar Schaller & Co. (Kirchenlamitz), c. 1930, creamware, airbrush decoration, coll. N. Mouriquand.

Dose, Christian Carstens (Neuhaldensleben) / Platte, Theodor Paetsch (Frankfurt a.d. Oder) / Kakaokanne, Oscar Schaller & Co. (Kirchenlamitz), um 1930, Steingut, Spritzdekor, Sammlung N. Mouriquand.

Un art utilitaire à la source de la modernité

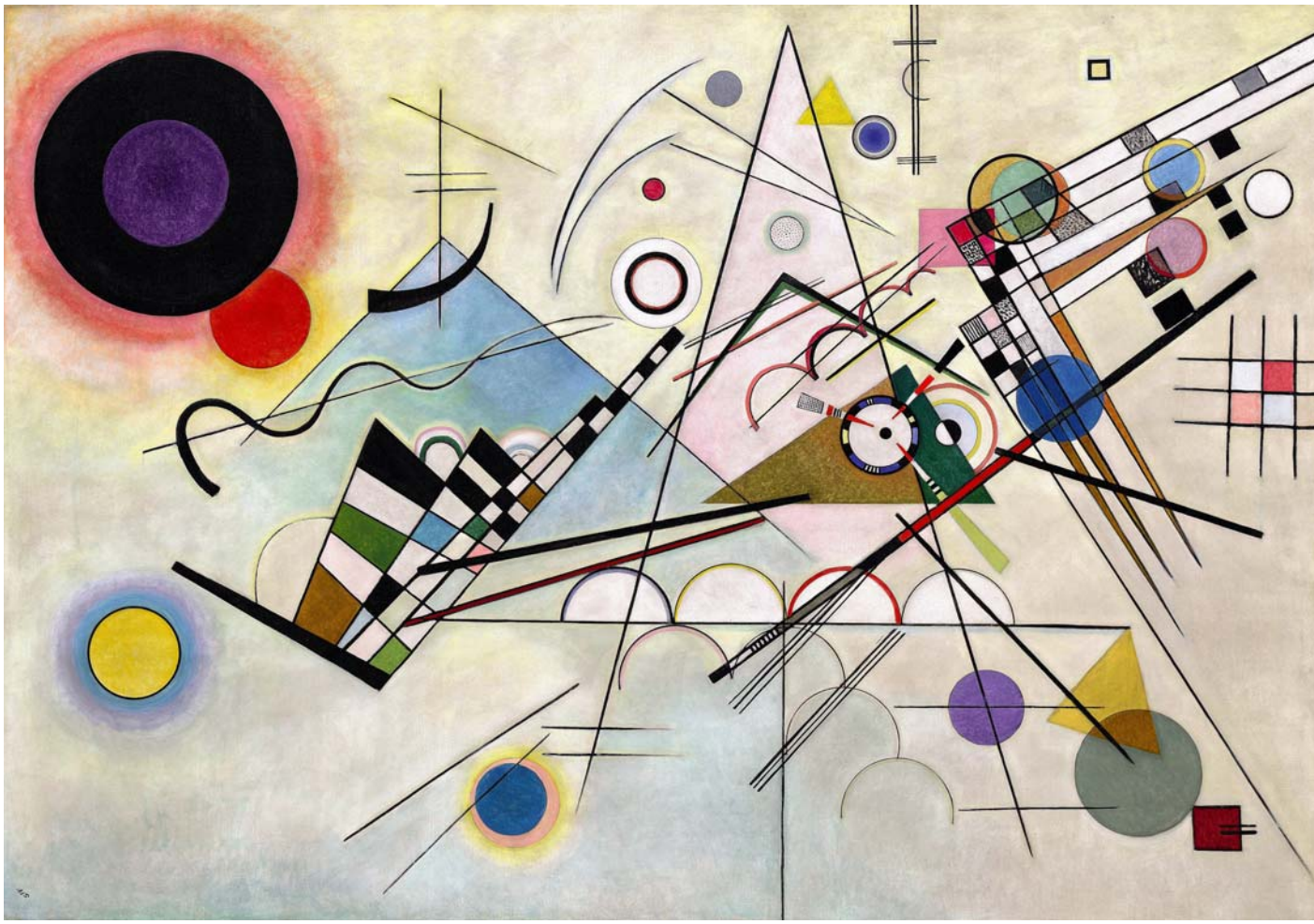
Malgré l'instabilité économique et politique en Allemagne, les années vingt ont été un véritable âge d'or pour la créativité. Et Weimar, petite ville provinciale devenue capitale de la République après la première guerre mondiale, se dote d'une nouvelle école d'art, d'architecture et de design dès 1919. Né de la fusion de l'école des arts décoratifs et de l'Académie des beaux-arts, le Bauhaus, ainsi désigné mot à mot «maison de la construction», veut créer une architecture plus fonctionnelle pour une nouvelle forme de société. L'école privilégie le retour au travail artisanal associé à l'expérimentation de nouveaux matériaux: « Il n'existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan... nous voulons concevoir et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir qui embrassera tout en une seule forme: architecture, art plastique et peinture», telle fut la devise de Gropius, architecte lui-même et premier directeur de l'école.

