

LURCAT UND DIE KERAMIK

„Ab einem gewissen Alter interessieren Maler sich für verwandtes Handwerk, wenn ich so sagen darf, und auf jeden Fall für anderes Handwerk. Matisse, beispielsweise ... Gegen Ende seines Lebens fing er plötzlich mit Scherenschnitten an. Er fabrizierte sogar Damentücher.

Picasso, der hat sich auf tausend Dinge gestürzt: Er macht Keramiken; er befasst sich mit Photographie; er fabriziert Schmuck, Teppiche; er hat in einem Film mitgewirkt usw. Bei Picasso weiß Gott allein, was er nicht macht! ...

Nun ja, ich habe den Eindruck, dass all dies eine Vermenschlichung des Wesens zu Tage bringt. Plötzlich steigt man von einer Art Sockel herab, wo einen diese verflixte Staffeleimalerei hingebracht hat und man interessiert sich für Materie, für das Lebendige. Man erkennt, dass alles Lebendige für Verwandlung empfänglich ist und dass man es umformen kann.“¹

Soweit Lurçat 1961, in einem langen Interview zu seinem siebzigsten Geburtstag. Er wusste, wovon er sprach, denn zu dieser Zeit war er schon zehn Jahre lang dieser absolut materiellen Kunst, der Keramik verfallen. Alles begann im Dezember 1950, als sich Firmin Bauby (1899 – 1981) bei ihm meldete und Kontakt suchte.

Bauby hatte im Januar 1942 den ersten Ofen seiner Töpferei in Perpignan eingeweiht. Im Südosten der Stadt, dem Viertel Saint-Gaudérique, diente nun ein altes Gutshaus (Mas Cargolès), von ihm ‚Domaine Sant Vicens‘ genannt, seinem Ehrgeiz als Ort einer besonderen Kultur. Zuvor hatte er sich als künstlerischer Dekorateur und Fischhändler betätigt. Immer schon hatte Baubys Interesse der heimischen, populären Keramik der Region Roussillon gegolten, die völlig von der katalanischen Nachbarschaft geprägt war. Nun aber ging es ihm um eine gesteigerte künstlerische Entwicklung.

Lurçat war bisher nur einmal in Perpignan gewesen, im Jahr 1941, um seinen Künstlerkollegen Raoul Dufy (1877 – 1953) bei einem Tapissier-Projekt zu unterstützen. Damals schon war Lurçat von der enormen Schönheit dieser Region im Süden tief beeindruckt.

Im Januar 1951 kommt Bauby zu Besuch in Lurçats Atelier in St. Céré, zeigt ihm Muster der Email-Farben und verschiedene Formen seiner Keramik. Der Künstler ist begeistert, und so beginnt eine vertrauensvolle Zusammenarbeit bis zum Tod Lurçats.

Zweimal im Jahr, im Frühling und im Herbst, verbringt er dort zwei Wochen; Bauby hatte ihm eine persönliche Suite im Haus eingerichtet. So bleibt Lurçat im Herbst 1951 erstmals längere Zeit in Sant Vicens, im Atelier unterstützt vom begabten Keramiker François Miró. Zwei Jahre später wird der Keramik-Künstler Gumersind Gomila (1905 – 1970) sein engster Mitarbeiter, mit dem er viele weitreichende Projekte angeht.

Selbstverständlich gehört zu diesem neuen Material, selbst für einen noch so renommierten Künstler, eine gewisse Lernbereitschaft und Bescheidenheit. In einem Vortrag (Dezember 1948 in Genf) hatte Lurçat berichtet, dass Picasso bei einem großen Künstlertreffen seine Keramiken gezeigt und all die Probleme ihrer Herstellung genannt habe. „Alles in allem, dieser Mann, dessen Malerei mit Sicherheit aus allergrößter Freiheit der Kunst stammt, der größten Freiheit dieses Jahrhunderts, er hat sein ganzes Glück und seine künstlerische Ehre den tiefen und unerbittlichen Gesetzen der Erde und des Feuers unterworfen. Er unterwarf sich der künstlerischen Erfahrung seiner Mitarbeiter, der Töpfer; er suchte Rat und bediente sich ihrer Hände. Und aus allen diesen Unterwerfungen erreichte er nach und nach seine Freiheit.“²

So schildert Lurçat eben diese Erfahrung, die ihm keineswegs fremd ist: „Weil ich für jede Technik mit einer Mannschaft arbeite und meine Keramik-Mannschaft natürlich nicht dieselbe ist wie meine Tapissier-Mannschaft.

