

Moderne Bildteppiche ausserhalb Frankreichs : selbstgewebte Arbeiten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz

Autor(en): **Schmalenbach, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **41 (1954)**

Heft 7: **Industrie- und Ausstellungsbauten**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-31739>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Moderne Bildteppiche außerhalb Frankreichs

Selbstgewebte Arbeiten aus Deutschland, Österreich und der Schweiz

Von Werner Schmalenbach

In vielen Symptomen äußert sich in unsern Tagen eine überaus starke Tendenz der Künstler zu allen Arten von kunstgewerblicher «Anwendung» ihrer Kunst, und zwar in einer Weise, die es kaum mehr erlaubt, von «Kunstgewerbe» zu sprechen, ja erst in vollem Maße und mit der größten Vehemenz, seit dabei nichts «Kunstgewerbliches» entsteht, sondern durchaus Kunst. Es handelt sich nicht mehr um «Anwendung», nicht um etwas Abseitiges und Sekundäres, sondern um primäre künstlerische Äußerung. Daß die moderne Kunst ihrer stilistischen Grundhaltung nach zu solchen Aufgaben veranlagt ist, hat man oft dargetan. Daß ferner eine solche Neigung zu «Gebrauchskunst» einen guten Sinn in unserer Zeit hat, leuchtet ebenfalls ohne weiteres ein. Entscheidend ist aber nicht allein, daß die Kunst ihre Eignung zu derartigen Aufgaben verrät und daß sich daraus eine gewisse Therapie gegenüber der bestehenden neurotischen Spannung zwischen Kunst und Publikum ableiten lassen könnte, sondern daß die Künstler aus spontaner und schlechthin künstlerischer Notwendigkeit zu Werkstoffen greifen, denen bis anhin eben doch das Odium des «Kunstgewerbes» anhaftete. Die traditionelle Vorstellung des bildenden Künstlers als eines Malers oder eines Bildhauers ist so stark in uns verwurzelt, daß wir Mühe haben, andere bildnerische Neigungen nicht als bloßes Beiwerk zu betrachten, sondern als etwas, das gleiches Recht beanspruchen darf (nebenbei: auch gleiches Museumsrecht, solange sich der Ring nicht geschlossen hat und jedes «brauchbare» Werk sofort irgendwo gebraucht wird). Wer heute sich umsieht, der kann seine Augen vor der Tatsache nicht verschließen, daß die Künstler selbst die traditionelle Vorstellung dessen, was bildende Kunst sei, durchbrochen haben. Die beste Bestätigung hierfür ist, daß sich dabei die Grenze zwischen Kunst und Kunstgewerbe nicht etwa verwischt, sondern im Gegenteil eher verschärft hat: was künstlerisch und was kunstgewerblich ist, erkennt das empfindsame Auge unmittelbar.

Eine gewisse Vorzugsstellung innerhalb dieser Verlagerung des Schwergewichts oder zumindest dieser Verbreiterung des Betätigungsfeldes auf «gebrauchskünstlerische» Aufgaben (um solche Worte kommt man schwer herum, da sich die Sprache nun einmal unter

bestimmten historischen Voraussetzungen formt) genießt infolge der außerordentlichen Initiative Jean Lurçats und der mit ihr verbundenen weltweiten Publizität die Kunst des Bildteppichs. Diese erstaunliche Publizität überstrahlt alle ähnlichen Bestrebungen, die in andern Ländern im Gange sind, ja sie läßt auch vergessen, daß anderswo als in Frankreich eine Erneuerung des Bildteppichs schon viel früher, und zwar mit durchaus ähnlichen Argumenten und gleichgerichteten Forderungen, eingesetzt hat. Lurçats Name und der Erfolg der durch ihn wieder hochgebrachten Werkstätten von Aubusson hat das alles in den Hintergrund verdrängt. Es kann kein Zweifel sein: Lurçats Monopolstellung ist seit Jahren im Zerfall begriffen. Selbst in Frankreich lehnen ihn viele junge Künstler mit großer Entschiedenheit ab, und es zeigt sich, daß der sichtliche Verlust an Einfluß seiner eigenen Bedeutung keineswegs Abbruch tut: je weniger man seinem Einfluß begegnet, desto klarer und unanfechtbarer erscheint seine persönliche Bedeutung. Gerade in Frankreich ist heute eine wachsende Zahl junger Künstler an der Arbeit, die Lurçats stilistischen Einfluß in keiner Weise mehr erkennen lassen, wenn es auch selbstverständlich so ist, daß sie alle mit ihren Entwürfen kaum je bis zum Webstuhl, geschweige bis zum Verkauf gelangt wären, hätte Lurçat die Bahn nicht freigemacht.

Lurçats historische Bedeutung liegt nicht darin, daß er das Wesen der Tapisserie gegenüber ihrer jahrhundertelangen Entartung erkannt hat. Das haben vor ihm schon andere getan. Die Prinzipien, die er immer wieder programmatisch formuliert, und zwar so, als ob sie zum erstenmal formuliert würden, sind seit gut fünfzig Jahren bekannt und sind sogar in solchem Maße zu Schlagworten geworden, daß man sich heutzutage schon scheut, sie überhaupt auszusprechen: sie haben heute den Tonfall des Dogmatischen und der «permanenten Revolution». Es sind die Grundsätze, die vor allem der Werkbund seit Jahrzehnten vertritt und die schon die führenden Männer des Jugendstils um 1900 formuliert haben. Schon William Morris erkannte das Wesen des Bildteppichs und wollte aus dieser Erkenntnis heraus dem Bildteppich geben, was des Bildteppichs ist – freilich noch in den für ihn charakteristischen historisierenden, gotisierenden Formen.

Lurçat aber hat erkannt, wo eine ungeheure reale Chance lag: in Aubusson. Und mit großem Geschick und hinreißendem Enthusiasmus hat er eine ganze Organisation aufgebaut, die den Zeitläuften Rechnung trägt und nicht mehr aus dem Wunschtraum der Erneuerung mittelalterlichen Gildenwesens geboren ist wie jene von William Morris.

