

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 38 (1951)
Heft: 6: Wohnbauten für die Ferien

Artikel: Zur Wiedergeburt des Bildteppichs in Frankreich
Autor: Schmalenbach, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-82066>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

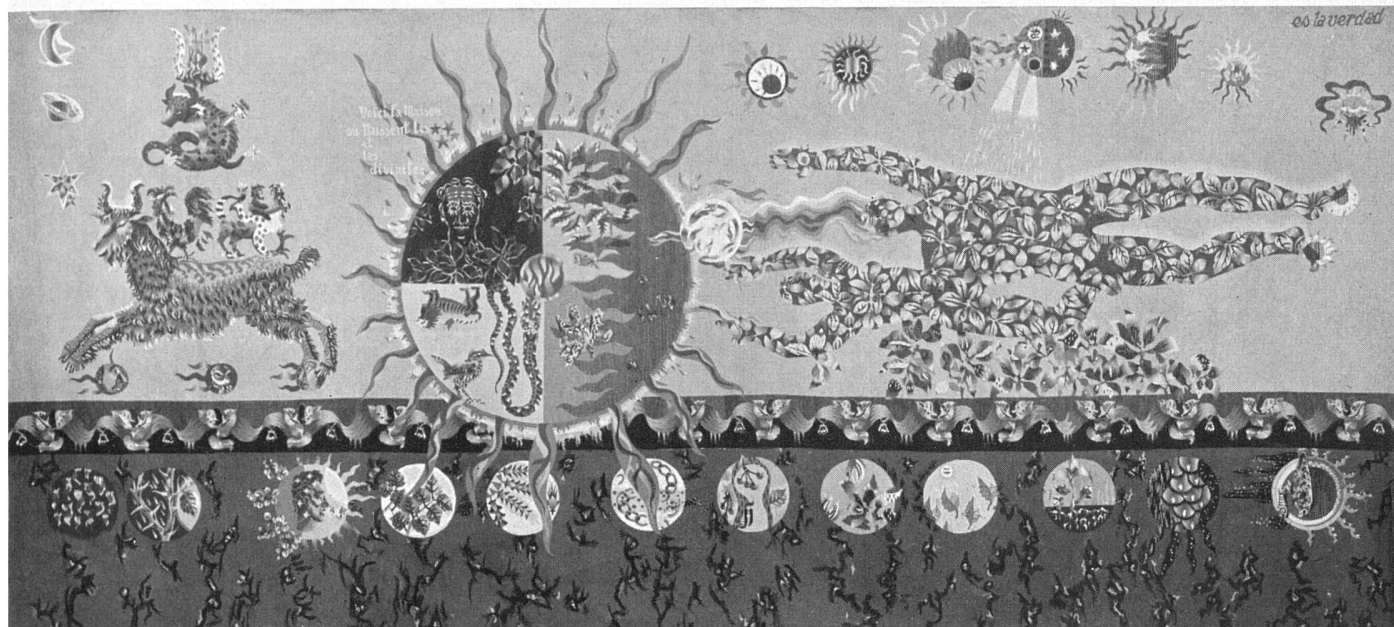
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.04.2025

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



Jean Lurçat, *Es la verdad*. Atelier Tabard, Aubusson

Photo: Atelier Eidenbenz SWB, Basel

Zur Wiedergeburt des Bildteppichs in Frankreich

Von Werner Schmalenbach

Nicht von der Erneuerung der Bildteppichkunst in Frankreich als einem bedeutenden künstlerischen Ereignis in unserer Zeit soll hier die Rede sein. Die Umstände, unter denen diese Erneuerung vor sich ging, die hervorragende Rolle, die dabei vor allem Jean Lurçat spielte, der ungewöhnliche Erfolg, der der ganzen Bewegung beschieden war, das sind bekannte Tatsachen, für deren Publizität fast über die ganze Erde hin schon weidlich gesorgt wurde. Wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, ein paar grundlegende Gesichtspunkte herauszunehmen und kritisch zu erörtern. Zugleich liegt uns daran, bei diesem Vorgehen auch Namen in den Vordergrund zu stellen, die uns beim Stichwort «Tapisserie» noch nicht geläufig sind. Denn es ist bemerkenswert, wie heute auch außerhalb von Lurçat und seinem Kreis wesentliche Kräfte an der Sache der Tapisserie mitwirken. Eine Feststellung, die die Bedeutung des großen Initiators keineswegs schmälern soll. Im Gegenteil: Lurçat selbst ist es, der sich heute gleichsam vor dem Lichte steht. Denn da man auch bei den andern Künstlern dieser «Renaissance» des Bildteppichs seit Jahren immer nur Lurçat zu sehen meint, droht sein Name zu einer Schablonenvorstellung zu werden, von der man nachgerade genug hat. Durch seinen allzu sichtbaren Einfluß erscheint er fast selber als Lurçat-Schüler. Von diesem Odium machen ihn gänzlich andersgerichtete Tendenzen frei und sichern ihm dadurch auch den persönlichen Rang, der ihm zukommt. Eine

Schau von Tapisserien, die auch die neueren, weniger publizierten Strömungen umfaßt*, wirkt geradezu als eine Rehabilitation von Lurçat: da bestätigt er plötzlich seine ganze künstlerische Potenz, und unter dem starken Eindruck seiner ganz individuellen Bildvitalität ist man bereit, einmal seine Vorbildlichkeit zu vergessen. Man sieht erleichtert über den typisch gewordenen Stil hinweg und entdeckt die außerordentliche Formkraft des Künstlers.

