

AUSSTELLUNG „DER HALLESCHER BILDTEPPICH“

A close-up photograph of a vibrant, multi-colored tapestry. The tapestry features various patterns, including a large, dark brown, wavy shape that resembles a stylized animal or a landscape feature. Other elements include a purple and orange striped shape, a blue and white patterned area, and a large, light-colored circular motif with intricate designs. The colors are rich and varied, creating a complex and visually appealing composition.

DER
HAL
LESCHER
BILD
TEPPICH

„DER HALLESCHER BILDTEPPICH“

20. Mai - 17. Juli 2011, Willi-Sitte-Galerie Merseburg

Die Ausstellung „Der Hallesche Bildteppich“ vereint 32 überwiegend großformatige Bildwirkereien, die zwischen 1957 und 2007 von Lehrenden, Absolventen und Studierenden der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle entworfen und die, bis auf wenige Ausnahmen, in der Staatlichen Textil- und Gobelinmanufaktur in Halle gefertigt wurden. Die Mehrzahl der Werke stammt aus den 1960er und 1970er Jahren. Die Exponate veranschaulichen die anfängliche Beeinflussung durch die französische Tapiserie der Klassischen Moderne ebenso wie eigenständige künstlerische Leistungen im historischen und politischen Kontext der späten 1950er bis 1980er Jahre und Tendenzen seit 1990. In der Ausstellung vertreten sind Spezialisten des Metiers und weniger bekannte Künstler, die mit ihren Arbeiten Eigenwilliges und Seltenes geleistet haben. Gezeigt werden Bildteppiche von Willi Sitte, Inge Götze, Marielies Riebesel, Gertraud Schaar, Ulrich Reimkasten und anderen.

Die Ausstellung ist ein Plädoyer für eine großartige und eigenständige Schöpfung europäischer Kulturgeschichte, deren früheste und einmalige Beispiele u. a. die romanischen Bildteppiche von Halberstadt und Quedlinburg sind. Entwicklungen und Wandlungen dieser Kunst werden anhand von ausgewählten Beispielen dargestellt, um auf die Besonderheit einer textilkünstlerischen Tradition und die Einmaligkeit eines spezifischen Lehrangebotes an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle zu verweisen. Die im Wesentlichen historische Schau stellt zudem die Frage nach Möglichkeiten der Bildwirkerei im 21. Jahrhundert und damit nach dem Fortbestand dieser spezifisch europäischen Kunstform sowie deren Um- oder Neuinterpretation.

Leihgeber der Ausstellung:

Stadt Halle (Saale), Staatliche Textil- und Gobelinmanufaktur Halle GmbH, Dokumentationsstelle für Kulturgut des Landes Sachsen-Anhalt, Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, Dr. Hildegard Gräfe

Veranstalter:

„Der Hallesche Bildteppich“ ist eine Ausstellung von SEPIA – Institut für Textile Künste in Zusammenarbeit mit der Willi-Sitte-Stiftung für Realistische Kunst mit freundlicher Unterstützung der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle.

Gesamtleitung: Prof. Ulrich Reimkasten

Kurator: Björn Raupach

Organisation: Björn Raupach, Katharina Stark

Kontakt:

SEPIA - Institut für Textile Künste e.V.

An-Institut der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle

Tiemo Ehmke - Kommunikation und Projektentwicklung

Tel. 0162.7728800

tiemo.ehmke@sepia-institut.eu

www.sepia-institut.eu





AUSSTELLUNG „DER HALLESCHER BILDTEPPICH“

Fotos: Joachim Blobel

DER HALLESCHER BILDTEPPICH - REPRÄSENTATIONSSTÜCK UND AUSDRUCK VON LEBENSFREUDE

Rede von Dr. Eckart Gillen, Kunsthistoriker aus Berlin anlässlich der Vernissage am 19.05.2011

Ich danke Ulrich Reimkasten für die Einladung und Björn Raupach für seine Führung, die mir so viele Einsichten in sein Forschungsgebiet, den Halleschen Bildteppich vermittelte, über den er promoviert.