Noch etwas kommt hinzu. Lurçat hat erreicht, daß moderne – in ihrer künstlerischen Haltung moderne – Künstler Teppiche entwerfen und daß diese Entwürfe ausgeführt und verkauft werden. Das war eine entscheidende Tat, besonders auf einem Gebiet, das in besonderem Grade traditionellen Vorstellungen verpflichtet war. Freilich war auch in dieser Richtung ein erster mutiger Schritt schon vorher getan worden: durch Madame Cottoli, die zu Beginn der dreißiger Jahre in Paris Teppiche nach Bildern von Picasso, Braque, Matisse, Derain, Rouault, Lurçat, Léger, Le Corbusier, Miró und andern weben ließ. Damit war der Einbruch der Modernen in diesen Bereich geschehen. Aber es war vorläufig bloß eine textile «Anwendung» von Kunstwerken. Und vor allem lag dem noch nicht die Einsicht in die Gesetzmäßigkeit des Bildteppichs zugrunde. Es entstanden daher unerfreuliche Zwittergebilde zwischen Malerei und Tapiserie, wo jede Zufallsnuance eines flüchtigen Pinselstrichs, ja seine pastose Erscheinung in die Wirkarbeit umgesetzt wurde, sogar die Maserierung des Holzrahmens eines Braqueschen Bildes wurde am Wirkstuhl imitiert. Im Grunde war es die gleiche Arbeitsweise wie früher: sklavisches Kopieren des Künstlerentwurfes. Entscheidend neu war nur der Entschluß, moderne Künstler heranzuziehen. Und einige erwiesen sich denn auch als höchst prädestiniert zu solcher «Anwendung»: Le Corbusier, Léger, Miró. So Herrliches wie die beiden Miró-Teppiche aus Madame Cottolis Atelier ist seither kaum je wieder hervorgebracht worden.

Erst nach dieser Skizzierung der Situation, wie sie in Frankreich besteht, können wir den Blick vergleichend auf andere Länder lenken, die heute nicht unbedeutende Leistungen aufzuweisen haben. Wir denken an einige Künstler, die gegenwärtig, zum Teil schon seit Jahrzehnten, in Deutschland, Österreich und der Schweiz tätig sind. Zweifellos wären sowohl in diesen als auch in andern Ländern noch weitere Künstler erwähnenswert, doch möge uns erlaubt sein, anstatt eines Vollständigkeits anstrebenden Überblicks einzelne Künstler herauszustellen. Bei dieser Auscheidung wird vor allen Dingen die Qualität berücksichtigt. Zugleich aber liegt die Betonung auf «selbstgewebten» Arbeiten, wodurch alle manufakturartigen Betriebe, in erster Linie die Nürnberger Gobelins-Manufaktur (zur Zeit auf Schloß Ellingen bei Weißenburg, Bayern), übergangen werden.

Im deutschen Sprachgebiet sind seit den Zeiten des Jugendstils die Postulate der Werktreue (Materialgerechtigkeit, Entsprechung von Form und Technik usw.),

die neuerdings Lurçat für Frankreich aufgestellt hat, immer lebendig geblieben. Hier war die Erneuerungsbewegung vor allem vom Werkbund und von den Kunstgewerbeschulen getragen. Also nicht wie in Frankreich von führenden Künstlern. Daher fehlten hier auch der einzigartige Elan und die besondere künstlerische Vitalität, die diese Bestrebungen in Frankreich auszeichnen. Eine Ausnahme allerdings ist zu nennen, die besonders exponiert und für eine ganze Reihe ausgezeichneten Künstler beziehungsweise Künstlerinnen bedeutungsvoll gewesen ist: das Staatliche Bauhaus in Dessau, an dem immerhin Männer wie Klee, Kandinsky, Feininger, Schlemmer und andere als Lehrer tätig waren. Da war zweifellos ein starker künstlerischer Impuls vorhanden; aber er wirkte sich nicht unmittelbar in «Gebrauchskunst» dieser Künstler aus, sondern nur als pädagogische Ausstrahlung. Der Schnitt zwischen Kunst und Kunstgewerbe blieb bestehen. Das Kunstgewerbe blieb Kunstgewerbe, auch wenn es lebendiger, künstlerischer wurde und vor allem: werkgerecht, lebendig gerade im Sinne des Handwerklichen.

Diese Fundierung auf Schulbasis macht einen wesentlichen Unterschied gegenüber Frankreich verständlich. In Deutschland legte man geradezu programmatisch Wert auf den Charakter des «Handgemachten». Das entsprach der Forderung der Werkgerechtigkeit, die ja auch Lurçat stellt. Aber bei Lurçat und seinem Kreis, überhaupt bei den französischen Teppichentwerfern, ist die Hand des Webers nicht identisch mit der Hand des Künstlers, und damit hat sich ein Prinzip aus den Dekadenzeiten des Wirkteppichs erhalten: die Trennung von Entwurf und Ausführung. Der Künstlerentwurf wird von den nach wie vor anonymen Händen des Arbeiters in Aubusson ausgeführt, ohne jede Beteiligung reproduziert. Handarbeit also, die im Grunde keine ist, denn es spielt dabei nichts Persönliches mit. Die Hand ist gewissermaßen Maschine.

Demgegenüber pflegt die Tradition von Werkbund und Kunstgewerbeschule gerade und mit Betonung die Arbeit selbst, die Arbeit als schöpferischen Vorgang. Man lehnt die Trennung des Entwerfers vom Ausführenden ab. Es genügt nicht, daß der Künstler, wie es seit Lurçat auch in Frankreich geschieht, auf die Webtechnik von vornherein Rücksicht nimmt und so dem Ausführenden in die Hände spielt, daß er also einen teppichgemäßen Entwurf liefert: aus der Arbeit heraus, unmittelbar am Webstuhl soll das Resultat entstehen; von hier aus soll der Künstler inspiriert oder doch mitinspiriert sein. Er soll die Möglichkeit haben, mit den Mitteln, die ihm die Technik bietet, frei zu spielen, sie reich zu verwenden, auszubeuten im Interesse des lebendigen künstlerischen Ergebnisses.

Beide Prinzipien haben gewisse Gefahren. Im einen Fall besteht die Gefahr, daß man dem Teppich immer das Papier, den Karton anmerkt und daß er kein unmittelbares stoffliches Leben hat, daß er letztlich doch nach industrieller Herstellung schmeckt und bei aller Wärme

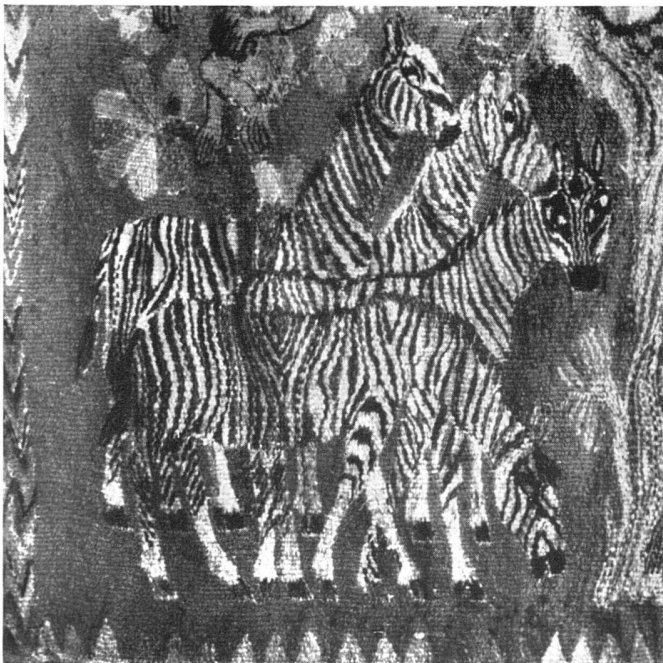


Maria Geroe-Tobler, *Urwald*, 1945. Wolle, 130 × 185 cm. Privatbesitz Basel | *Forêt vierge. Laine* | *Jungle. Wool* Photo: Atelier Eidenbenz SWB, Basel