Associer la modernité aux arts appliqués s'est manifesté logiquement dans la création d'objets fonctionnels, et la céramique est l'illustration par excellence du rapprochement entre utilitaire et modernité. Si, lors de la révolution industrielle, des objets «sans âme» ont été fabriqués par des machines, il faut donc chercher le moyen de créer des objets qui revaloriseraient l'artisanat, et ainsi dépasser la contradiction entre art et technique.

À la manière des loges au Moyen-Âge, Gropius organise son école sous forme d'ateliers, avec un maitre de la forme associé à un maître-artisan: Gerhard Marcks, sculpteur, céramiste et imprimeur, est «maitre de forme» de l'atelier de poterie, installé à Dornburg, à quelques vingt-cinq km de Weimar. Cette situation, quelque peu excentrée mais loin des querelles de l'école, a l'avantage de créer une vraie communauté entre élèves, au demeurant peu nombreux, cinq hommes et deux femmes, et maître, dont l'ambition était de conjuguer l'art et la vie. Mais tous les étudiants, cent-cinquante inscrits, étaient tenus d'assister à un cours préliminaire délivré la première année.

Dès l'ouverture du Bauhaus à Weimar, Gropius a le génie d'inviter des artistes: Klee, Feininger, Johannes Itten, puis Kandinsky en 1922. Ces deux derniers particulièrement, mais dans un esprit différent, étaient déjà très intéressés par les théories de la couleur, se référant au célèbre traité de Goethe notamment, mais également à la théorie mathématique des couleurs de Wilhelm Ostwald, et enfin à un essai de Klaüge intitulé *Sons, sonorités et résonances*, publié en 1913. Tous deux estimaient que les couleurs, au-delà de l'effet strictement sensoriel, avaient des analogies musicales et affectives. Kandinsky en témoigne: «J'aime le cercle comme j'aimais autrefois le cavalier, car je trouve dans les cercles davantage de possibilités intérieures». Pour Itten, le cercle est une forme fondamentale car le jaune, le bleu profond et le rouge se développent en se mélangeant en un cercle. Si donc il faut chercher à redéfinir la forme, l'espace, la couleur et le mouvement, tous deux considéraient le motif superflu et privilégiaient la combinaison de formes colorées sur la représentation «objective» de la réalité. Kandinsky, déjà familier de ces problématiques, avait, dès 1896 devant un tableau de Monet, eu l'intuition d'une peinture sans objet où «la couleur est la touche». Dans une série de bois gravés intitulés *Petits Mondes* qu'il réalise à l'été 1922, Kandinsky développe un répertoire formel à partir de ses œuvres anciennes, avec des structures en treillis, des motifs évoquant un échiquier, des trames en voiles, mais y ajoute des formes libres incurvées ou en biseaux, des lignes en faisceaux, des diagonales, des cercles et anneaux issus du vocabulaire suprématiste russe. Cette grammaire picturale, qui régit l'acte de peintre, élabore un jeu formel libre dont le point est l'élément originel qui peut se déployer en formes à l'infini. «Le royaume des points est illimité» écrira-t-il dans son essai fameux *Ligne*, *point*, *surface*, publié en 1926.

Dans son atelier de peinture murale, dont il est le maître de forme, Kandinsky teste auprès de ses élèves ses théories sur la relation forme-couleur: si le jaune est associé au triangle, le rouge au carré, le bleu au cercle, les couleurs binaires, à savoir le vert, l'orange et le violet, doivent correspondre à des formes géométriques et ainsi représenter des rapports spatiaux en tension. C'est ce type de question auquel sont soumis les apprentis. Pour renouveler radicalement la forme, la couleur doit tout d'abord être analysée dans tous ses détails afin de façonner l'espace et d'agir finalement sur l'état d'esprit et le bien-être. C'est exactement l'ambition du Bauhaus qui cherche à transformer l'espace, intérieur/extérieur pour créer une nouvelle société. C'était aussi le but ultime de la révolution russe pour laquelle Kandinsky avait œuvré ainsi que Moholy-Nagy, le successeur de Itten jugé trop sectaire et mystique. Pas surprenant donc, que des courants picturaux comme le constructivisme et le suprématisme aient renforcé une tendance à la géométrisation.



Vasily Kandinsky, *Komposition 8*, huile sur toile, 1923 (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection, By gift).