Davon ging man aus: man wollte dem Bildteppich geben, was des Bildteppichs ist. Jahrhundertlang, so sagte man, sei der Bildteppich nichts anderes gewesen als ein Reproduktionsverfahren, ein Imitieren von Gemälden bis zum peinlich getreuen Faksimile, das den Weber zwang, jede Zufallsnuance eines Pinselstrichs genauestens auf dem Wirkstuhl zu kopieren. Die Sinnlosigkeit solchen Vorgehens ist evident, die Berechtigung des Protestes selbstverständlich. Dennoch – heute, wo ein gewisses Resultat erreicht ist, darf man die Frage behutsamer anfassen. Da wir den Gegner nicht mehr zu dem Zweck nötig haben, um unsere eigene Position ab-

* Eine solche Schau war in den Monaten Januar-Februar 1951 im Gewerbemuseum Basel zu sehen, während gleichzeitig – einmalige Vergleichschance! – in der Basler Kunsthalle die Apokalypse von Angers, der bedeutendste Wirkteppich des Mittelalters, ausgestellt war.

zugrenzen, dürfen wir ihn einer gerechteren, loyaleren Behandlung würdigen.

Oberste Maxime der Erneuerungsbewegung ist die der handwerklichen Echtheit, der Werktreue, wie der vielbenutzte, etwas gefühlvolle Name lautet. Diese Werktreue hat hier zwei wesentliche Aspekte: es geht gegen das Arbeiten nach Vorbildern der Malerei, und es geht gegen den Naturalismus.

Betrachten wir unter diesen Aspekten eine Schöpfung, die noch aus der Zeit vor der behaupteten Degeneration der Bildwirkerei stammt und auf die man sich in Frankreich heute als das große Vorbild zu berufen pflegt: die Apokalypse von Angers. Zwischen diesem unbeschreiblich schönen Werk des hohen Mittelalters und der Malerei der gleichen Epoche gibt es kaum einen Unterschied. Den Grad des Naturalismus, den damals die Malerei erreicht hatte, besitzt dieser Teppich durchaus. Nur um ein Geringes müssen wir diese Behauptung einschränken: jede dem Pinsel gewohnte Abschattierung etwa eines Körpers wird hier doch auf die intelligenteste Weise umgesetzt in die Sprache des Webers. Sie wird nur sehr unaufdringlich umgesetzt, so daß die «Übersetzung» sich schließlich, auf Distanz (und ein solches Werk war auf Distanz berechnet!), doch als die gleiche Sprache anhört. Für uns ist es wunderbar, die zauberhaften Geheimnisse dieser Übersetzung zu belauschen: die Übersetzung etwa der zarten Abtönungen, die in der Malerei das Körperliche geben, in diskontinuierliche Farbstufen, die mittels feinsten Schraffuren in vertikaler Richtung (in Schußrichtung also, d. h. in der Richtung der Wirkarbeit; denn die Kette liegt rechtwinklig zum Bild) ineinanderrieseln. Auf Schritt und Tritt stellt sich, man beobachtet es, für den Weber die Frage: Wie löse ich das auf meinem Webstuhl? Es ist beglückend, ihn dieses Problem beantworten zu sehen. Im großen aber ist es dasselbe wie in der Malerei der Epoche. Freilich: auch in der Malerei waren dem Naturalismus noch Schranken gesetzt.

Naturalismus heißt vor allen Dingen: Körperbildung und Raumtiefe. Die Apostel des modernen Handwerks, des modernen Wandwerks rufen: Flächigkeit! Wie hielt man es damit in jener Zeit? Durchaus nicht streng im Sinne dieses modernen Dogmas. Vielmehr wird, wir sagten es, der volle Grad des Naturalismus jener Entwicklungsperiode ausgenützt. Das bedeutet, daß das Körperliche, das heißt der Raum, insofern er vom Körper beansprucht, «verdrängt» wird, zur Anerkennung kommt. Der Raum freilich als eine eigene, freie Dimension ist noch nicht erschlossen. Es ist jene abenteuerliche Zwischenperiode, wo man den Körper wagte, aber den Raum noch scheute. Schulmeisterlich betrachtet ein Widerspruch zweier einander ausschließender Stilmittel: ein Stilbruch. So wie in der Malerei der Zeit recht naturalistische Figuren etwa auf einem grünen Wiesenstreifen, aber vor dem abstrakten Goldgrund stehen, so ist es auch hier: die ornamentale Fläche des Hintergrundes bildet die Folie für durchaus plastische und da-

mit schon den Raum beschwörende Figurengruppen. Von diesem Widerspruch geht ein hoher Reiz aus, der sich gar nicht «logisch», sondern eben nur durch seine Widersprüchlichkeit erklären läßt. Nähme man es mit dem Dogma genau, so müßte man die Figuren zugunsten der Hintergründe beanstanden. Dies wäre einer jener Fälle, wo ein doktrinäer Grundsatz den Blick für das Schöne verstellt.