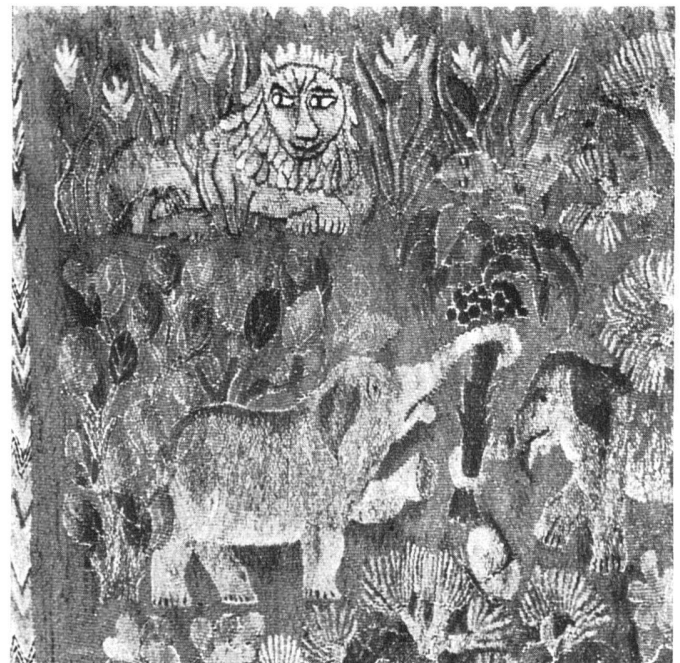
der künstlerischen Gestaltung eine gewisse Kälte nicht verliert. Man hat nicht selten den Eindruck, die künstlerischen Formen lägen gleichsam wie eine dünne Haut auf dem Stoff, anstatt ihn zu durchdringen und von ihm ihr Leben zu schöpfen.

Die Gefahr im andern Falle heißt: «Handarbeit» im notorischen schlechten Sinne, künstliche Ungehobelt-heit, forcierter Primitivismus, Verkrampftheit des Stils ins Technische, ins Handwerkliche, Mangel an souveräner Haltung, an geistiger Lucidität. Da wir hier von

Detail



Detail



andern Ländern als Frankreich sprechen, müssen wir diese Gefahren mit Nachdruck betonen.

Andererseits aber auch die Vorzüge. Denn die Bindung an den Webstuhl ist in den seltenen Fällen, wo die künstlerische Potenz stark ist, ganz besonders fruchtbar, und es ist zu verstehen, daß Künstler, die diese Arbeitsweise pflegen, die in Frankreich geübte strikte ablehnen. Dennoch soll, da Gefahren wie Vorteile beiderseits bestehen, hier das eine Prinzip nicht gegen das andere ausgespielt werden: in Verfolgung beider Prinzipien kann man scheitern, auf typische Weise scheitern, und doch liegt es schließlich nicht am Prinzip, sondern selbstverständlich am Künstler.

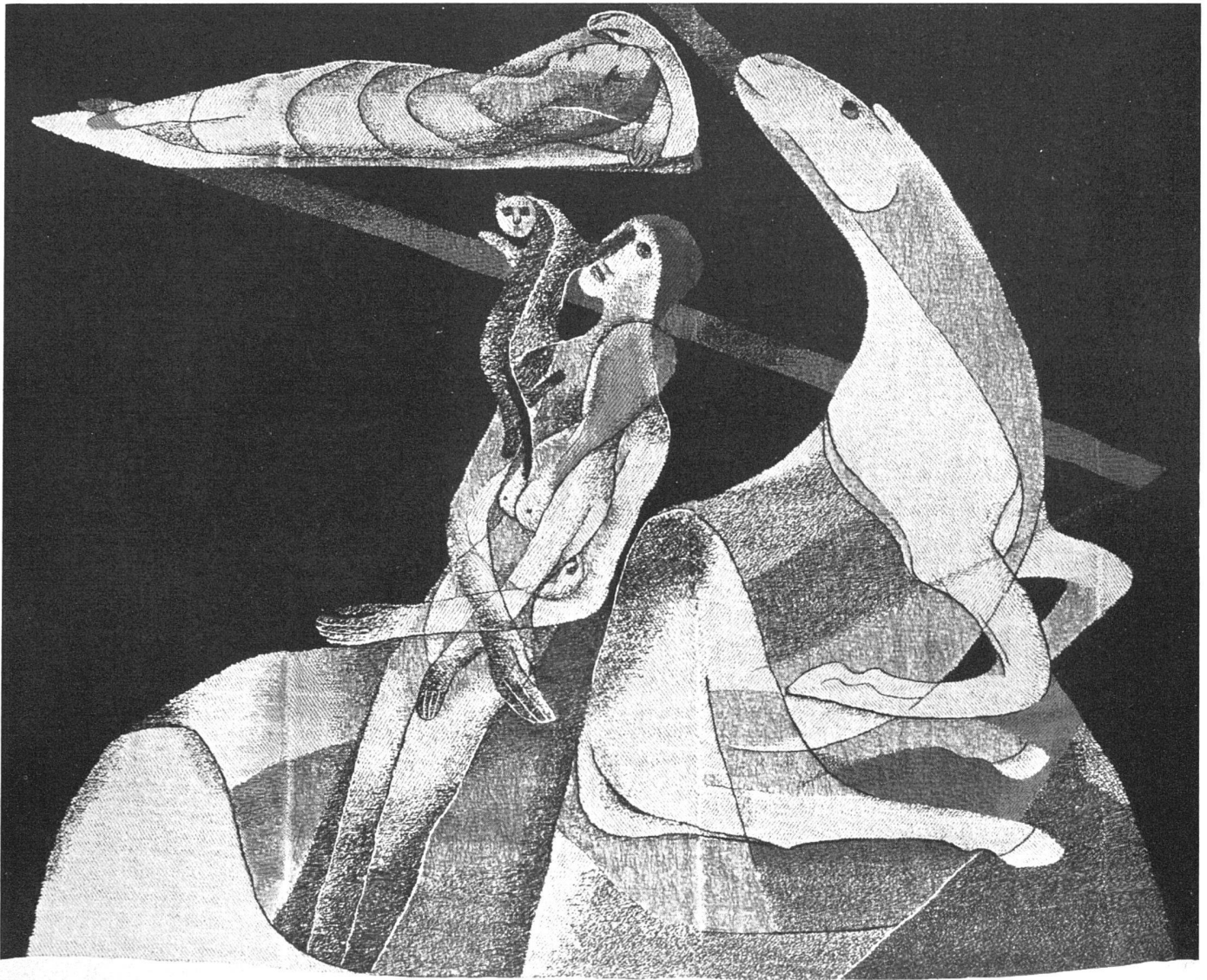
Aus all dem heraus ist bezeichnend, daß in diesen Ländern nicht wie in Frankreich Gobelins im strengen Sinne (Wirkereien mit Ripsbindung und unsichtbarer Kette) die Mehrzahl bilden. Bei der französischen Rollenverteilung zwischen Entwerfer und Arbeiter ist natürlich sehr wichtig, daß die Technik eng und klar festgelegt ist und sich keine Sprünge erlaubt, da der Künstler am Herstellungsprozeß nicht unmittelbar oder bestenfalls kontrollierend beteiligt ist. In den genannten Ländern hingegen führt die ganz andere Einstellung zum Webvorgang dazu, daß das enge technische Schema, das Gobelin heißt, abgewandelt, bereichert und beständig durchbrochen wird. Verschiedene Techniken gehen ineinander, verschiedene Bindungsarten werden innerhalb ein und desselben Teppichs angewendet. Als Bezeichnung für solche Arbeiten ist man auf den Verlegenheitsbegriff «Halbgobelin» gekommen. Vor allem läßt man, im Gegensatz zum echten Gobelin, nicht den Schuß allein sprechen, sondern – wiederum aus dem prinzipiellen Bekenntnis zum Technischen heraus – auch die Kette. Während man bei französischen Teppichen meistens das leichte Gefühl einer Übersetzung des Entwurfs ins Textile hat (die beliebten Schraffuren sind ein typisches Mittel der Übersetzung, wenn sie auch zum Stilmittel erhoben werden), so gilt das für die Arbeiten, von denen hier die Rede ist, so gut wie nie. Es zeigt sich, daß die Bindung des Künstlers an den Webstuhl die Handhabung der Technik freier macht, als wenn er in scheinbarer Freiheit entwirft – vorausgesetzt, daß er sich nicht, was wiederum so leicht geschieht, in die Technik verkrampft.