Vasily Kandinsky, *Komposition 8*, oil on canvas, 1923 (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection, by gift).

Wassily Kandinsky, *Komposition 8*, Öl auf Leinwand, 1923 (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Solomon R. Guggenheim Founding Collection, By gift).

Ainsi, attention aux couleurs et abstraction des formes ont été la base de l'enseignement donné par les maîtres et ont marqué les élèves de tous les ateliers, du tissage à la peinture murale pour évidemment pénétrer le monde industriel et commercial qui demeurait l'un des objectifs de l'école. L'atelier poterie est, lui aussi, nourri de ces théories dans une approche plus scientifique qu'esthétique. Les créations devaient donc «être nécessairement justes et de ce fait, aussi neutres que l'on puisse imaginer», ainsi que d'être rentables. La correspondance des couleurs et des formes y est cependant appliquée subtilement: sur les pots, les plateaux, les boîtes, le jaune chaud est associé au bleu froid; ces deux polarités fondamentales s'inscrivent dans des cercles qui soulignent la physionomie de l'objet et suggère la stabilité entre forces concentriques et excentriques. Souvent dessinés sur le col du pot et/ou à sa base, les cercles, dont les contours semblent se fondre dans la matière, se superposent et créent des effets de contraste et de mouvement puisque les couleurs elles-mêmes produisent des profondeurs différentes. Plutôt que d'appliquer la couleur dans des dessins nets et précis, celle-ci se diffuse, comme suspendue, et se libère ainsi de la forme pour devenir de plus en plus autonome. À l'instar des compositions de Kandinsky, indépendante d'une quelconque représentation de toute chose, elle suscite sur ces décors de légères vibrations, comme un écho à la recherche du mouvement en peinture. Mais les «sonorités» sont plus discrètes, silencieuses, comme voilées, en résonance avec les œuvres de Klee si délicates et si musicales. Ces dégradés se déclinent dans des couleurs primaires mais aux tonalités pastel qui évitent les contrastes violents, comme si ceux-ci pouvaient nuire à la fonction de l'objet.

L'arrivée de Hannes Meyer, qui remplace Gropius comme directeur en 1928 à Dessau, va accentuer la tendance vers un certain minimalisme, d'autant que la crise (de 1929) qui atteint de larges couches de la société, pèse sur le programme du Bauhaus. Soucieuse de répondre à ses besoins, et de produire à des coûts les plus compétitifs possibles, la céramique de Weimar se réfère prioritairement à la doxa de l'école, à savoir rigueur, simplicité et abstraction, règle qui va se perpétuer de 1919 à 1933, aussi bien à Weimar, qu'à Dessau et à Berlin. Toute décoration figurative a quasiment disparu, à l'instar des compositions picturales des artistes enseignant au Bauhaus. La référence à Kandinsky est d'autant plus évidente et explicite, que ce dernier, mêlant pratique et théorie, se commet en textes successifs avec *Du Spirituel dans l'art* et *Point Ligne et surface*, véritables manifestes et modes d'emploi.

Ainsi, la céramique convoque de manière exemplaire les grands principes de l'art moderne et son décor foisonne, dans les limites de son format, de cercles, demi-cercles, lignes droites, courbes, points, aux tonalités plus ou moins chaudes ou froides, plus ou moins contrastées, tout en témoignant d'une recherche d'équilibre, entre tension et direction.

À plusieurs décennies de distance, il est assez singulier de constater que certains motifs de céramique, présents dans cette exposition, sont repris à l'identique, mais à une autre échelle, dans l'art abstrait américain. Les *Cibles* (1958) de Noland, par exemple, reproduisent les cercles concentriques, et leurs mêmes effets, des plateaux ou pots de Weimar. Constitués de fines couches de peinture acrylique dans la toile brute, les grands tableaux de Noland provoquent une vibration optique des plus efficaces et intenses. La couleur pénètre et se propage dans la toile comme elle se diffuse dans la pâte à cuire en abolissant tout contour. Cette manière de travailler la couleur, une couleur pure et saturée dans un support vierge, sans hiérarchie des plans, s'est développé au sein d'un courant appelé *Color field*, qui confirme l'intuition de Gerhard Marcks et de son atelier en particulier, et des recherches du Bauhaus en général, d'une conception de la couleur comme sujet même de la peinture, qui deviendra prescription dans de nombreux courants artistiques à venir.

Ainsi ces objets utilitaires, témoins ordinaires de l'une des activités humaines les plus traditionnelles, ont combiné, pendant quelques années, utile et beau, préfigurant la définition même du design. Aujourd'hui, ils sont à l'évidence un bon moyen d'appréhender l'art moderne dans toute sa complexité, et plus précisément l'art abstrait qui a traversé tout le XXe siècle. Originale certes, cette approche permet d'en rendre enfin son accès plus facile.