Vergangenen Montag Empfang in der Italienischen Botschaft in der Tiergartenstraße. Zwischen antiken Möbeln und Wandteppichen werden italienische Künstler, die in Berlin leben, ausgestellt. Eine Ahnung vom kalten Prunk der ehemaligen Reichskanzlei in den Formen des NS-Historismus durchweht die Hallen. Das altrosa verputzte Gebäude über einem Sockel aus römischen Travertin mit einem acht Meter hohen Festsaal ist mit den edelsten Materialien ausgestattet: weißer Marmor, Holzvertäfelung aus italienischer Eiche. Sowohl im Eingangsbereich als auch im Piano Nobile hängen zahlreiche Gobelins, gewirkt aus Wolle und Seide aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Themen: Jagdszenen mit Nymphen und Göttinnen, Waffentrophäen. Entgegen den Erwartungen der Altkommunisten, zelebrierten auch die Parteiführer der SED, die 1945 aus dem Moskauer Exil in die SBZ kamen, um den Sozialismus aufzubauen, feudale Herrschaftsformen. Beim Aufbau der Stalinallee und dem Umbau des Zeughauses in ein Museum für deutsche Geschichte entstand ein aus den akademischen Stilformen des Stalinismus und Schinkels preußischen Klassizismus gemischter Repräsentations- und Imponierstil. An Kronleuchtern und Wandteppichen wurde nicht gespart. Auch Jagdszenen und Waffentrophäen waren beliebte Motive. Walter Ulbricht reaktivierte das alte Jagdgebiet der wilhelminischen Kaiser in der Schorfheide, das auch Hermann Göring (Karinhall) genutzt hatte: Nach der Jagd empfingen Ulbricht und Honecker ihre Staatsgäste im Jagdschloss Hubertusstock. Als weit kostbarer als die im al secco auf den trockenen oder al fresco auf feuchten Putz aufgetragenen Wandbilder galten schon immer die Wandteppiche, deren Struktur und Aufbau oft von den preiswerteren Wandmalereien optisch nachgeahmt wurden.

Die ältesten Bildteppiche vom Ende des 12. Jahrhunderts finden sich nicht weit von Merseburg und Halle im Domschatz zu Halberstadt (Abrahams- und Apostelteppich) und in der Schlosskirche zu Quedlinburg. Vom Ende des 15. bis ins 17. Jahrhundert erlangte die Teppichproduktion in Flandern, vor allem in Brüssel, Weltruf. Die häufig verwendete Bezeichnung Gobelins leitet sich von einer französischen Wollfärberfamilie (Jean Gobelins) in Paris her. Ludwig XIV. kaufte die Fabrik 1662 und richtete die „Königliche Gobelins-Manufaktur“ ein. Ihr Ruf war in Europa so verbreitet, dass die Bildteppiche bald nur noch Gobelins genannt wurden. Sie waren so kostspielig, dass sie nicht verkauft werden konnten, sondern allein für den Repräsentationsbedarf der königlichen Schlösser und des Staates als königliche Gastgeschenke produziert wurden. Als kostbar galten die Bildteppiche nicht nur wegen der edlen Materialien aus Gold, Silber und Seide, sondern vor allem, weil sie die geschickte Hand eines ausgebildeten Künstlers verlangten. In „Brockhaus' Conversations-Lexikon“, 13. Auflage von 1884 heißt es: „Der Gobelinsweber ist gleichsam Maler (mit gefärbter Wolle statt mit Ölfarbe und Pinsel). [...] Die Verschiedenheit seiner Farben und Töne ist außerordentlich, da er mit ihnen den feinsten Schattierungen und Nuancen des Bildes gleichkommen muß. Nachdem die Contouren des Bildes auf die Kette gebracht sind, arbeitet er immer nur ein kleines Stück auf einer Stelle, da er mit seinem Faden, den er durch die Kette zieht, umkehren muß, wo ein anderer Ton, eine andere Schattierung beginnt. So können mehrere Künstler zugleich an demselben Werke arbeiten. Dennoch erfordert die Herstellung eines größeren Gemäldes oft Jahre. [...] Die Gobelinsfabrik erzieht ihre Künstler selbst, daher sie zugleich Schule ist; die Schüler lernen Zeichnen, Malen und Weben.“ (Band 8, S. 142)