So beruft man sich denn vielleicht auch noch «konsequenter» auf Wirkereien primitiverer Kulturen: der Kopten etwa oder der alten Peruaner. Der Vergleich soll hier unterdrückt werden, denn es handelt sich da zwar um die gleiche Technik, aber um eine ganz andere Funktion: es sind nicht monumentale Bildwerke, sondern Kleider- und andere Gebrauchsstoffe.

Wie ist es bei den Späteren? Bleiben wir nicht beim allzu harten Urteil unseres ersten Mißbehagens. Schließen wir aber auch nicht mit dem allzu weichen Urteil ab, daß ein Barockgobelin eben in einem Barockschloß seine Funktion erfülle. Eine Tatsache ist immerhin zu beachten: der Gobelin des 17./18. Jahrhunderts hatte im Bewußtsein der Zeit nicht den künstlerischen Rang eines Gemäldes; er galt bereits als unfreie Ausstattung, und die freie Malerei stand «höher». Eine solche Rangordnung war im Mittelalter undenkbar. Man darf dem Barockgobelin gegenüber also von vornherein, mit voller historischer Berechtigung, das aussprechen, was man spontan «weiß»: daß hier das Handwerk nicht mehr das ist, was es einst gewesen. Seien wir jedoch gerecht und sprechen wir nicht zu rasch von unsern modernen Thesen aus. Es ist nämlich durchaus nicht so, daß in diesen Teppichen alles der Technik zuwiderläuft. Es liegt gar nicht an der Technik, die hier zur Sklavin einer andern Technik, nämlich der Ölmalerei, erniedrigt würde. Zugegeben: diese Erscheinung ist verbreitet und nimmt schließlich im 18. und 19. Jahrhundert groteske Formen an, gegen die man sich ruhig mit Prinzipien zur Wehr setzen darf. Aber anderseits: wieviel «Gobelin» im echten Sinne wurde da noch gewoben! Das betrifft vielleicht weniger die figurenreichen Stücke, bei denen es oft einfach zu «bunt» wird, es betrifft vor allem die Landschaftsstücke. In ihnen empfinden wir die Reduktion der Farben auf eine natürliche «tonige» Skala spontan als spezifisch gobelinmäßig. Gewiß begegnet viel Raffinement – aber durchaus nicht im Sinne der Kompliziertheit eines zu reproduzierenden Gemäldes, sondern noch sicher geführt von einem Formgefühl, das ganz dem Weben entstammt. Der Raum – etwa einer Landschaft – mag sich bis in große Tiefe öffnen; aber es ist nicht der naturalistisch-linearperspektivische Raum, sondern der Raum der Luftperspektive, der das Gegenständliche ganz in seine «Luft» einbezieht und dabei dem Gobelin seine Rechte läßt. Die Homogenität der luftperspektivisch-tonigen Farbskala garantiert die textile Homogenität. Die einheitliche Stofflichkeit des Luftraums, in der das Einzelne seine lokale Stofflichkeit aufgibt, läßt den Stoff als solchen wieder zur Geltung kommen.



Apokalypse von Angers, 14. Jahrhundert. Detail / Apocalypse d'Angers, 14^e siècle. Détail / Apocalypse of Angers, 14th century. Detail