Claire Stoullig
Conservatrice générale honoraire du patrimoine,
ex-directrice du Musée des Beaux-Arts de Nancy

Photo: Jean-Marc Cherix, © Musée Ariana, Ville de Genève

Plateaux, Max Roesler (Rodach bei Coburg) / manufacture d'Annaburg (Annaburg) / manufacture indéterminée, vers 1930, faïence fine, décor à l'aérographe, coll. N. Mouriquand.

Rectangular cake plates, Max Roesler (Rodach bei Coburg) / Annaburg factory (Annaburg) / unknown manufacturer, c. 1930, creamware, airbrush decoration, coll. N. Mouriquand.

Platten, Max Roesler (Rodach bei Coburg) / Annaburger Steingutfabrik (Annaburg) / Hersteller unbekannt, um 1930, Steingut, Spritzdekor, Sammlung N. Mouriquand.

A utilitarian art at the roots of modernity

Despite the economic and political instability in Germany, the 1920s were very much a golden age of creativity. Weimar, a small provincial city that became the Republic's capital after the First World War, accordingly acquired a new school of art, architecture and design in 1919. Created from the merger of the School of Arts and Crafts and the Academy of Fine Arts, the Bauhaus, literally «building house», aimed to create more functional architecture for a new form of society. The school promoted a return to craftwork linked to experimentation with new materials: «There is no essential difference between the artist and the craftsman... Together let us desire, conceive, and create the new structure of the future, which will embrace architecture and sculpture and painting in one unity», such was the motto of Gropius, an architect himself and the school's first director.

The combination of modernity and the applied arts found logical expression in the creation of functional objects, with ceramics being the ultimate illustration of the connection between utility and modernity. If, during the Industrial Revolution, «soulless» objects were made by machines, then ways of creating objects had to be sought that would reassert the value of craftsmanship and so overcome the contradiction between art and technology.

In the style of medieval lodges, Gropius organised his school into workshops, codirected by a «master of form» and a master craftsman: Gerhard Marcks, sculptor, ceramist and printer, was master of form for the pottery workshop set up in Dornburg, about 25 km from Weimar. This location, rather outlying but distanced too from the school's internal quarrels, offered the advantage of creating a true student community, few in number to begin with, five men and two women plus the master, whose aim was to combine art and life. All the 150 registered students, however, had to attend an obligatory preliminary course in their first year.

From the earliest days of the Bauhaus in Weimar, Gropius had the brilliant idea of inviting in artists: Klee, Feininger, Johannes Itten and then Kandinsky in 1922. These last two in particular, though in a different spirit, were already very interested in colour theories, notably with reference to the famous treatise by Goethe, but also to the mathematical theory of colours by Wilhelm Ostwald and, finally, to an essay by Klaüge entitled *Sounds, Sonorities and Resonances*, published in 1913. Both believed that colours, beyond their purely sensory effect, had musical and affective analogies. As Kandinsky declared: «I love the circle as I formerly loved the horse, […] since I find more inner potentialities in the circle». For Itten, the circle was a fundamental form, given that yellow, deep blue and red evolve when blended in a circle. If a way had to be found to redefine form, space, colour and movement, both considered the subject to be superfluous and preferred the combination of coloured forms over the «objective» representation of reality. In 1896, Kandinsky, on viewing a work by Monet and already familiar with these questions, had an intuition of painting without a subject in which «colour is a keyboard». In a series of woodcuts entitled *Small Worlds*, which he produced in the summer of 1922, Kandinsky developed a formal repertoire based on his earlier works, with trellised structures, elements suggesting a chessboard and sail shapes, but with added curved or bevelled free forms, grouped parallel lines, diagonals, circles and rings from the Russian Supremacist vocabulary. This pictorial grammar, which governed the artist's work, gave rise to a free formal interplay whose primary element was the point, which can be deployed endlessly in forms. As he wrote in his famous essay *Point and Line to Plane*, published in 1926, «the realm of points is unlimited».

In his mural painting workshop, where he was master of form, Kandinsky tested out with his students his theories on the form-colour relationship: if yellow is associated with the triangle, red with the square and blue with the circle, then the binary colours, namely, green, orange and purple, must correspond to geometric shapes and thus represent spatial relationships in a state of tension. This was the type of question submitted to the apprentices. For the form to be radically renewed, colour had first to be analysed fully in order to model space and, subsequently, to influence one's state of mind and well-being. This was the precise objective of the Bauhaus, which sought to transform space and the interior/exterior to create a new society. It was also the ultimate goal of the Russian revolution for which Kandinsky had actively striven along with Moholy-Nagy, who succeeded Itten, deemed too sectarian and mystical. Small wonder then that pictorial trends such as Constructivism and Suprematism reinforced a tendency towards geometrisation.