Endlich ist, mit dem Gesagten eng zusammenhängend, charakteristisch, daß in Frankreich fast oder sogar ganz ausschließlich Männer Teppiche entwerfen, während in den Ländern, wo der Künstler selbst am Webstuhl sitzt, Frauen in der überwiegenden Mehrzahl sind. Gelegentlich zeichnen Ehepaare als Autoren, wobei dann Entwurf und Ausführung getrennt und doch beisammen sind.

Frühmittelalter und Volkskunst, durch den Expressionismus wie durch den «Heimatstil» gleichermaßen aktualisiert, bilden oft (und in starkem Kontrast zu Frankreich) das Vorbild. Nachdem wir einige charakteristi-

sche Gefahrenmomente namhaft gemacht haben, ist es nicht verwunderlich, daß gerade in der Nähe dieser wahlverwandten Welten vieles nicht nur hängen bleibt, sondern auch verkümmert, vieles von dem, was unter dem Namen «Kunstgewerbe» und «Handarbeit» fatale Assoziationen weckt. Unter allen Künstlerinnen, die in dieser Richtung arbeiten, ragt die in Montagnola (Tessin) lebende *Maria Geroe-Tobler* als eine der bewundernswertesten Erscheinungen heutiger Bildteppichkunst hoch heraus. Eine große Anzahl ihrer Werke erinnert an frühmittelalterliche Kunst. Aber es sind immer durchaus neue, originale Schöpfungen, Schöpfungen aus einem starken künstlerischen Zentrum. Der Urwaldteppich, der für ein Kinderzimmer hergestellt wurde, klingt von fern – ohne zu imitieren – an persische Jagdteppiche an. Im Gedanken an solche oder auch an gotische Werke möchte man manchmal meinen, es gehöre zum Wesen des Bildteppichs, daß er Geschichten erzählt, daß viel auf ihm «los» ist, daß man sich in ihn versenken und sich an seinen bunten Einzelheiten nicht satt sehen kann. Nun, zu seinem Wesen gehört dies sicherlich nicht; aber es ist eine besonders bezaubernde Möglichkeit, richtiger: eine Möglichkeit, die in den Arbeiten von Maria Geroe besonders bezaubernd verwirklicht ist. In herrlicher Fabulierlust erzählt sie Kindern und Großen von den Tieren des Urwalds, von einem Traumschängel, in dem alle Tiere einen entzückenden menschlichen Ausdruck haben. Sie erzählt mit einer Naivität, die an keine Naivität Konzessionen macht. Jede Einzelheit beweist, daß eine echte Künstlerin am Werke ist, eine Künstlerin voll Phantasie, voll Charme und mit einer Sicherheit begabt, die kaum je etwas mißlingen läßt. Prachtvoll ausgenützt ist das Handwerkliche, von Form zu Form gleichsam «ad hoc» angewendet und doch ohne jegliche technische Restbestände: alles wird zu Form und Leben. Eine wahre Beglückung endlich sind die Teppiche für den, der für Farben besonders empfänglich ist. Man muß die Wirkung dieser Farben abwarten. Sie sind eigentümlich gedämpft, ins Tonige gebunden, ohne starke Kontraste und strahlen ihre Schönheit nicht laut und verschwenderisch aus, und doch sind sie von einer ganz unbegreiflichen Leuchtkraft. Natürlich liegt es nicht an den Farben selbst, sondern an ihrem Nebeneinander, und hierfür ist kein Rezept verantwortlich zu machen, sondern nur die wunderbare Sicherheit, die es der Künstlerin erlaubt, ihre Wirkungen hervorzuzaubern, ohne im geringsten an Effekte zu denken.