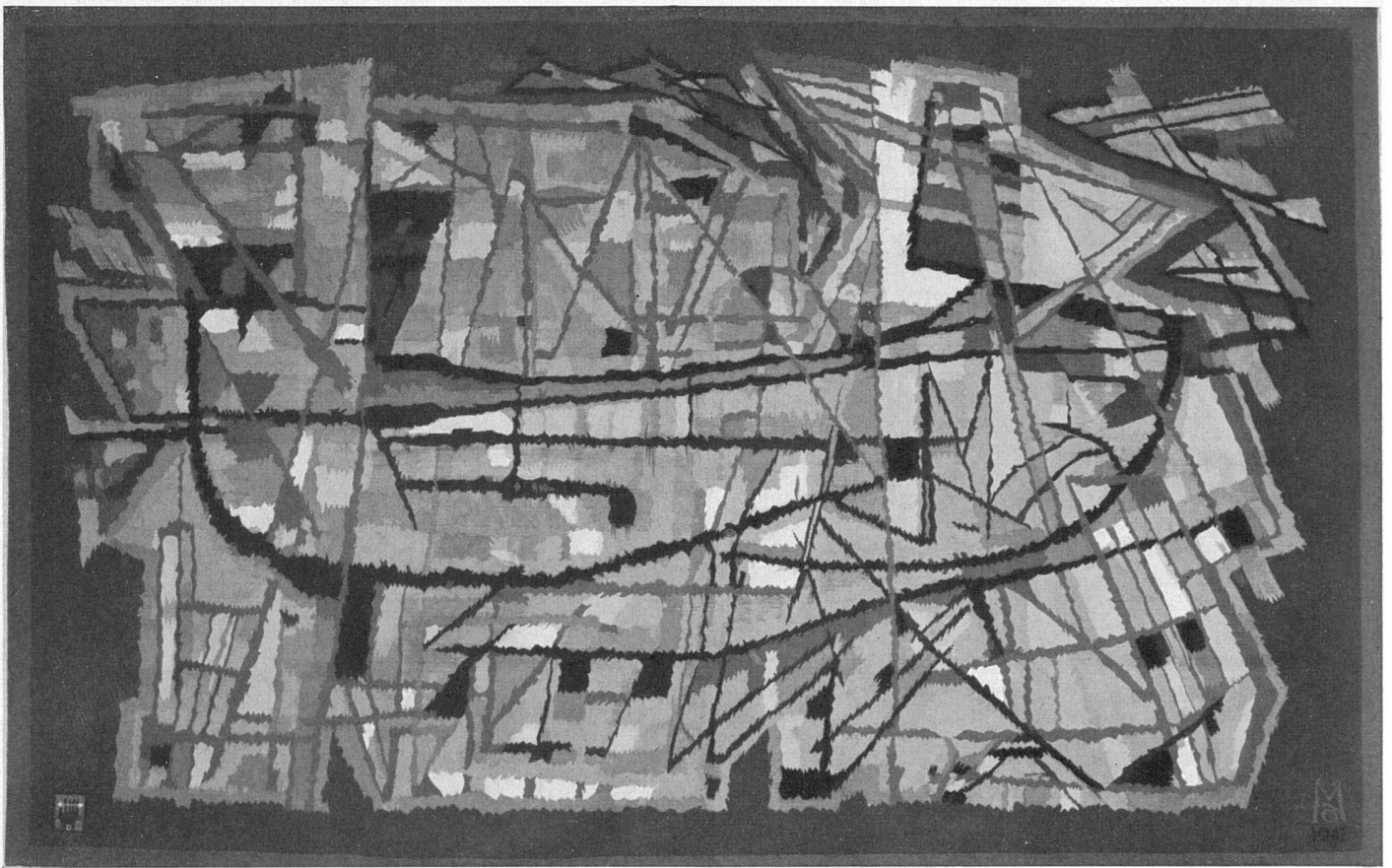
Photo: Atelier Eidenbenz SWB, Basel

Es konnte nicht Sache der Erneuerer der Tapiserie in unserer Zeit sein, dies zu erkennen. Aber heute dürfen und sollen wir es sehen. Denn der Kampf ist durchgefochten, und eine neue Leidenschaft besteht im behutsamen Wiederentdecken des eben noch leidenschaftlich Bekämpften. Es zeigt sich sogar, daß plötzlich die Ergebnisse der eigenen Forderungen da und dort suspekt werden, daß etwa das «Denken aus der Technik», eben jener Werkgehorsam, seine Gefahren haben kann: gewisse Werke wirken plötzlich doktrinär, wie Exempel für eine Werkbundthese. Dieses Gefühl beschleicht einen gelegentlich auch bei den modernen französischen Teppichen. Man fühlt die Absicht, und man ist verstimmt. Aus den Prinzipien heraus sollten wir heute, wo wir sie «in uns» haben, weder positiv beurteilen noch negativ verurteilen. Der Maßstab «in uns» ist notwendig, wir sollten ihn aber nicht von Fall zu Fall anlegen.

Wenn wir hier die Postulate dieser modernen Teppichkünstler wie vor allem Lurçats kritisch befragen, dann gilt die Kritik nicht der künstlerischen Lösung als solcher, sondern dem Prinzip, das vertreten wird. Wir stellen etwa – erleichtert – fest, daß Grundforderungen wie Vermeidung des Naturalismus, Vermeidung der Rauntiefe, Vermeidung vieler Farben, die von Lurçat erhoben werden, nur sehr relativ verwirklicht werden.

So bleibt im Abbau des Naturalismus das Gegenständliche doch weitgehend gewahrt, da es dem Künstler offenbar stark auf Inhalte ankommt. Wir sahen ja schon: auch bei der Apokalypse von Angers war das der Fall, nur daß dort die Entwicklung noch im allmählichen Aufbau und nicht im Abbau des Naturalismus unterwegs war. Für die Körpermodellierung etwa sucht ein Künstler «textile» Lösungen, die jedes Detail, aus der Nähe betrachtet, zum abstrakten Ornament machen; beim Zurücktreten jedoch stellt sich das Plastische her. Die Abstraktion ist gröber, großflächiger, eklatanter, stilistisch gewollter als im 14. Jahrhundert; sie spricht nicht nur als «Übersetzung» einer andern Sprache, sondern als eigene Sprache. Die dienenden Schraffuren des Mittelalters etwa sind zur autonomen Flammensprache geworden, die jedoch, wenn sie hier auch zum Stil wird, aus technischen Überlegungen stammt. Was einst Mittel und nichts als Mittel war, wird hier zum Stil verselbständigt. Aber auch das geringste «Mittel» war einst Form, während ein geschaffener Stil heute noch nichts über die Formkraft besagt. Die Form ist nicht wie dazumal eine Selbstverständlichkeit; sie bleibt auch dann noch eine offene Aufgabe, wenn ein Stil, etwa ein Gobelinstil, schon gefunden ist.