Attention to colour and formal abstraction were thus fundamental to the teaching given by the masters and left an impact on students in each of the workshops, from weaving to

Photo: Jean-Marc Cherix, © Musée Ariana, Ville de Genève

Chocolatières, manufacture indéterminée, vers 1930, faïence fine, décor à l'aérographe, coll. N. Mouriquand.

Hot chocolate pots, unknown manufacturer, c. 1930, creamware, airbrush decoration, coll. N. Mouriquand.

Kakaokannen, Hersteller unbekannt, um 1930, Steingut, Spritzdekor, Sammlung N. Mouriquand.

mural painting, clearly in order to penetrate through to the industrial and commercial world, which remained one of the school's objectives. The pottery workshop too fed off these theories in an approach that was more scientific than aesthetic. The objects created therefore had to be «necessary, correct and thus as neutral as can possibly be imagined», as well as profitable. Here, however, the correspondence between colour and form was subtly applied: on pots, trays and boxes, warm yellow was associated with cool blue. These two fundamental colour extremes appear in circles that emphasise the object's features and suggest the stability between concentric and eccentric forces. Often added to the neck of a pot and/or its base, the circles, whose contours seem to dissolve into the material, are superimposed over each other and create effects of contrast and movement, since the colours themselves generate different depths. Rather than being applied in crisp and precise designs, the colours were allowed to spread, as though suspended, and so could liberate themselves from form to become increasingly autonomous. As in Kandinsky's compositions, freed from any representation of things, the colours generate slight pulsations within the decoration, like an echo of the search for movement in painting. But the «sonorities» are more discreet, silent, as though veiled, in resonance with Klee's eminently delicate and musical works. Primary colours were used for the shading but in pastel tones to avoid violent contrasts, as though these might impair the object's function.

The arrival of Hannes Meyer, who replaced Gropius as director in Dessau in 1928, accentuated the trend towards a certain minimalism, especially because the crisis (of 1929), which affected broad layers of society, also had an impact on the Bauhaus programme. Anxious to meet its needs and to keep its prices as competitive as possible, Weimar ceramics prioritised the school's doxa, namely, rigour, simplicity and abstraction, principles that would be maintained between 1919 and 1933 in Weimar, Dessau and Berlin alike. All figurative decoration virtually disappeared, as in the Bauhaus artists' pictorial compositions. Reference to Kandinsky was all the more obvious and explicit, as the latter, combining practice and theory, became implicated through successive texts, *Concerning the Spiritual in Art* and *Point and Line to Plane*, true manifestos and practical guidelines.

Ceramics thus drew on the main principles of modern art in an exemplary fashion and its decoration abounded, within the constraints of its format, with circles, semicircles, straight lines, curves and points, in hotter or cooler and more or less contrasting tones, while at the same time demonstrating a quest for balance, between tension and direction.

It is rather singular to note that some of the ceramic motifs, as found in this exhibition, were taken up several decades later, identically but on a different scale, in American abstract art. Noland's target paintings (1958), for example, reproduce the concentric circles with the same effects as on Weimar trays or pots. Painted with thin layers of acrylic on unprimed canvas, Noland's large works provoke highly effective and intense optical pulsations. The colour soaks into and radiates across the canvas just as it diffuses into the unfired ceramic paste, eliminating all contours. This way of working with colour, pure and saturated colour on a blank medium, with no hierarchy of planes, developed within an art current known as Color Field painting, which confirmed the intuition of Gerhard Marcks and his workshop in particular, and of Bauhaus research in general, of a notion of colour as the very subject of painting, which was to become mandatory for many later artistic trends.

For a number of years, therefore, these utilitarian objects, the everyday testimony of one of the most traditional of human activities, combined the useful and the beautiful, prefiguring the very definition of design. Today, they are clearly an excellent way of gaining an understanding of modern art in all its complexity, and more specifically the abstract art that traversed the entire 20th century. Certainly original, this approach finally facilitates access to it.

Claire Stoullig
Honorary Curator General;
Former Director of the Museum of Fine Arts, Nancy

Kenneth Noland, *Sounds in the Summer Night*, 1962, peinture polymère synthétique sur toile, The William S. Paley Collection (Acc. n.: SPC72.1990), Museum of Modern Art (MoMA) – New York, © 2019, Digital image, The Museum of Modern Art/Scala, Florence.

Kenneth Noland, *Sounds in the Summer Night*, synthetic polymer paint on canvas, 1962, The William S. Paley Collection (Acc. n.: SPC72.1990), Museum of Modern Art (MoMA) – New York, © 2019, Digital image, The Museum of Modern Art/Scala, Florence.