In Perpignan beispielsweise gibt es einen Mann, für den ich höchste Wertschätzung empfinde und der der Werkstattleiter für alle meine Keramiken ist und der übrigens außerdem selbst Kritiker ist und Poet und Keramikünstler. Er dient mir sozusagen als Geländer, und sobald ich in seine Werkstatt komme, werde ich gegen die Widerstände aller - auch gegen meine eigenen - in die der Keramik eingetaucht. Wenn ich Schmuck mache, läuft das genauso. Dazu kommt, dass ich nie ohne eine Übergangszeit von ein, zwei Tagen, in denen ich nur die Luft schnuppere, an Keramiken oder Schmuckstücken arbeite. Ich nehme mir einen Klappstuhl, richte mich in der Werkstatt ein, schaue zu, höre den Lärm der Werkzeuge, kurz, ich ziehe eine andere Schürze an.

Darin liegt vielleicht ein Moment der Ermüdung, denn es geschieht eine Mutation. Fakt ist aber: Wann immer ich über Keramik spreche oder Schmuckgestaltung oder Lithographie, wende ich mich immer an jene, die gewissermaßen die Meister des Fachs sind. Ich sage ihnen: „Achtung ... ist das gut? ...Scheint es

ihnen handwerklich, technisch gut? ...“

Nach achtundvierzig Stunden in einer Goldschmiede, wenn man ein bisschen was im Kopf hat, denkt man „in Gold“ ...

Ich glaube, das ist erst mit dem Eintreten der Reife möglich. Reife ist menschliche Erfahrung. Und Kunst? Ist sie etwas anderes? Wenn man ein gewisses Alter erreicht, erlangt man langsam eine große Menschenkenntnis und das führt gleichzeitig zu großer Nachsicht und zu großem Respekt.

Ab einem gewissen Alter begegnet man dem anderen mit einem unendlich weniger egozentrischen, sondern fleischgewordenem Geist und das meine ich mit Nachsicht, also das Gegenteil von dieser Pest, die sich Sektiererei nennt.

Das so genannte Handwerk in der Kunst bietet noch einen Weg, eine Verbindung mit anderen zu finden. Ich suche stets die „bodenständigen“ Kontakte, die so nah wie möglich an der Materie sind und die mir ursprünglicher, weniger abgehängt scheinen.

In den Städten geht es mir so - vielleicht durch Ungeschicklichkeit meinerseits -, dass ich mich sofort im Kampf fühle, ängstlich inmitten all der Bestrebungen, der Verdächtigungen, der Querelen. Ich mag diese Stimmung nicht besonders, wo man jeden, den man trifft, fragt: „Welches Beruhigungsmittel nehmen Sie?“ Während der acht oder zehn Monate, die ich jedes Jahr auf dem Land verbringe, gibt es diese Stimmung nicht. Und ich schlafe ohne Beruhigungsmittel!“³

So schreibt die Regionalzeitung von Perpignan ‚L’Indépendant‘ am 21. Dezember 1951, anlässlich einer ersten Ausstellung von Lurçats Keramik in Sant Vicens: „Für kurze Zeit war der Meister ein Schüler – doch er hat seine Meisterschaft wiedergewonnen. (...) Was er hier realisiert hat ergänzt Lurçats Talent um einen neuen Ruhm.“⁴

Als im Juni 1952 in der ‚Maison de la Pensée Française‘ in Paris erstmals außer Tapiserie, Malerei und Buch-Illustrationen auch seine Keramiken ausgestellt wurden, erklärt der Schriftsteller Pierre Seghers (1906 – 1987): „Von neuem teilt er mit einer Mannschaft seine brüderliche Freude und Kraft. Um die fünfzig Stücke, alle mit noblem, bewundernswerten Dessin, von geheimnisvoller Tiefe und Patina, resultieren aus dieser Zusammenarbeit. Heute, umgeben von all dem Werk seiner Hände, lächelt Lurçat vor sich hin bei der Vorstellung, was ihm noch alles einfallen wird.“⁵

Er selbst meint: „Auch wenn es keine bewussten Verbindungen zwischen den verschiedenen Ausdrucksformen gibt, die ich einsetze, bestehen diese Verbindungen in Wirklichkeit dennoch. Sie sind aber einfach im Schatten und schwer zu entwirren. Ein Mensch mit Feuer im Leib wird bis zu seinem Lebensende neue Eisen hinein legen.“⁶

Seine Keramiken zeigen vor allem sein bekanntes Pflanzen- und Tierreich, all die Himmelskörper und seine Sirenen und Kobolde – seine Vision einer vermenschlichten Natur.