Die Forderung der Flächigkeit kommt nicht nur aus



Alfred Manessier, *Der Bau der Arche*. Manufacture J.R. des Borderies, Paris | *La Construction de l'Arche* | *The Building of the Ark*

Photo: Atelier Eidenbenz SWB, Basel

dem Willen zu Werktreue, sondern, vor allem, aus dem Willen zur Wand. Denn man will ja nicht «Bilder» schaffen, Bilder mit ihrem eigenen, vom Rahmen umgrenzten, innerhalb des Rahmens autonomen Lebens- und Geltungsbereich, sondern Wandbilder, ja Wände. Eine Tapisserie erfüllt erst dann ihren vollen Zweck, wenn sie die Wand eines Innenraums bis an alle vier Begrenzungen, zur Seite, nach oben und nach unten, ausfüllt; denn dann erst wird sie Bestandteil der Architektur, wird sie selbst zum architektonischen Element. Hierum geht es, und das führt zum Postulat der Flächigkeit. Aber selbst ein Künstler wie Lurçat wird durch sein Bekenntnis zur Fläche keineswegs zu absoluter Flächenhaftigkeit verleitet, wie man sie sich etwa durch einen Gobelin im Stil der Bilder Piet Mondrians am konsequentesten erfüllt denken könnte. Fast in jedem seiner Werke riskiert Lurçat den Raum, um ihn dann aber doch zur Fläche zurückzurufen. Anders als in der Apokalypse, wo Raum und Fläche unvermittelt nebeneinanderstehen. Anders auch als in guten Werken des 17. oder 18. Jahrhunderts, wo das Räumliche durch die Homogenität der luftperspektivischen Farbkontinuität sozusagen aufgesogen und in der einheitlich stofflichen Fläche festgehalten wird. Lurçat läßt mit einer gewissen vitalen Rücksichtslosigkeit Raumelemente leben, die sich wechselseitig und schließlich in der festlichen Flächenwirkung des Ganzen aufheben. So wie sich überhaupt die seinen Schöpfungen eigene lebens-

volle Unruhe schließlich im dekorativen Ganzen beruhigt. Das Dekorative hat sich selbständig gemacht und zwingt alles in seinen Bann. Das ist gegenüber den früheren Epochen das Neue. Auch widersprechende Elemente werden schließlich in die dekorative Gesamterscheinung hineingeschlungen und leben so als legitime Bestandteile weiter.

Endlich das von Lurçat besonders vehement ausgesprochene Postulat der Verwendung weniger Farben. Es wird rein quantitativ erfüllt – und doch wirken sie bunter als die meisten Gobelins des 18. Jahrhunderts. Es ist dasselbe, wie wenn ein stark flächenhafter Gauguin bunter wirkt als ein sich vielleicht viel zahlreicherer Farben bedienender Watteau, bei dem die Buntheit in Farbskalen gebunden und neutralisiert ist. Drei übergangslose Farben wirken bunter als zehn oder mehr, die gegeneinander abgestuft sind. Bunt ist der Naturalismus mit seinen isolierten Lokalfarben – und bunt ist die «dekorative» Kunst, in der einheitliche Farbflächen diskontinuierlich nebeneinanderliegen. Dem hat der Gobelin des 17./18. Jahrhunderts voraus, daß die «Tonigkeit» seiner Farbskala dem Gewebe als solchem entgegenkommt. Das «dekorative» Farbprinzip hat dagegen den großen Vorteil, eben dekorativ zu sein.

Hier ist der Ort, um auch auf andere Tendenzen der modernen Bildteppichkunst in Frankreich hinzuweisen.



Georges Adam, Danae. Atelier Picaud, Aubusson

Die Führerschaft Lurçats ist heute nicht mehr eine absolute, und wir bemerkten schon, wie dies der Wirkung seines eigenen Werkes gut tut. Die wesentliche über ihn hinausgehende Tendenz, die sich freilich erst in wenigen, jedoch sehr bemerkenswerten Künstlern äußert, geht auf stärkere bis völlige Abstraktion. Künstler wie Alfred Manessier, Singier und Le Moal und, abseitsstehend, der Bildhauer Georges Adam sind zu nennen. Diese Künstler, die zu Lurçat in einem mehr oder weniger starken Gegensatz stehen, nehmen dessen Postulate, ohne sie im Munde zu führen, vielleicht noch ernster, wobei wir allerdings wiederholen, daß Konsequenz im Sinne eines Grundsatzes kein künstlerisches Kriterium darstellt. In den Schöpfungen dieser Künstler wird aller Naturalismus ausgeschaltet, wird das Räumliche viel stärker aufgegeben und ebenso die Buntheit der Farben. Der Teppich wird zu einem Gefüge von Linien und Flächen, höchstens mit gegenständlichen Andeutungen durchsetzt; bei Adam in einem wunderbaren Spiel ausschließlich von Grautönen, zwischen hellstem Weiß und tiefstem Schwarz; bei Manessier und den ihm verwandten Künstlern stark farbig, aber nicht bunt, da nicht Fläche gegen Fläche steht, sondern ein farbiges Gitterwerk die Stofffläche überspannt. Die Teppiche von Adam stellen ohne Zweifel das Bedeutendste dar, das außerhalb von Lurçat und besonders außerhalb seiner Einflußzone entsteht: von gleicher Vitalität, dazu von vielleicht echterer, künstlerischerer Schwingung. Man