Kenneth Noland, *Sounds in the Summer Night*, 1962, Synthetische Polymerfarbe auf Leinwand, The William S. Paley Collection (Acc. n.: SPC72.1990), Museum of Modern Art (MoMA) – New York, © 2019, Digital image, The Museum of Modern Art/Scala, Florence.

Kunst im Alltag an der Quelle der Moderne

Trotz wirtschaftlicher und politscher Instabilität in Deutschland sind die 1920er Jahre geradezu ein goldenes Zeitalter der Kreativität. Die kleine Provinzstadt Weimar, die nach dem ersten Weltkrieg zur Hauptstadt der Weimarer Republik wird, erhält im Jahre 1919 eine neue Schule für Kunst, Architektur und Design. Durch die Zusammenlegung der Grossherzöglich-Sächsischen Kunstgewerbeschule und der Grossherzöglich-Sächsischen Kunstschule entsteht das «staatliche Bauhaus». Diese neue Schule setzt sich das Ziel, funktionalere Architektur für eine neue Gesellschaft zu erschaffen. Das Bauhaus will eine Rückkehr zum Handwerk verknüpft mit dem Experimentieren mit neuen Materialen. «Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker… Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt

sein wird: Architektur und Plastik und Malerei», schreibt der Architekt und erste Direktor der Schule Walter Gropius im «Bauhaus-Manifest». Es liegt nahe, dass sich eine Verknüpfung zwischen Moderne und angewandter Kunst in der Kreation von funktionalen Objekten manifestiert. Und so illustriert die Keramik perfekt diese Annäherung von Alltagstauglichkeit und Moderne. Da im Zuge der industriellen Revolution immer mehr «seelenlose» Objekte durch Maschinen gefertigt werden, muss nun ein Mittel gefunden werden, um das Kunsthandwerk wieder aufzuwerten und den Widerspruch zwischen Kunst und Technik aufzulösen.

Ähnlich wie bei den Bauhütten im Mittelalter teilt Gropius seine Schule in verschiedene spezialisierte Werkstätten auf, in denen jeweils ein Formmeister dem Werkmeister zur Seite steht. Der Bildhauer, Keramiker und Grafiker Gerhard Marcks ist der erste Formmeister in der Bauhaus-Töpferei, die im etwa 25 km von Weimar entfernten Dornburg liegt. Die Töpferei ist damit zwar etwas abgelegen, kann sich aber dafür den internen Streitigkeiten an der Schule entziehen. Dies hat den Vorteil, dass eine echte Gemeinschaft zwischen den Lernenden – zu Beginn sind es bloss fünf Männer und zwei Frauen – und dem Meister entstehen kann. Ziel von Marcks ist es, die Kunst und das Leben zu vereinen. Bevor Sie in die jeweiligen Werkstätten kommen, müssen alle 150 Lernenden im ersten Jahr einen Vorkurs absolvieren.

Bereits im Gründungsjahr schafft es Gropuis, Künstler an das Bauhaus einzuladen: Paul Klee, Lyonel Feininger, Johannes Itten, 1922 schliesslich auch Wassily Kandinsky. Itten und Kandinsky interessieren sich besonders – wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise – für die Farbenlehre. Dabei nehmen sie vor allem Bezug auf Goethes berühmtes Werk «Zur Farbenlehre», aber auch auf die empirischen Untersuchungen von Wilhelm Ostwald sowie auf den 1913 veröffentlichten Essay «Sons, sonorités et résonances» von Klaüge. Beide, Itten und Kandinsky, gehen davon aus, dass die Farben über die reine Sinneswahrnehmung hinaus auch eine musikalische und affektive Wirkung haben. Kandinsky sagt: «Ich mag den Kreis, wie ich früher den Reiter mochte, denn ich finde darin mehr innere Möglichkeiten». Auch für Itten ist der Kreis eine grundlegende Form. In ihm lassen sich mit den Primärfarben Gelb, Blau und Rot alle anderen Farben mischen. Wenn es nun also darum geht, die Form, den Raum, die Farbe und die Bewegung neu zu definieren, betrachten sowohl Kandinsky als auch Itten das Motiv als überflüssig und ziehen ein Zusammenspiel von farbigen Formen der «objektiven» Abbildung der Wirklichkeit vor. Kandinsky ist mit dieser Problematik bereits vertraut und verfolgt, seit er 1896 ein Bild von Monet betrachtete, das Ziel, eine Malerei ohne Objekt zu erschaffen. In Anspielung auf die Musik sagt er dazu: «Die Farbe ist die Taste». In seiner Serie «Kleine Welten», die im Sommer 1922 entsteht, entwickelt Kandinsky aufbauend auf seinen älteren Werken ein formelles Repertoire. Die Grafiken zeigen Fachwerk-Strukturen, Schachbrettmuster und segelähnliche Formen, die ergänzt werden durch freie Formen, gebündelte Linien, Diagonalen, Kreise und Ringe, die dem russischen Suprematismus entstammen. Der Akt des Malens wird hierbei durch eine bildliche Grammatik gelenkt, die ein freies Spiel mit den Formen erlaubt und bei dem der Punkt zum Ausgangselement wird und sich anschliessend in unendlich viele Formen weiterentwickelt. «Das Reich der Punkte ist unbegrenzt», schreibt Kandinsky in seinem bekannten Buch «Punkt und Linie zu Fläche». In der Wandmalerei-Werkstatt des Bauhauses, in der er Formmeister ist, überprüft Kandinsky mit Schülerinnen und Schülern seine Theorien zur Beziehung zwischen Form und Farbe. Hierbei wird Gelb mit dem Dreieck assoziiert, Rot mit dem Rechteck und Blau mit dem Kreis. Die Sekundärfarben erster Ordnung – Grün, Orange und Violett –, müssen ebenfalls geometrischen Formen entsprechen, um so die Spannung der räumlichen Beziehung auszudrücken. Mit solchen Vorgaben müssen sich die Lernenden auseinandersetzen. Um die Form auf radikale Weise zu verändern, muss zuallererst die Farbe bis ins kleinste Detail analysiert werden, damit sie sich danach auf den Raum und schliesslich auf den Geisteszustand und das Wohlbefinden auswirken kann. Diese Vorstellung entspricht genau den Zielen des Bauhauses, das Innen- und Aussenräume verändern will, um so eine neue Gesellschaft zu kreieren. Eine neue Gesellschaft; das ist auch das Ziel der russischen Revolution, die von Kandinsky ebenso unterstützt wird wie von Moholy-Nagy, der den als zu sektiererisch und mystisch geltenden Itten 1923 ersetzt. Es erstaunt daher nicht, dass künstlerische Strömungen wie der Konstruktivismus und der Suprematismus die Tendenz zur Geometrisierung noch verstärken.