Immer wieder taucht ein zweifaches Profil auf: Mann und Frau auf Augenhöhe, sie schauen sich an – manchmal kritisch, manchmal liebevoll. Dieses Motiv, öfters auch in einem Blatt versteckt, begegnet auch in der Tapiserie, bis hin zum ‚Chant du Monde‘, ebenso in seiner Graphik.

Die Keramik wird ihm ein richtiges Experimentierfeld, sie erlaubt ihm den Test auf neue Motive und neu kombinierte Farbspiele, durchaus auch, um sie später für seine Tapisseries zu nutzen.

Anfangs überwiegen Arbeiten in Schwarz-Weiß, so auch viele kleine Kacheln, die er in den Tours-Saint-Laurent, seinem Atelier hoch über Saint-Céré anbringt:

„Keramik-Kacheln schaffe ich in einer irren Geschwindigkeit. All die Kacheln, die die Küche in der Burg schmücken - das sind ungefähr sechzig verschiedene - habe ich an einem einzigen Tag gezeichnet, dazu noch ein Dutzend Teller und zwei große Schalen. Man reichte mir die Kacheln, ich zeichnete, es war fast Fließbandarbeit und ich hatte Vergnügen an dieser euphorischen Ausschweifung.

Wenn man dem auf den Grund geht, dann war es in diesem Fall vor allem ein Arbeiten aus dem Handgelenk. Ich spielte mit dem Schwung, mit dem Verfügbaren. Es war eine Art handwerkliche Gymnastik. Ein Ballett, sozusagen.

Wenn ich zu den berühmten chinesischen Pinseln greife, mit denen ich so gern arbeite, muss ich mich sogar ein wenig dagegen wehren, mich gehen zu lassen. Ich käme sonst ins Tanzen, einfach so, ohne jede darstellerische Absicht und damit ohne jeden Inhalt. In Wahrheit ist die Keramikachel ja ein vorrangig dekoratives Element. Man kann sich mit dem reinen Schmuck vergnügen.

Der Mensch hingegen, der nicht sein ganzes Leben damit verbringt, holdselige oder sinnliche Arabesken zu schaffen, kommt nicht umhin, - selbst bei einer vollkommen zweckfreien Unternehmung - einen Nachhall seiner wichtigsten Gedankengänge einzubauen. Es ist kein Zufall, dass sich meine menschlichen Gesichter

und meine Pfeile auf den Kacheln wiederfinden. Es gibt da auch ornamentale Ranken, die plötzlich durch einen gegenläufigen Strich zerbrochen werden. Dieser Bruch ist eine meiner gegenwärtigen Obsessionen; er entspricht bei mir einer Verweigerung des traditionellen Bildaufbaus ... Ich suche nach einer ungehörten Melodieführung ...

Hätte man Boucher gebeten, in diesem Tempo Keramik-kacheln zu fertigen, also als fast automatisches Schreiben, so hätte er gewiss Hinterteile gezeichnet, weil er vom Hintern und vom Busen besessen war!⁷ Außer den oft extravaganten Formen seiner Platten und Vasen entstehen ebenso Stücke für den Hausgebrauch: Essteller, Dessert-Teller, Krüge, Tajinen, Suppenschüsseln wie auch Kacheln auf Couchtischen.

Einige große Stücke werden mit 25, 50 oder 100, manchmal auch 150 Exemplaren gefertigt, alle nummeriert. Öfters schickt Lurçat auch Pausen und Zeichnungen nach Sant Vicens, damit auch in seiner Abwesenheit gearbeitet werden kann. Die Ergebnisse kamen in großen Kisten zur Begutachtung nach Paris. Im Lauf der Jahre werden Lurçats Keramiken derart populär, dass nun auch Teller und Kacheln ohne Nummerierung in riesiger Anzahl hergestellt werden, um der Nachfrage zu entsprechen. Die künstlerische Qualität konnte dabei nicht immer mithalten.

Von 1959 bis 1961 dauert die Gemeinschaftsarbeit an der größten europäischen Keramik-Fassade, die für das elsässische Radio- und Fernsehgebäude bestellt wurde: ein gigantischer Kachel-Fries von 125 qm mit dem Thema der „Vier Elemente“. Lurçat dazu:

„Als ich 1961 eine große Keramikwand (in Straßburg) schuf, habe ich dabei ganz gewiss dieselben poetischen Ziele verfolgt wie bei einer Tapiserie. Ebenso gibt es da eine Art obsessive Kontinuität, die mich nicht loslässt: Eine Tapiserie, eine Wand oder sogar ein Schmuckstück erscheinen mir nur als dekorative Gegenstände und als ein wenig schwach in der Aussage, wenn ich sie nicht mit einer Sonne, Sternen oder einem Mond versehen habe. Mir scheint meine Arbeit unvollständig, wenn ich diese Elemente nicht berücksichtige, genauso wie der Tag nicht vollständig wäre ohne die Nacht, das Aufgehen der Sterne, die Milchstraße usw.“⁸