Bezeichnenderweise werden die Wirker im Rahmen der Bild- oder Hochweberei ganz selbstverständlich als Künstler bezeichnet. Es wird kein Unterschied gemacht zwischen dem Erfinder der Vorlage, die ein Gemälde sein kann, das auf einen Karton übertragen wird, und dem ausführenden Meister. Ulrich Reimkasten, der Initiator dieser Ausstellung und Gründer von „SEPIA – Institut für Textile Künste“, vergleicht den Textilwirker mit einem Dirigenten, der die Partitur der Vorlage, des Kartons interpretiert und mit dem Orchester des Wirkstuhls aus Kette und Schuss zur Aufführung bringt.

Die Ausstellung „Der Hallesche Bildteppich“ in der Willi Sitte Galerie Merseburg verknüpft auf vielfältige und nachdenkenswert Weise die Geschichte einer im Wortsinn anachronistischen, d.h. aus der Zeit gefallenen Kunstform und zeigt ihre erstaunliche Wandlungsfähigkeit. Der Bogen reicht von Willi Sitte über Inge Götz, Ilse-Maria Krause, Rosemarie Hildebrand, Ludwiga Kammerer, Mariellies Riebesel, bis zu Gerlinde Creutzburg, Konstanze Siegemund, Sandra Lorenz, Josefine Cyranka, Ulrich Reimkasten und Moritz Götze. Wenn ich hier einzelne Fäden dieser Geschichte wieder aufknüpfe und Parallelen zwischen dem Mißbrauch von Bildteppichen als Repräsentationskunst vor und nach 1945 sichtbar werden, so überlasse ich Ihnen, verehrtes Publikum, das Urteil darüber. Die Geschichte des Halleschen Bildteppichs beginnt bekanntlich 1952 mit der Berufung von Willi Sitte als Leiter der Fachrichtung „Textilgestaltung“ am „Institut für künstlerische Werkgestaltung, der Burg Giebichenstein“. Das war kein Zufall. Der 1921 im nordböhmischen Kratzau geborene Sitte will sich als Musterzeichner bei einer Teppichfabrik bewerben, wird aber zunächst an die Kunstschule des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg (Liberec) geschickt, die Musterzeichner für die nordböhmische Textilindustrie ausbildete. Seine eigentlichen Lehrmeister waren aber die Reproduktionen in den Monographien von H. Knackfuß: Dürer, Raffael, Schnorr von Carolsfeld, Alfred Rethel und nicht zuletzt der Nazarener Joseph Ritter von Führich, der aus Kratzau stammte und dort ein kleines Museum hatte. Sein Förderer, der Textilfabrikant Egon Mallmann, hofft, dass der begabte Maler später einmal eine Gobelinmanufaktur in seiner Fabrik aufbauen wird und schickt den 19jährigen 1940 an die Hermann-Göring-Meisterschule für monumentale Malerei in Kronenburg/Eifel. Die seit 1936 als Landakademie im Verband der Düsseldorfer Akademie geführte Schule wird ab 1937 bis 1945 von Werner Peiner (1897-1984) als „führender Meister“ geleitet. Zusammen mit Franz Radziwill konnte Peiner 1933 die Lehrstühle an der Düsseldorfer Akademie einnehmen, die entlassene Professoren wie Paul Klee, Jankel Adler, Ewald Mataré und Oskar Moll räumen mussten. Peiner kommt aus der Neuen Sachlichkeit, deren romantisch konservativer Flügel (Kanoldt, Schrimpf, Peiner) von den NS-Kunstideologen als „eine neue Kunst stiller Sachlichkeit“ angesehen wurde, die ein Zeichen der Gesundung nach dem Zerstörungswerk des Expressionismus bedeute. Sie entsprach der vom Führer geforderten „Klarheit“ („Deutsch sein heißt klar sein“) als Wesensmerkmal der deutschen Kunst. Das „Überpersönliche, Allgemeine“ wird zum Ausdruck des „Empfindens der deutschen Volksseele überhaupt“. Georg Schorer lobt Peiner in seinem Buch „Deutsche Kunstbetrachtung“ 1939, weil er „in seiner Malart am auffälligsten von der Formverwahrlosung der zurückliegenden Nachkriegsmalerei ab[rücke]. Er pflegt eine bis ins Kleinste gehende saubere Malerei, die mit der Genauigkeit der Maler der späten Gotik jede Einzelheit berichtet und beschreibt. [...] Peiner verlangt auch von seinen Schülern strengste handwerkliche Zucht. Er hat in Kronenburg eine Werkgemeinschaft errichtet, die nach alter Art die Schüler die Stufen des Lehrlings, Gesellen und Meisters durchlaufen lässt und in der alle je nach ihrem Können am gemeinsamen Werk teilnehmen.“