So ist die Sensibilisierung für Farben und formelle Abstraktion die Grundlage für die Ausbildung am Bauhaus. Diese Ausrichtung prägt die Lernenden in allen Werkstätten – von der Weberei bis zur Wandmalerei – und beeinflusst somit auch die industrielle und kommerzielle Produktion, wie dies von der Schule beabsichtigt wird. Auch die Töpferei-Werkstatt wird von den Theorien, die mehr wissenschaftlich als ästhetisch sind, beeinflusst. Die Kreationen

sollen somit «zwingend richtig und damit auch so neutral sein, wie man es sich vorstellen kann». Darüber hinaus soll eine rentable Produktion möglich sein. Der Zusammenhang zwischen Farbe und Form wird dennoch feinsinnig eingehalten. Auf den Töpfen, den Platten oder den Dosen tritt warmes Gelb zusammen mit kaltem Blau auf; diese beiden Pole werden in Kreisen dargestellt, die die Form des Objekts unterstützen und eine Stabilität zwischen exzentrischen und konzentrischen Kräften andeuten. Die meist auf die Halspartie oder auf den Boden der Kannen angebrachten Kreise, deren Konturen im Werkstoff zu verschwinden scheinen, überlappen sich und kreieren einen Kontrast und eine Bewegung, da die Farben unterschiedliche Tiefen suggerieren. Anstatt dass die Farbe in einfachen und präzisen Zeichnungen verwendet wird, verteilt sie sich, beinahe in der Luft hängend, und befreit sich so von ihrer Form und wird mehr und mehr eigenständig. Genau wie Kandinskys Kompositionen, losgelöst von einer Repräsentation der Wirklichkeit, ruft die Farbe in diesen Dekors eine leichte Vibration hervor, wie ein Echo der Suche nach der Bewegung in der Malerei. Aber der «Farbklang» ist diskreter, leiser, geradezu verschleiert, als würde er auf die so feinen und musikalischen Werke von Paul Klee anspielen. Die Abstufungen präsentieren sich zwar in Primärfarben, sind jedoch in Pastelltönen gehalten, die zu starke Kontraste vermeiden – so als könnten solche der Funktionalität des Objektes schaden.