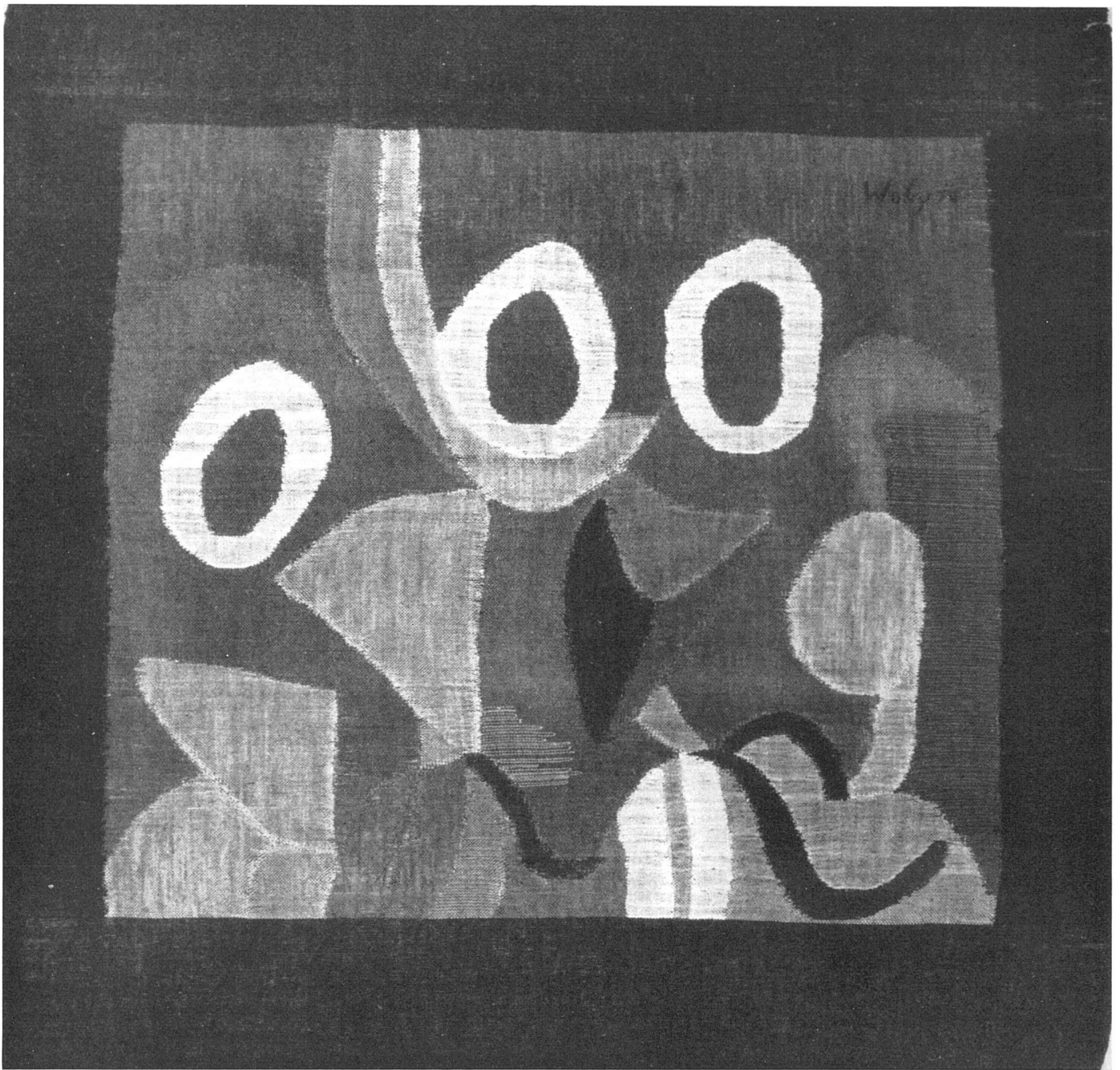
Der deutsche Expressionismus konnte auch auf diesem Gebiet befruchtend sein, insofern er zum Ursprünglichen, Elementaren zurückzuführen trachtete, nicht zuletzt auch durch seine starke Sympathie für alles Werkmäßige, sei es in früheren Kulturen, sei es in der eigenen Kunst (bezeichnend ist die Beschäftigung so vieler expressionistischer Maler mit Holzplastik und Holzschnitt). Andererseits wird hier für die «dekorativen» Aufgaben eine Grenze sichtbar: der leidenschaftliche subjektive Ausdruckswille bedroht die Objektivität des Wandteppichs, droht, die ihm als Architekturelement



Johanna Schütz-Wolff, *Die Angst der Welt*, 1950. Wolle, 280 × 350 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg | *L'angoisse du monde. Laine* / *The World's Fear. Wool* Museumsphoto

und als kollektivem Dekor gesetzten Grenzen zu sprengen. Dies ist auch an manchen Werken einer der bedeutendsten Künstlerinnen Deutschlands zu erkennen, bei *Johanna Schütz-Wolff*, die bis vor kurzem in Hamburg und jetzt in Oberbayern lebt. Der fast rücksichtslos expressive Anspruch macht es dem Beschauer, besonders dem auf moderne Ausdrucksformen eingestellten, nicht leicht, den Zugang zu finden. Er findet ihn am leichtesten über die Technik, die die Künstlerin in meisterlicher Weise beherrscht und benützt: wechselnde Bindungsarten haben die gleiche Wichtigkeit wie Farbe und Form, ja sie bedeuten selber Farben und unterstreichen die Formen unmittelbar. Mit imponierender Einfachheit gestaltet die Künstlerin 1950 das Thema «Die Angst der Welt» und zieht in diesem außerordentlichen Werk in gewisser Weise die Summe jahrzehntelangen Schaffens. Es ist eine expressive Allegorie von wahrhaft kosmischem Atem. Aufsteigend aus erdkugelhafem Rund, schweigend ineinander versun-

ken, Mann und Weib, ohne Waffe der Todesangst ausgeliefert: dem Zugriff des katzenhaften Tieres, das in bizarrer Plötzlichkeit seine tödliche Pfote dem einen aufs Auge legt. Daneben das mächtige Pferd, breit hingelagert und in großer Kurve den Kopf hochreckend gegen die traumhaft schwebende, sich ins Gestaltlose verlierende Gestalt, in der die Angst der Welt überwunden scheint. Als Hintergrund nichts als schwarze Fläche, schwarzer Raum – von einer Absolutheit, die den Vorgang noch einmal über das Einmalige hinaus steigert. Die Ausdeutung ist dem Betrachter überlassen, denn gültige und damit unmittelbar sprechende Sinnbilder sind unserer Zeit verlorengegangen; darum empfindet man Allegorie und Symbol ja als so problematisch und nur durch die Kraft der Aussage, der die Intensität des Erlebens antwortet, gerechtfertigt. Die geistige und formale Kraft aber ist hier unzweideutig. Mag die Grenze des Bildteppichs durch den expressiven Anspruch bedroht oder gar überschritten sein,



Woty Werner, *Bild mit den drei Ringen*, 1948. Baumwolle und Seide, 58 × 57 cm. Privatbesitz Köln | *Composition aux trois cercles. Coton et soie* | *Tapestry with the three Rings. Cotton and silk* Photo: Atelier Eidenbenz SWB, Basel

daß sie es ist und in solcher Weise, ist der Stärke der künstlerischen Potenz, nicht einer Schwäche zuzuschreiben.