Der Namensgeber und Schirmherr der Schule, Hermann Göring, führte in seiner Rede am 8. Juni 1938 an der Schule aus: „Möge denn dieses Haus nun stets eine Pflegestätte [...] einer Kunst [sein], wie sie uns im Blut liegt, einer Kunst, wie sie vom Volk verstanden wird. Denn nur das ist Kunst, was der einfache Mann des Volkes begreift und verstehen kann. [...] Möge sie nie volksfremd werden“.

Zu Kriegsbeginn 1939 hatte Peiner den Großauftrag für acht Kartons zu Gobelins über die „Schicksals-schlachten der deutschen Geschichte“ erhalten, in den Maßen 5,40 x 10 Metern. Sie waren für die große Marmorgalerie der Neuen Reichskanzlei in der Vosstrasse gedacht, mit deren Dimensionen (146 m Länge, 12 Meter Breite und 9,50 Meter Höhe) die Größe der Versailler Spiegelgalerie (74 Meter Länge) übertrumpft und damit die Schmach des Versailler Vertrages getilgt werden sollte. Im Aprilheft 1940 der Zeitschrift „Die Kunst im Deutsche Reich“ sind sechs Entwürfe abgebildet: Schlacht im Teutoburger Wald, König Heinrich I. in der Ungarnschlacht (an der Unstrut), die Belagerung der Marienburg bei Elbing im Jahr 1410, die Türken-schlacht vor Wien 1683, Friedrich der Große bei Kunersdorf 1759 (Niederlage), die „Völkerschlacht“ bei Leipzig 1813. Geplant war auch eine Tankschlacht von Cambrai im Ersten Weltkrieg. Gefordert war „das triumphale Thema der großen Schlachten, die Marksteine der deutschen Geschichte geworden sind, ein Thema, das von der Größe und dem heroischen Geist des Reiches und der politischen und geistigen Wiedergeburt Deutschlands künden soll.“ (Die Kunst im Dritten Reich) So sollte das Volk auf den kommenden Krieg eingestimmt und seine „Opferbereitschaft“ stimuliert werden. Über den Neubau der Reichskanzlei, der in einer Rekordzeit von neun Monaten nach deutschem Tempo im Januar 1939 fertig gestellt wurde und das Großdeutsche Reich nach dem „Anschluß“ Österreichs repräsentieren sollte, wurde ständig in allen Medien (einschließlich Briefmarken) berichtet.