Eine Sonderausstellung der Keramik von Sant Vicens fand im Mai und Juni 1963 in Hannover statt. Das Kestnermuseum zeigte 183 Kunstwerke aus Perpignan, darunter 111 von Jean Lurçat. Die damalige Museumsleiterin Irmgard Woldering (1919 – 1969) hatte sie persönlich in Sant Vicens ausgewählt. Für die

Kestner-Gesellschaft war Lurçat vierzig Jahre zuvor, am 27. Oktober 1922, nach Hannover gereist, zu einem Vortrag über „Moderne Malerei in Frankreich“.

Im Jahr 1961 waren auch die Kachel-Friese am Stammhaus von Sant Vicens vollendet: „Paradies und Hölle“ (65 qm). **ABB?** Für seine Galeristen in Lausanne, Pierre und Alice Pauli, gestaltet er ebenfalls eine Wand in deren Landsitz in Épalinges: eine gewaltige Blume, deren Blüte eine vielgestaltige Sonne ist. **ABB?** Zudem ein Fries in Roquebrune-Cap-Martin, von dem es weitere Exemplare auch in Angers und den Tours Saint Laurent gibt. **ABB?**

Im letzten Lebensjahr 1965 gestaltet er „Rive gauche“ und „Rive droite“ im Pariser Centre Morland, ein Hymnus auf die Schönheit der Hauptstadt. Einige Wochen kostete ihn diese kräftezehrende Arbeit; den Einbau der Kacheln konnte er noch persönlich überwachen.

Claude Faux (1930 – 2017), der Lurçat zum 70. Geburtstag interviewte (s.o.), erzählt von einer sehr bezeichnenden Szene:

„Eines Tages waren enge Freunde in den Tours Saint- Laurent, und sie wollten mir helfen beim Deuten der Kunst. Wir begannen mit jenen Keramikacheln, die eine ganze Treppenwand schmücken und mit zwei Zimmerwänden im ersten Stock. Jeden von ihnen beeindruckten bizarre Zeichen – Pfeile, Vektoren, embryonenhafte Sterne, ein Stierhorn, Linien und unentzifferbare wirre Muster. Das bildete auf den Wänden wie eine Stenoschrift, irgendwie ‚Art Nègre‘ oder aztektisch, ein kurioses kabbalistisches Universum, Hieroglyphen vor Champollion ...

Da sich dieselben Symbole auf den Fußleisten und Balken im großen Saal wiederfinden, musste das ja eine Entsprechung haben, im tiefsten Innern des Malers ... Wir baten darum, sehen und verstehen zu dürfen. Lurçat versuchte zuerst scherzhaft damit umzugehen. Er sang die Strophe: „Bin ein züchtiges Mädchen... ich zeige meine Schenkel nicht ...“. Dann gab er sich bescheiden. Was hatten wir bloß alle, so nach Flöhen zu suchen? Das merke man schon, dass wir keine Ahnung hätten von Keramik, dass wir technisch vollkommen ideenlose Leute seien, Provinzler dieses Faches. Lurçat selbst hingegen würde da nichts rein geheimnissen, wenn er so seine Wege markierte. An manchen Nachmittagen fabrizierte er in zwei, drei Stunden Hundert davon! Darin läge nicht mehr Sinn als der der Freude an einer Form, am Spiel der Linien, die sich ringeln oder kreuzen. „Man muss nicht überall eine tiefere Absicht vermuten ...“⁹

Übersetzungen aus dem Französischen: Claudia Linker (Faux) und alle weiteren Matthias Marx. Die unten nachgewiesenen Artikel von Xavier Hermel und Eric Forcada sind reiche Quellen für alle historischen Informationen zu Sant Vicens und Lurçat

¹ Claude Faux, Lurçat à haute voix, Paris 1962, 157-158

² In: Xavier Hermel, 'Voilà que, maintenant, je fais de la vaisselle' in: Jean Lurçat – Au seul bruit du soleil, Milano 2016, 259

³ Claude Faux a.a.O. 159-160

⁴ In: Eric Forcada, Sant Vicens – foyer de la céramique d'art en Catalogne, Perpignan 2015, 46

⁵ Forcada a.a.O. S. 49

⁶ Faux a.a.O. 159

⁷ Ebd. 158-159

⁸ Ebd. 159

⁹ Ebd. 43