Als sehr fruchtbar hat sich die abstrakte Kunst für die Tapiserie erwiesen, was in Hinblick sowohl auf ihren dekorativen als auch ihren anonymen Charakter leicht zu verstehen ist. Wie seit Jahren schon in Frankreich, so sind unabhängig davon auch in Deutschland und Österreich Künstler abstrakter Richtung auf dem Gebiet des Bildteppichs tätig. Zunächst ist – wenn es auch nach der zum Monumentalen neigenden Kunst Johanna

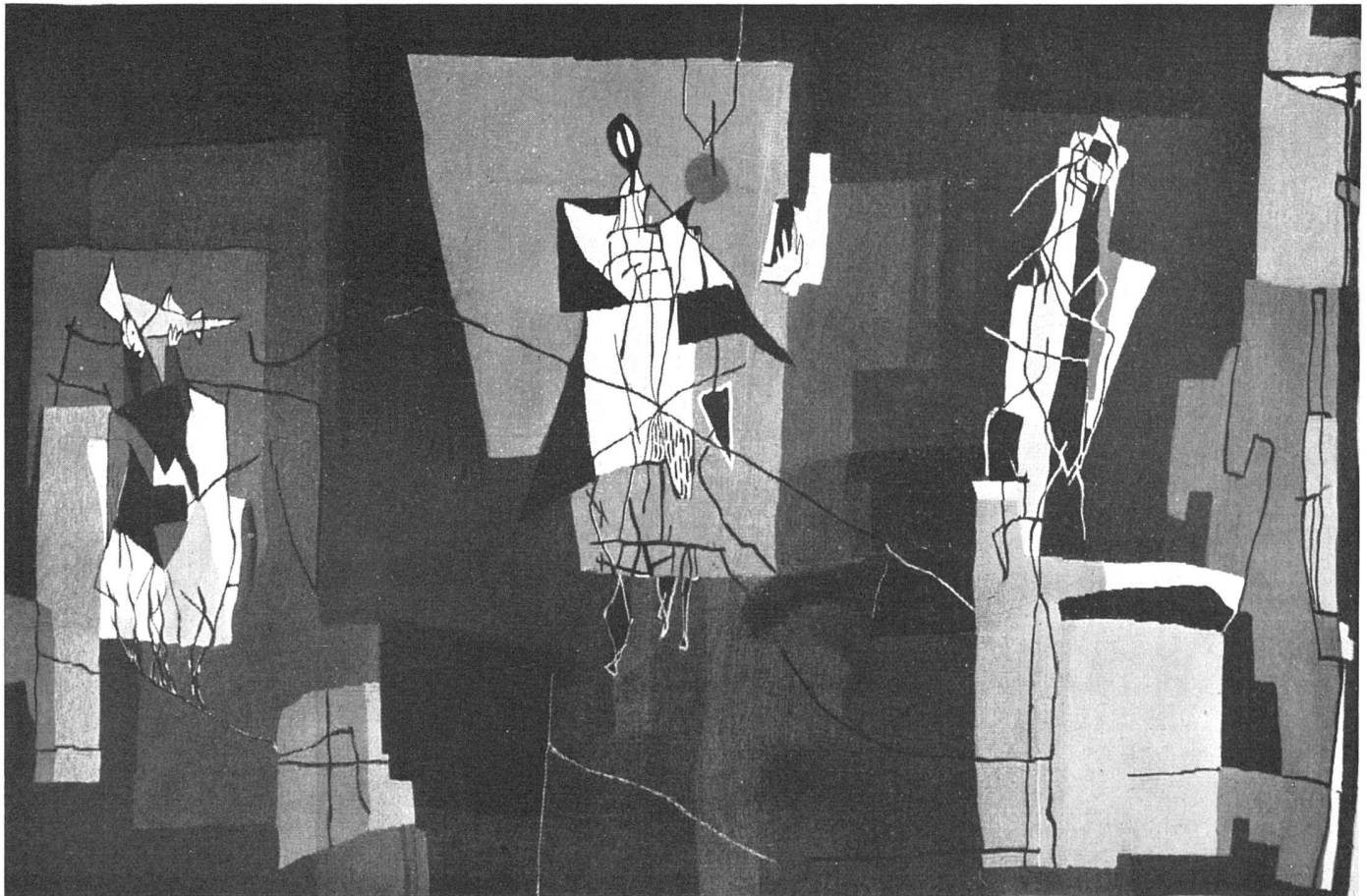
Schütz-Wolffs eines Atemholens bedarf – der Name der in Berlin als Gattin des Malers Theodor Werner lebenden *Woty Werner* zu nennen, deren kleinformatische Teppiche zum Zauberhaftesten zählen, das es heute an abstrakter Kunst überhaupt gibt. Kaum möchte man angesichts der Arbeiten Woty Werners von «Teppichen» sprechen, das Wort ist für sie gewissermaßen zu groß; es sind eher – anstatt gemalte – gewebte Bilder, was aber nicht die Vorstellung erwecken darf, als würde Malerisches in Textiles umgesetzt. Die Beherrschung des Technischen ist vollkommen, und immer durchaus im Sinne der Technik. Was Woty Werner

hervorbringt, ist eine zarte Kammerkunst des textilen Bildes, durchaus auswechselbar mit dem gemalten Bild und keineswegs nach andern Funktionen ausgerichtet. Also nicht nach den architektonischen und kollektiven Funktionen, die der große Wandteppich zu erfüllen strebt. Eine Kunst der leisesten farbigen Nuancen, von einer außerordentlichen Sensibilität in Farbwahl und Form, worin sich indessen zugleich eine gewisse merkwürdige Strenge und Unerbittlichkeit des Wollens verrät; nichts Weiches ist daran. Ganz besonders schön die in dunklen Klängen gehaltenen Seidenwebereien. Diese glückmachende Kunst ist von einem menschlichen Ton getragen, der sie als sehr zugänglich empfinden läßt. Sowohl in ihrer Reinheit wie in ihrem menschlichen Timbre erinnern die Bildwebereien Woty Werners oft an Klee, was man ausspricht ohne das schlechte Gefühl, im Vergleich doch etwas hoch gegriffen zu haben, zugleich auch im Bewußtsein, dem Persönlichen durch den Vergleich keinen Abbruch zu tun. Es ist nicht überraschend, daß die Künstlerin, ähnlich wie Klee, gegenständliche, inhaltliche Titel bevorzugt: es geht ihr nicht um «Abstraktes», sondern immer um Assoziatives, um Wirkliches, Lebendiges. So ist ein «Frühlingsanfang» etwa ganz und gar Frühlingsanfang, ohne derartiges zu illustrieren: ein vertrauter Klang, dem man nur zu lauschen braucht, um ihn wiederzuerkennen. Vor den Arbeiten Woty Werners weiß man, daß sie einer «Welt», einer wirklichen Welt entstammen; so federleicht sie sind, sie haben das Ge-

wicht des Wirklichen. Das Spiel mit den technischen Mitteln ist reich und sehr überlegt geführt. Man hat sehr oft das so wunderbar bestätigende Gefühl, das Werk sei schon gelungen, bevor es nur in Angriff genommen wurde – ein untrügliches Zeichen großer künstlerischer Meisterschaft.