Neben dem heroischen Inhalt setzte man aber vor allem auf die Kontinuität der Bildteppiche als einer „königlichen Malerei“ von der „höfisch-aristokratischen Kultur des Mittelalters“ bis zu ihrem „Aufstieg zum Rang monumentaler Malerei, nachdem im neuen Deutschland die seit einem Jahrhundert ersehnte Monumentalkunst Wirklichkeit wurde [...] Bei den großen Staatsbauten sind ihr Aufgaben zugewiesen worden [...] um nach den Zeiten des Verfalls wieder zu dem wahren Wesen des monumentalen Wandteppichs [...] zurückzufinden.“ Stilistisch orientieren sich die Entwürfe an der niederländischen Malerei von van Eyck bis Bruegel und der niederländischen Malerei, darin auffällig nahe dem Malerestil von Werner Tübke seit 1956 (vgl. Peiner, Mädchen mit Pfau, 1938, Müller-Mehlis, S. 47). In der Kunst der Vergangenheit habe Peiner „einen festen Halt und einen sicheren Maßstab für sein eigenes Werk“ gefunden. Tatsächlich aber hingen einstweilen bis zur Fertigstellung der Peinerschen Entwürfe über den von Speer entworfenen Sitzgruppen in der Marmorgalerie große Gobelins des 17. Jahrhunderts aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien. Speer war im Dezember 1938 nach Wien gereist, um dort drei Brüsseler Teppichserien nach Rubens-Entwürfen auszuwählen. In der Marmorgalerie hingen die Szenen aus dem Leben Alexander des Großen. Bewusst setzte Hitler mit dem Zugriff auf die hochrangige Tapisserien-Sammlung der Habsburger das Großdeutsche Reich in die Tradition der römischdeutschen Kaiser. Die Propaganda für Hitlers forcierte Kriegspolitik wurde so nobilitiert. Als Spezialist für Figur und Faltenwurf half Sitte dabei, nach den farbigen Entwürfen und Skizzen von Peiner, die Kartons für die Schlachtengobelins in die Originalgröße zu übersetzen. „Die Kartons wurden dann in die Webstühle eingespannt.“ (Sitte, S. 17) Der ‚führende Meister‘ Peiner entwickelte die künstlerischen Konzepte, die von den Studenten lediglich auszuführen waren. Eine Erziehung zu individueller Kreativität oder intellektueller Unabhängigkeit fand unter diesen Umständen nicht statt. Trotz der drohenden Rekrutierung zur Wehrmacht, vor der das Studium in Kronenburg einstweilen schützte, beteiligt sich Sitte an einem Protestschreiben gegen die Schule. Daraufhin wird er zum Wehrdienst eingezogen und muss am Russlandfeldzug teilnehmen. Er wird verwundet, man versetzt ihn nach Italien, wo er mit seiner Truppe nicht mehr an die Front kommt. Er nimmt Kontakt zu italienischen Partisanen auf und schlägt sich zu ihnen durch. Zurück in Halle erhält Sitte 1951 einen Lehrauftrag für zeichnerisches Naturstudium in der Nachfolge der von Ulrich Knispel geleiteten Grundlehre, ein Strukturelement der Bauhaus-Tradition, an die der seit 1950 amtierende Direktor (ab 1958 Rektor) des „Instituts für angewandte Künste – Werkstätten der Burg Giebichenstein“, der ehemalige Bauhäusler, Architekt und Gebrauchsgrafiker Walter Funkat, anzuknüpfen versuchte. Im September 1952 bzw. 1953 wird er Leiter der inzwischen verwaisten „Fachrichtung Textildesign“.