macht Adam den Vorwurf, seine Werke seien vergrößerte Radierungen. Wir können nur entgegnen: Wohl seiner Graphik, wenn ihre Formkraft zu so echter Monumentalität ausreicht! Die unmittelbare Wirkung seiner Teppiche ist gewiß nicht die vergrößerter Reproduktionen nach irgend etwas, und technisch läßt sich an ihnen nichts bekritteln. Das Seltsame und Beglückende ist, daß hier, wo die Grundforderungen der Tapisserie aufs konsequenteste erfüllt sind, man nie das Gefühl hat, über Wesen und Gesetze der Tapisserie belehrt zu werden.

Ein weiterer, der in den letzten Jahren herrliche Wandteppiche geschaffen hat, ist Matisse. Auch da fast völlig abstrakte Lösungen, und zwar in der Manier seiner Scherenschnitte, wie er sie seit Jahren auch sonst pflegt. Übrigens ist er auch ganz konkret so vorgegangen: er hat die Formen aus Papier geschnitten und auf den Karton geklebt. Man sieht das dem Teppich deutlich an; ein willkommener Anhaltspunkt für Pedanten, um eine Sünde wider den heiligen Geist des Teppichs zu registrieren. Ob Papier oder nicht, diese Schöpfungen stellen eine unvergleichliche individuelle Lösung dar, wobei freilich vor Nachahmung zu warnen ist. Bei aller Freiheit sind es durchaus Teppiche, von meisterlicher Hand wie im Schlafe entworfen.

Daß daneben heute auch Maler wirken, die den «Maler»



Henri Matisse, *Polynésie - L'Eau*. Manufacture Nationale de Beauvais

kaum verleugnen und doch schöne Werke hervorbringen, weil einfach das Künstlerische stark genug und andererseits das Malerische doch gezügelt ist, sei nur im Vorübergehen erwähnt. Maler wie André Marchand, Tal Coat und andere. Ihr Fehler ist weniger die relative Mitsprache des Pinselstrichs, des Malrhythmus, als der, daß sie nicht genügend von der Vorstellung des Tafelbildes loskommen und daher selbst bei architektonischem Bildgefüge ihrer Werke diese nicht zu wirklichen Elementen der Architektur werden zu lassen vermögen. Man möchte mit ihren Teppichen nicht, wie es sein sollte, ganze Wände bekleiden, sondern sie wie Bilder sozusagen übers Büfett hängen.

Was die Erneuerung der Tapiserie in Frankreich, welche ihrer verschiedenen Facetten man auch ins Auge nimmt, wesentlich von den mehr sporadischen Wiederbelebungsversuchen in andern Ländern unterscheidet, ist ihre hemmungslose Modernität. Damit geht sie weit hinaus über die auf diesem Gebiet auch sonst bekannten Anstrengungen, die den gleichen Prinzipien folgen und meist im Zeichen des Hüters dieser Prinzipien stehen: des Werkbundes. Hier kehrt der Werkbund seine fatale, rückschrittliche Seite hervor: es wird da versucht, mit dem alten Handwerk zugleich den Geist einer alten Handwerkskultur zu erneuern. Man trauert einem verlorenen Paradiese nach – gut, das ist verständlich; aber

man macht den Versuch, dasselbe irgendwie wieder heraufzubeschwören: durch Anlehnungen etwa an das romanische Mittelalter, an die Volkskunst, durch formale Unbeholfenheit, durch künstlich gewollte handwerkliche Holprigkeit. Ein solcher sentimentaler Primitivismus ist nichts anderes als die historisierende Parallele zum Heimatstil. Davor haben die Künstler der französischen Tapiserie einen gesunden Horror; sie haben ganz einfach eine geistige Überlegenheit, die sie vor derlei Sentimentalitäten schützt. Sie stehen in einem andern, lebendigeren, aktiveren, geistigeren Klima, als es das Klima unseres Werkbunds ist. In ihren Augen muß die Erneuerung auch den Stil betreffen, sonst wäre es keine Erneuerung, sondern Repetition des Vergangenen. Nichts erschien ihnen so absurd wie frömmelnde Primitivismen des Stils, nichts so penibel wie Werke, denen die odieuse Marke «echt handgewirkt» anzuhängen scheint.