In Wien arbeiten zusammen zwei Künstler, die seit Jahren überraschend Schönes hervorbringen: Fritz Riedl und Johanna Schidlo-Riedl, wobei die letztere sowohl die eigenen Arbeiten als auch diejenigen ihres Gatten ausführt. Die Arbeiten von Riedl sind streng abstrakt, während die von *Johanna Schidlo* einen leicht surrealistischen Einschlag haben. «Die Nacht», eine der schönsten Arbeiten, die bisher von der Künstlerin vorliegen, läßt diesen Einschlag deutlich erkennen. Merkwürdig geistern halb-menschliche Gestalten vor nächtigem Hintergrund. Die linearen Gebilde sind von großer Lebendigkeit, prickelnd in ihrem seltsamen Verlauf, halb tastend und dabei doch Linie um Linie kühn entschlossen zu munteren Knickungen, Verästelungen und Überkreuzungen. Der dunkle Hintergrund, in den ein paar grelle Lichter fallen, ist aus Flächen geschichtet, die nicht glatt gearbeitet sind, sondern in reicher stofflicher und farbiger Differenzierung. Dunkles und jäh Aufleuchtendes, ja stellenweise leichtsinnig Bunt, alles sehr bewußt zur Fläche gebunden und doch mit einer Ahnung der räumlichen Tiefe. Bei aller sprühenden Lebendigkeit der

Johanna Schidlo, Die Nacht, 1953. Wolle, 160 × 260 cm | La nuit. Laine | Night. Wool

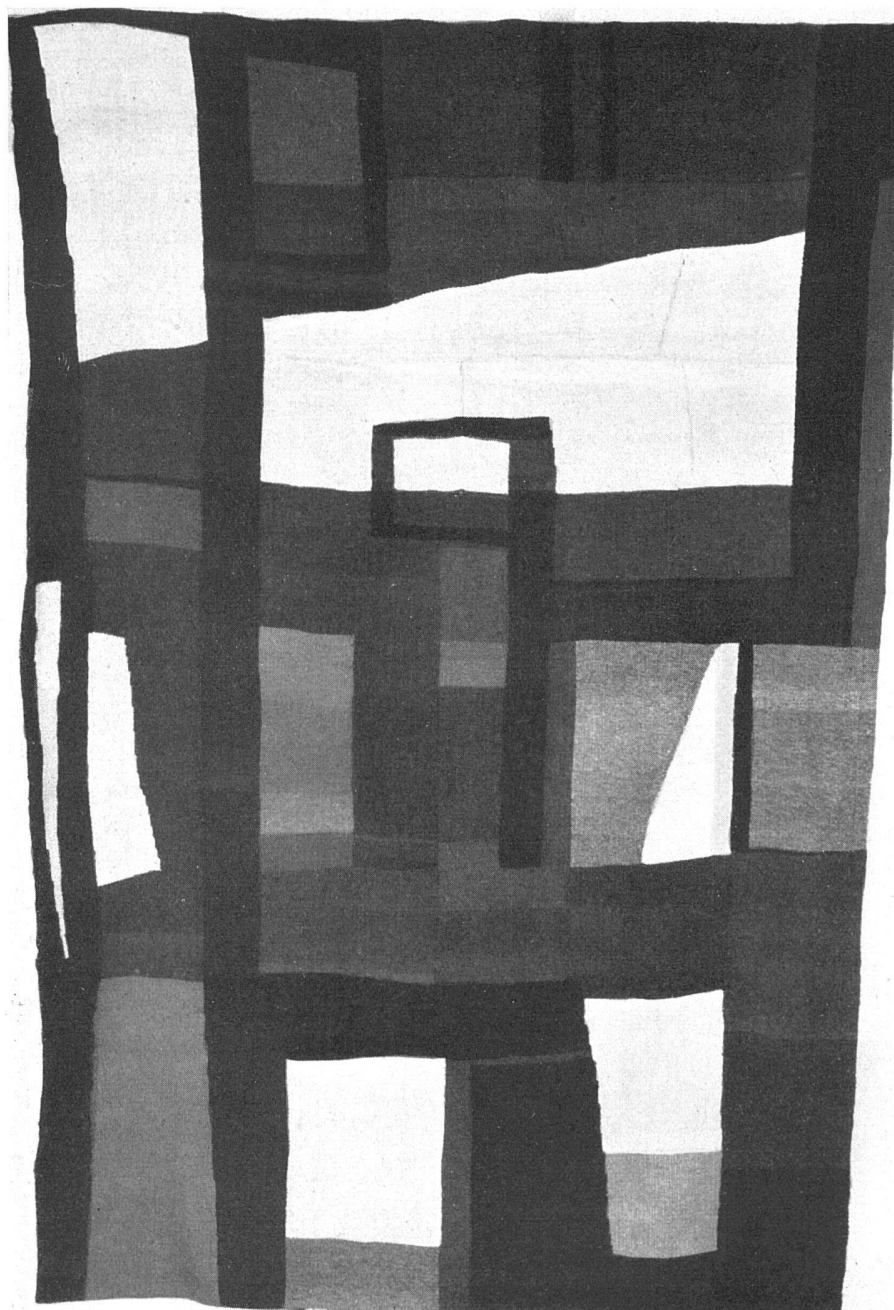


geisterhaften Wesen ein groß gesehener, groß angelegter Teppich von erheblichem dekorativem Reiz.