Anfang der 20er Jahre gab es bereits die wunderschönen figürlichen Bildteppiche von Johanna Schütz-Wolff, einer Schülerin des ersten Rektors der Kunstgewerbeschule, des Architekten Paul Thiersch. Die 1937 eingestellte Hedwig Fischer behielt bis 1952 die Leitung der Textilklasse. Nach dem Entschluss der Fachklasse für Handweberei eine Abteilung Bildweberei anzugliedern, stellte man 1939 Sigrid von Kleist-Retzow als Hilfskraft ein. Für die Leitung einer selbständigen Fachklasse für Bildweberei kam 1947 die Malerin und Bildwirkerin Annemarie Heuer-Stauß an die Schule. Sie kehrte 1950 nach Dresden zurück, Hedwig Fischer und Sigrid von Kleist gingen 1952 in den Westen. Für Sitte ist also der Weg frei, neben der bestehenden Flachweberei, mit dem Aufbau einer Hochweberei zu beginnen und die Entwurfsarbeit „für große, gesellschaftlich repräsentative Bildteppiche in Angriff zu nehmen.“ 1961 setzt er sich für eine eigenständige Textilmanufaktur ein, heute Staatliche Textil- und Gobelinmanufaktur Halle GmbH. Als Fachlehrerin stellte man ihm die ehemalige Schülerin der Textilklasse der Burg, Irmgard Glauche, zur Seite, die das praktische Handwerk der Weberei beherrschte. 1954 erhält Sitte den ersten Auftrag für einen Gobelinkarton zur „Völkerschlacht bei Leipzig“, von dem noch eine Webprobe, die Irmgard Glauche anfertigte, erhalten ist. Der Karton war noch zu kleinteilig, vermutlich im Stil seines Lehrers Peiner in den Stilformen altdeutscher Malerei bzw. der Niederländer gehalten. 1956 malte er im gleichen Stil das Monumentalbild „Untergang der napoleonischen Armee in der Völkerschlacht bei Leipzig 1813“ (Öl auf Leinwand, 180 x 270 cm). Sittes erster ausgeführter Gobelin entstand 1958: „Ikarus“, gewebt von Ilse-Maria Krause, überrascht durch seine Modernität mit flächigen Formen und leuchtender Farbigkeit.

Bis 1963, dem Jahr seiner „Selbstkritik“, die seinen Frieden mit der Partei besiegelt, malt er, wie viele seiner Generation, offensichtlich zweigleisig. Z.B. entsteht 1953 sowohl das genrehaft naturalistische Bild „Karl Marx liest vor“, für das er noch im selben Jahr den Kunstpreis der Stadt Halle I. Klasse erhielt, als auch die Leinwand „Wächter mit Lanzen“, die unsigniert im Atelier stehen bleibt. Bilder wie dieses oder „Aufmarsch der Lanzenmänner“ (1952), „Artistentreffen“ (1955) erinnern an Arbeiten seiner Kollegen und Freunde erbert Kitzel, Hermann Bachmann, Jochen Seidel, Kurt Bunge, die bis 1959 Halle Richtung Westen verlassen haben. Im Rückblick erklärt er die akademischen Pflichtstücke schlicht zu „Ausbrüchen“, die er absolvierte, „um zu beweisen, dass ich alles das beherrschte, was die Parteiführung erwartete, wenn gerade wieder mal eine Aktion gegen mich lief.“ Die Zeit zwischen 1954 und 1956 war nach der Formalismuskampagne und vor der Kulturrevolution des Bitterfelder Weges bestimmt von einem „Neuen Kurs“. In der von Wittkugel neu gestalteten Verbandszeitschrift „Bildende Kunst“ eröffnete der neue Chefredakteur Herbert Sandberg 1954 eine Picasso-Debatte. Der Name Picasso, der als Mitglied der KPF sakrosankt war, wurde als trojanisches Pferd für alle Fragen des Modernismus benutzt. Über seine Partisanentätigkeit, seinen Besuch von Vorlesungen an der Brera-Akademie in Mailand und seinen Besuch 1955 in Italien lernte Sitte die Künstler im Umkreis der Zeitschrift „Il Realismo“ kennen, für die Moderne und Sozialismus kein Widerspruch waren. Gabriele Mucchi kannte er schon aus Ost-Berlin, wichtig waren ihm auch Renato Guttuso und Guiseppe Zigaina. Sandberg veröffentlichte 1955 einen Bericht über seine „Reise nach Italien“ in der Verbandszeitschrift. Dazu kam, über Gustav Seitz und Waldemar Grzimek vermittelt, 1955/56 ein Kontakt zu David Alfaro Siqueiros, der korrespondierendes Mitglied der DAK war, zustande.

Am wichtigsten aber war die Orientierung an die Künstler der Moderne in Frankreich, die an die große französische Tradition der Bildteppiche anknüpften und ihnen mit ihren abstrahierenden, flächigen Formen eine zeitgemäße Bildsprache verliehen. Dazu gehörten neben Picasso, Matisse, Fernand Léger, Jean Lurçat, J. Picart le Doux, Marc Saint-Saens. Willi Sitte besucht mit seinen Studenten 1955 die Ausstellung „Moderne französische Wandteppiche, Jean Picart le Doux, Marc Saint-Saens“ im Ost-Berliner Pergamonmuseum.