Unsere «dekadente» Moderne erweist sich jedenfalls als höchst aufbaukräftig – eine Wahrheit, die sich so und so oft in großen Aufgaben wie Fresken, Mosaiken, Glasfenstern usw. bestätigt. Es sind in der modernen Kunst monumentale Elemente enthalten, die sich verwenden lassen, ja die erst im Monumentalen ihre Erfüllung finden. Seit bald hundert Jahren ist es der Traum der Künstler: Wände zu bekommen. Nicht sie sind für die

«Dekadenz» verantwortlich, sondern diejenigen, die sie nicht zum großen Zuge kommen lassen und die an den Wänden akademische Kompositionen oder – Imitationen alter Gobelins vorziehen.

Es genügt aber nicht Monumentalität. Etwas Weiteres gehört entscheidend dazu, und hier stellt sich das letzte, kritischste Problem: Anonymität. Auf die kollektive Resonanz dieser Sprache kommt es an. Mit Kollektivismus hat das nichts zu tun; es bedeutet nicht, daß das individuelle Tafelbild seine Funktion verlieren soll: es geht nur um eine Verteilung der Funktionen. Hier jedenfalls besteht eine öffentliche Funktion. Da gibt es nur Verzicht auf alle Individualismen, was freilich ebensoviel individuelle Leistung voraussetzt wie jede rein subjektive Formulierung. Dies ist die Frage, die noch an die modernen Wandteppiche zu stellen übrig bleibt: die Frage nach der Anonymität und Soziabilität ihrer Ausdruckssprache. Diese Frage betrifft nun nicht mehr den Stil, und sei er noch so modernistisch: er wird in dem Augenblick unproblematisch und «sozial», wo er seine dekorative Funktion erfüllt, denn als «Dekoration» akzeptiert man ihn. Die Frage betrifft das Gegenständliche und wie man damit umgeht, sie betrifft den Inhalt.

Unsere Zeit hat ihre kollektiven Verbindlichkeiten verloren. Fast das einzige Welterlebnis, das uns noch bleibt, ist die Angst. Die Angst aber, ein so wesentliches Motiv der modernen Kunst sie ist, sie ist gewiß kein Motiv für die große Dekoration. Auf der andern Seite als Weltsehnsucht: die Freiheit. Sie aber wird erst dann zum Erlebnis, wenn sie bedroht oder unterdrückt ist, und trägt dann selbst die Züge der Angst an sich. Immer wieder ist es das Schreckliche, das wir allein noch gemeinschaftlich erleben. Dringt es gelegentlich in die monumentale Kunst ein wie in Picassos «Guernica», dann ist es ein einmaliger Protest (nicht zufällig für eine Ausstellung geschaffen, die nachher wieder die Tore schließt), keine bleibende Dekoration und schon gar kein wiederholbares Motiv. Die große Dekoration will festlich sein, in einem Rathaus so gut wie in einer Kirche, in einem Gerichtssaal so gut wie in einer Hotelhalle, in einem Empfangssaal so gut wie in einer Begräbniskapelle. Das «Festliche» aber ist noch kein Thema.

Am besten steht es, wenn ein konkreter Auftrag für einen konkreten Zweck gestellt wird. So etwa, wie es bei Lurçats Apokalypse-Teppich für die Kirche von Assy der Fall ist. Da ist alles ikonographisch streng

Teppich nach einem Gemälde von Joan Miró. Atelier Mme Cuttoli, Paris, Tapisserie d'après une peinture de Joan Miró | Tapestry after a painting by Joan Miró

Photo: Atelier Eidenbenz, Basel



vorgeschrieben. Offen bleibt einzig – freilich auch entscheidend – die Frage der religiösen Ausstrahlung.

Wir besitzen keinen objektiven Mythos mehr, aus dem das Material zu beziehen wäre. Andererseits ist es kein Zufall, daß ein Künstler wie Lurçat sich gern mythischer Themen oder Gestalten bedient. Dies ist die problematische Seite seiner Tapisserien. Denn Mythos setzt Glauben, setzt Einverständnis, setzt zumindest Kenntnis voraus. Dies aber ist heute nicht vorauszusetzen, und so wird die Verwendung mythischer Bruchstücke zu einer privaten Neigung des Künstlers, die im monumental Schaffen, sofern kein entsprechender Auftrag vorliegt, fehl am Platze ist. Besonders gilt dies für die seltsame Symbolik, der wir bei Lurçat überall begegnen, sei es daß Tiergestalten ins Symbolische gehoben werden, oder sei es, daß eine tiefsinnige Symbolik persönlichster Art zu Worte kommt: für das eine zitieren wir den immer wiederkehrenden Hahn, der auf Lurçats Teppichen mehr als das vertraute Haustier ist, für das andere die schwere gedankliche Fracht eines so herrlichen Werkes wie «Es la Verdad». Eine Zeitlang besaß Lurçats Symbolik noch allgemeine Resonanz: in der Zeit des nationalen Aufschwungs und Widerstandswillens Frankreichs nach 1939/40; in der nationalen Stimmung dieser Jahre kam sie zur vollen Zündung; denn hier gab es ein großes kollektives Erlebnis, das für Lurçats Sprache wach war. Bedenklich aber wird es, wenn heute Symbole und mythische Formen verwendet werden, mit denen höchstens der Einzelne sich noch auseinanderzusetzen bereit und in der Lage ist.