Von *Fritz Riedl* sei der abstrakte «Große Schwarze Wandteppich» genannt. Ein kraftvolles, mit einer gewissen verhaltenen Heftigkeit aufgerichtetes Gefüge von flächigen Formen. Tiefe Klänge von Schwarz und Schwarzviolett bis zu hellem Weiß. Der textile Charakter ähnelt demjenigen der «Nacht», die Ausführung beider Teppiche liegt in der gleichen Hand. Bei aller Intimität der Detailbehandlung ist dieses außerordentliche Werk auf weite Sicht angelegt, seine Ausstrahlung ist von größter Intensität, es müßte im Idealfall eine ganze Wand bis an alle ihre Begrenzungen füllen. Weniges kommt dem Teppich an monumentaler Haltung und Wirkung gleich, wobei er aber nicht einfach nur monumental ist, sondern zugleich überaus sensibel im

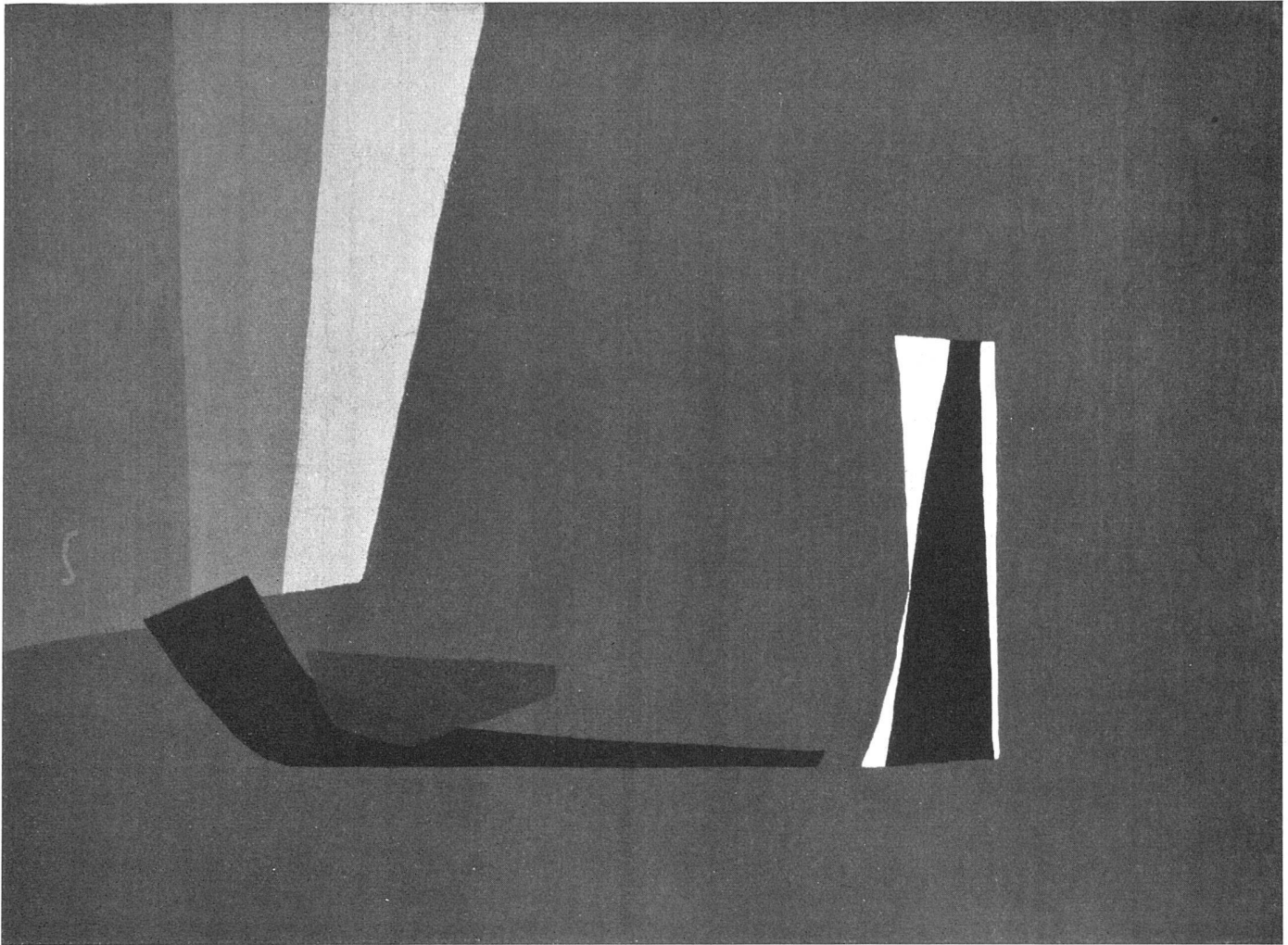
Gegeneinander der Farben und im Auf und Ab der Flächenformen. Nicht fern steht Alfred Manessier, der heute einer der großen Anreger der jungen Generation ist.

Endlich taucht durch die Beschäftigung mit dem Bildteppich ein Künstler auf, der sehr der Beachtung wert ist: *Karl Schaper* (Wolfenbüttel, bis vor kurzem in Kassel). Die Ausführung seiner Teppichentwürfe geschieht durch Susanne Schaper. Schapers «Blauer Wandteppich» reizt noch einmal zum Vergleich mit den französischen Teppichen, da er streng die Gobelintechnik einhält, nun aber «zu Hause» entstanden ist. Einem solchen, insgeheim differenzierten, lebendigen und strahlenden Blau wird man in den französischen Teppichen niemals begegnen; auch der herrliche Ozeanteppich von Matisse ist daneben in seiner Bläue von gletscherhafter Kälte. So groß und leer die blaue Fläche



Fritz Riedl, Schwarzer Wandteppich, 1953. Wolle, 300×200 cm | Tapis mural noir. Laine | Black Tapestry. Wool

Photo: Atelier Eidenbenz, Basel



Karl Schaper, *Großer blauer Teppich*, 1953. Wolle, 157 × 218 cm | *Grand tapis bleu*. Laine | *Large Blue Tapestry*. Wool

Photo: Atelier Eidenbenz SWB, Basel

auf Schapers Teppich ist, so lebhaft ist, sie behandelt, ohne daß einem die Differenzierung zum Bewußtsein käme. Welch ein Blau! Welch eine Unendlichkeit von Blau! Ein Blau, das nicht einfach Fläche ist, sondern das immense Tiefe hat, nicht perspektivische Tiefe, vielmehr eine Weiträumigkeit, die immer weiter ins Ferne führt. Und doch wird die Fläche nicht aufgehoben. Von größter Schönheit ist, wie vor dem Blau mit unerhörter Bestimmtheit und Präzision der schwarze Vertikalakzent im weißen Felde steht. Während man sich in das unausschöpfliche Blau selbstvergessen hineinräumt, ruft einen das blendende Schwarz-Weiß-Zeichen unausweichlich zur Bewußtheit zurück. Nicht

daß solcherlei gemeint wäre; aber der Teppich hat in seiner Wirkung diesen antithetischen Klang von Irrationalem und Rationalität.

So wären einige wenige Werke einiger weniger Künstler zitiert, nicht Zufallstreffer, wie man meinen könnte, sondern Leistungen, neben denen im Schaffen dieser Künstler ebenso starke andere stehen. Sie belegen, daß außerhalb Frankreichs, an das man beim Stichwort Bildteppich in erster Linie denkt, starke Kräfte in der Tapisserie am Werke sind, die nicht in das Kapitel «Kunstgewerbe» fallen, sondern mit aller Entschiedenheit und unbestreitbar in das Kapitel «Kunst».