Angeregt von den modernen französischen Bildteppichen, besonders von Jean Lurçat (Monographie im Verlag der Kunst Dresden 1963) entstehen die ersten Entwürfe von Sitte für Gobelins wie „Ikarus“ (1958) und der Karton zum Gobelin „40 Jahre KPD“. Sitte formuliert mit Ikarus bereits Ende der fünfziger Jahre das Thema Technik- und Fortschrittskritik, dass erst zwanzig Jahre später in der DDR populär geworden ist (Vgl. Bernhard Heisig, Palast der Republik). Im gefallenen Ikarus erkannte schon Charles Baudelaire sein Selbstbild als an der Welt scheiternder und leidender Künstler, das zum Paradigma der Moderne wurde. Ikarus schafft - im Gegensatz zu seinem Vater Dädalus, der als Künstleringenieur die Natur überlistet und sich aus dem Labyrinth seines Zwangsexils auf Kreta selbst befreit - kein Kunstwerk. Er verkörpert vielmehr den selbsterstörerischen Hang zur Grenzüberschreitung. Ikarus versucht unvernünftig das Unmögliche und stürzt ab. Sein Sturz (man sprach salopp vom Nacktarsch an der Schule) wird aufmerksam beobachtet und registriert von einem Wissenschaftler im weißen Kittel, der alternativ zu den Wachsflügeln einen Heißluftballon konstruiert, der zwischen Ikarus und Ingenieur zu sehen ist. Ein Ballonpilot rettet einen Gestrandeten. Die Technik des Bildteppichs zwang, wie auch die Großflächenmalerei, zu abstrahierenden, geometrischen Formen. Statt anekdotische, erzählende Formen, begünstigt sie eher eine zeichenhafte, symbolische, ornamentale Kunstsprache.

Gleichzeitig war der Gobelin natürlich ein langwieriges und damit teures Medium. Nur der Staat als parteilicher und gesellschaftlicher Auftraggeber konnte das finanzieren. So wurde, wie Inge Mahn schrieb, seine „Fabulierfreude und Heiterkeit [...] zum Aushängeschild des ‚Schönen Lebens im Sozialismus‘“. Die Bildteppiche standen für Reichtum und Kunstgeschmack und waren daher geeignet, die eingangs erwähnten feudalen Repräsentationsbedürfnisse der jungen Arbeiter- und Bauernrepublik zu befriedigen. Vergleichbar mit den Adelsbildnissen nachempfundenen Ganzfigurenporträts hatten die Tapisserien in öffentlichen Gebäuden die Aufgabe, den Arbeitern und Bauern zu demonstrieren, dass sie nun die neuen kollektiven Herrscher und Eigentümer seien. Die Teppiche schmückten Ministerien, Botschaften, den Palast der Republik, staatliche Gasthäuser und Interhotels. Themen der in den 50er, 60er und 70er Jahre entstandenen Gobelins sind u.a. „Freundschaftsteppich“ (Willi Sitte, 1958), „Sozialismus und Frieden“ (Inge Götze, 1966), „Zum Wohle der Republik“ (Inge Götze, 1968) – beide erinnern an die Bildsprache von Jean Lurçat - , „Eines Tages werden wir wie Brüder leben“ (Susanne Kandt-Horn, 1977), „Fest der Lebensfreude“ (Diplomarbeit von Ulrich Reimkasten, 1982), „Lebensfreude“ (Thekla Müller, 1986). Sie variieren das Thema Lebensfreude, das auch Gerhard Richter 1956 im Deutschen Hygienemuseum integrierte (in den siebziger Jahren übermalt). Für das Diplom, das ihn für staatliche Aufträge qualifizieren soll, schafft Richter ein Musterbild des Sozialistischen Realismus. In einer Erläuterung seines Wandbildes in der September Ausgabe 1956 der Zeitschrift „farbe und raum“ wünscht sich Gerhard Richter ganz im Sinne des Ulbrichtschen Klassizismus und Idealismus in Architektur und Malerei, dass die Wirkung seiner Malerei auf den Besucher des Museums „festlich-heiter, frohstimmend“ sein werde.