Im Jahre 1928, das Bauhaus ist inzwischen nach Dessau umgezogen, ersetzt Hannes Meyer Walter Gropius als Direktor und damit verstärkt sich die Tendenz zu einem gewissen Minimalismus. Auch die 1929 beginnende Wirtschaftskrise, die weite Teile der Bevölkerung betrifft, lastet auf dem Bauhaus. Die Keramik der Weimarer Republik soll möglichst den Ansprüchen der Bevölkerung genügen und gleichzeitig kostengünstig produziert werden können. So kommt es, dass die Vision der Schule, orientiert an Genauigkeit, Einfachheit und Abstraktion, zwischen 1919 und 1933, von Weimar über Dessau bis nach Berlin, laufend in die Tat umgesetzt wird. Konkrete Abbildungen verschwinden fast gänzlich – genau wie bei den Bild-Kompositionen der Künstler, die am Bauhaus unterrichten. Dass die Töpfer von Kandinsky beeinflusst sind, wird offensichtlich, wenn man bedenkt, dass dieser mit seinen Büchern «Über das Geistige in der Kunst» und «Punkt und Linie zu Fläche», die sich zwischen Praxis und Theorie bewegen, gewissermassen Manifeste und Bedienungsanleitungen liefert. Mit den ausgereiften Dekoren der Keramik werden die grossen Prinzipien der modernen Kunst exemplarisch in die Praxis umgesetzt. Lediglich eingeschränkt durch die Form des Objekts zeigen die Dekore Kreise, Halbkreise, gerade Linien, Kurven und Punkte, in kalten und in warmen Farbtönen, mit mehr oder weniger starken Kontrasten und zeugen somit von der Suche nach einem Gleichgewicht zwischen Spannung und Richtung.

Erstaunt stellt man mit mehreren Jahrzehnten Abstand fest, dass einige der Motive, die auf den Keramiken in dieser Ausstellung auftauchen, in der abstrakten US-amerikanischen Kunst eins zu eins übernommen wurden – wenn auch in einer anderen Grösse. Mit seiner Serie «Circles» (1958) reproduziert Kenneth Noland dieselben konzentrischen Kreise, die auf den Platten und Töpfen der Weimarer Republik zu finden sind; und damit auch ihre Wirkung. Mit ihren dünnen Acrylschichten auf der rohen Leinwand lösen Nolands grosse Bilder intensivste und effizienteste optische Vibrationen aus. Bei dieser Maltechnik, die durch die Farbfeldmalerei (Color Field) entsteht, wird keine Rücksicht auf das Räumliche genommen. Die reinen und gesättigten Farben werden direkt auf eine ungrundierte Leinwand aufgetragen. Damit wird die Farbe selbst zum Subjekt der Malerei, wie dies in der Werkstatt von Gerhard Marcks im Speziellen und in der Forschung des Bauhauses im Allgemeinen vorausgesehen wurde. Dieses Konzept sollte künftig zahlreichen künstlerischen Strömungen als Grundlage dienen.

So haben diese Gebrauchsgegenstände – alltägliche Zeugen der traditionellsten menschlichen Tätigkeiten – während einigen Jahren Nützlichkeit und Schönheit in sich vereint und somit gewissermassen die Definition des Designs vorweggenommen. Heute erlauben uns diese Objekte, die moderne Kunst in all ihrer Komplexität, und insbesondere die abstrakte Kunst, die das ganze 20. Jahrhundert geprägt hat, besser zu verstehen. Mit ihrer Originalität gewährt die Keramik der Weimarer Republik also einen einfachen Zugang zu diesen Kunstformen.

Claire Stoullig
Ehrengeneralkonservatorin des Kulturerbes,
ehemalige Direktorin des Musée des Beaux-Arts in Nancy

Photo: Jean-Marc Cherix, © Musée Ariana, Ville de Genève

Plat, manufacture de Grünstadt (Grünstadt) / Horloge, G. Bihl & Co. (Ladowitz b. Dux), vers 1930, faïence fine, décor à l'aérographe, coll. N. Mouriquand.

Plate, Grünstadt factory (Grünstadt) / Clock, G. Bihl & Co. (Ladowitz B. Dux), c. 1930, creamware, airbrush decoration, coll. N. Mouriquand.

Platte, Steingutfabrik Grünstadt (Grünstadt) / Uhr, G. Bihl & Co. (Ladowitz b. Dux), um 1930, Steingut, Spritzdekor, Sammlung N. Mouriquand.

ENTRÉE

Entrée libre

VISITES COMMENTÉES

Les dimanches 14 avril
et 1er septembre à 15h
en présence de la
collectionneuse ;
dimanche 16 juin à 11h

VISITES COMMENTÉES SUR DEMANDE

Français uniquement.
Payant, sur réservation

ACCUEIL DES PUBLICS

Du lundi au vendredi
T +41 22 418 54 54
F +41 22 418 54 51
adp-ariana@ville-ge.ch

MUSÉE ARIANA

Avenue de la Paix 10
1202 Genève
T+ 41 22 418 54 50
ariana@ville-ge.ch
www.ariana-geneve.ch
Ouvert tous les jours
de 10h à 18h,
fermé le lundi

graphisme Giganto | impression Ville de Genève

museearianageneve | museearianageneve | @museeariana

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Département fédéral de l'intérieur DFI
Office fédéral de la culture OFC