Alles Pflanzliche, alles Wachsende und Wuchernde, der ganze Bereich des Vegetativen ist Lurçats Heimat. Die Natur als solche erweist sich im Niedergang aller Werte als letzte große Verbindlichkeit für uns alle und zugleich als unerschöpfliche Quelle dekorativer Thematik. Mit ihr wird der Mensch Feste feiern, solange es ihn gibt. Bei Lurçat ist es ferner das Tier, nur daß da manchmal, weil er es über das bloß Tierische hinaus ins Mythische rückt, die Gefahr einer nur persönlichen Stellungnahme spürbar ist. Jedenfalls: der Bildteppich als «Stilleben» ist eine sehr entschiedene Möglichkeit – nicht im Sinne der Darstellung von Stilleben wie in der Malerei (auch das gibt es in der Tapisserie, etwa bei Picart le Doux), sondern als Stilleben, als Leben des Pflanzlichen selbst.

Ein bedeutendes Gebiet der Tapisserie seit dem 15. Jahrhundert fällt heute gänzlich aus: die gesellschaftliche Repräsentation. Keine Gesellschaftsklasse hat heute mehr vor einer andern zu repräsentieren, und keine ist heute mehr im dekorativen Sinn repräsentabel.

Auch in der Frage der thematischen «Verbindlichkeit», der Anonymität der Ausdruckssprache, bedeutet die abstrakte Teppichkunst eine grundsätzlich sinnvolle Möglichkeit. Der abstrakten Kunst haftet in der Malerei der Charakter des Problematischen an; das große Publikum empfindet gerade diese letzte Ausschaltung des Indi-

duell-Problematischen als problematisch. In der großen Dekoration, die unproblematisch zu sein hat, ist man bereit, die Abstraktion als legitim hinzunehmen. Der Vorsprung, den ganz grundsätzlich die abstrakte Kunst hier hat, ist evident. Die Reduktion des Bildinhalts auf das Rhythmische sichert der Dekoration die Objektivität bis zu der Grenze (die es in jedem Fall gibt), wo der Einzelne einfach sagt: das gefällt mir nicht. Wir nannten schon die gegenwärtig wesentlichen Künstler. So geht Manessier diesen Weg, freilich am großartigsten in seinen Glasfenstern. Man fragt sich allerdings, warum er einen ganz und gar abstrakten Teppich als «Construction de l'Arche» betitelt: da wird der Gegenstand, nämlich die Arche (man ahnt innerhalb des Linienwerks eine ungefähre Bootsform), zum Suchobjekt im Vexierbild; als müßte der Künstler sein Gewissen beruhigen, bevor er den Schritt in die völlige Abstraktion unternimmt. Auch bei Georges Adam bleibt Gegenständliches, genauer: bleibt die menschliche Figur erhalten. Wo man ihre Glieder mühsam zusammensuchen muß, erscheint sie als fragwürdig. Wo sie, wie in der unvergleichlich schönen «Danae», das Bild beherrscht, hat sie als reine Erscheinung volle thematische und dekorative Berechtigung, so viel wie eine Tiergestalt oder eine Vegetation. Einzig der mythologische Name ist, zumal er sich optisch nicht aufdrängt, sinnlos.

Nennen wir zum Schluß das vielleicht Begeisterndste, das uns in Frankreichs moderner Bildteppichkunst begegnet: die Teppiche, die Anfang der dreißiger Jahre, also noch vor der großen Wiedergeburt von Aubusson, nach Bildern von Joan Miró hergestellt wurden. Da gab es noch nicht die verschiedenen Gesichtspunkte der «Werktreue», da wurden noch Bilder von Rouault, Dufy, Matisse und andern einfach kopiert, ohne die geringste Rücksicht auf die Gesetze der Tapisserie und doch völlig auf Kosten des Originalbilds; denn schließlich waren es weder Gemälde noch Teppiche, sondern nur schlechte Reproduktionen. Auch bei Miró ging die Absicht nicht weiter. Aber seine Malerei war schon im Zustand des Tafelbildes für die große Wand prädestiniert. Hier beweist nun sogar der Surrealismus, dem man als einer ausgesprochenen «Problemkunst» ausgesprochen psychologischer und individualistischer Färbung den anonymen Charakter am ehesten absprechen möchte, aber von dem ja auch etwa Lurçat herkommt, seine unerhörte Eignung für das Wandbild, für den Wandteppich. Jedenfalls in der Person Joan Mirós. Vor diesen Teppichen denkt man keinen Augenblick an die Grundsätze der Teppichkunst: weder um sie zu vermissen noch um sie bestätigt zu finden. Sie sind ohne diese Grundsätze entstanden; ohne sie – wenn auch nicht gegen sie. Solche Freiheit, solche Größe aus Freiheit strahlt kaum ein Werk der andern Teppichkünstler aus. Ziehen wir daraus, auch über die Kunst des Bildteppichs hinaus, eine Lehre: Lassen wir unsere Grundsätze, unsere Forderungen, unsere Gesinnung nicht steif werden! Halten wir uns frei für Überraschungen, selbst wenn sie einmal das Gegenteil von dem beweisen, woran wir glauben.