Die junge DDR sah sich in den ersten Dekaden gern als Idealbild eines aufgeklärtpädagogischen Gartenreiches nach dem Motto DIESER GARTEN VOLLER GLÜCK - DAS IST UNSERE REPUBLIK. Die Kunst sollte Teil des gesellschaftlichen Erziehungs- und Aufklärungsprogrammes werden. Sie spielte von Anfang an eine zentrale Rolle in der Plangesellschaft. Im offenen Widerspruch zu der Unterdrückung der Meinungsfreiheit stand der von den oppositionellen und offiziellen Künstlern sowie den Funktionären gemeinsam geteilte Glauben an eine sozial-utopische Transzendenz und moralische Verantwortung der Kunst für den Aufbau einer neuen Gesellschaft. Die Kunst sollte nicht mehr die autonome Botschaft eines Individualisten sein, sondern einer Gemeinschaft kollektive Werte vermitteln, aber auch ganz konkret die Erholung und Gesunderhaltung der Werktätigen sicherstellen.“

Der Bildteppich „Mensch im Universum“ von Gertraud Schaar, 1976, z.B. erinnert an den Titel des Sammelwerks „WELTALL ERDE MENSCH“, das alle Jugendlichen der DDR „zur Erinnerung an die Jugendweihe“ überreicht bekamen. Es bietet zahlreiche Illustrationen und Ausklapptafeln für die Visionen eines sozialistischen Paradieses in der Zukunft. Andere Teppiche behandeln pädagogisch trockene Themen wie „Chemie und Landwirtschaft“ (Inge Müller-Kuberski, 1961), „Frau und Wissenschaft“ (Martina Stark, 1979) oder „Erziehung und Bildung im Sozialismus“ (Verena und Hubert Wittmann, 1975) in erstaunlich phantastischen Formen und leuchtenden Farben.

Mit Inge Götze, die seit 1972 nach der Gründung der Sektion angewandte und bildende Kunst den selbständigen Fachbereich Bildteppichgestaltung leitet (seit 1987 Textilgestaltung) und dort bis 2003, mehrere Generationen von Studenten prägend, als Professorin wirkt und mit Ulrich Reimkasten, der seit 1996 als Professor parallel eine zweite Textilklassse aufgebaut hat, mit seinen Projekten die Studenten in Bann zieht und mit SEPIA eine Plattform halb in, halb außerhalb der Hochschule geschaffen hat, öffnet sich der Horizont in Gegenwelten zu den pädagogisch eingezäunten Gärten. Ein neuer „Garten Eden“ (Carola Helbing-Erben, 1990) öffnet sich, voller exotischer, hermetischer Bildsprachen und ornamentaler Zeichen. (Ingrid Götze, „Wassermann“, Entwurf 1968). Zwischen Makro- und Mikrokosmos, archäologischer Spurensuche, Schichtungen, ist vieles, ja alles möglich geworden. Der Phantasie sind keine Grenzen mehr gesetzt. Die Hallesche Bildteppich hat sich schon in den 80er Jahren seiner Bevormundung seitens der strengen Lehrerin DDR entzogen. Gewinn ist aber immer auch mit Verlust verbunden. Das Zeitalter, in dem die Künstler ihre Werke als sinnlichen Vorschein einer Utopie verstanden, ist Vergangenheit. Wir kennen heute nur noch individuell wahrgenommene, subjektivem Geschmacksurteil und den Taxierungen des Kunstmarktes unterworfenen Werke. Die Bildteppiche aber setzen den schnell aufblitzenden und verlöschenden, virtuellen Bildern ein vom unökonomischen Maß der manuellen Verknüpfungen bestimmte, haptisch greifbare Ästhetik entgegen, in die wir uns meditativ versenken können. Sie versprechen höchsten Lustgewinn.