

Die Wiederkehr des Teppichparadigmas. Anmerkungen zur zeitgenössischen „Welt-Kunstgeschichte“

Zu den Kernpunkten der durch Edward Saids Schlüsselwerk *Orientalism* (1978) vorbereiteten *Postcolonial Studies*, deren Programm in den 1990er Jahren u.a. von Homi K. Bhabha formuliert worden ist und deren Verankerung in der Kunstgeschichte in Deutschland Viktoria Schmidt-Linsenhoff auf den Weg gebracht hat, gehört die Revision der atlantisch-europäischen Hegemonie von Kunst- und Kulturtheorie. Der politische Prozess der Dekolonisation und die Globalisierung der Wirtschaftsbeziehungen haben im Rahmen postmoderner Diskurstheorie eine Erneuerung der Reflexion der dem kolonisierten ‚Anderen‘ abgewonnenen Su-

perioritäts-Imaginationen des Westens angestoßen. Galten noch bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts die westlichen Metropolen als Zentren avancierter Kunstproduktion, findet diese heute weltweit statt, auch wenn die bedeutendsten Kunstmessen und Ausstellungen, die das zeitgenössische Kunstleben abbilden, nach wie vor, trotz der weltweiten Neugründung von Biennalen, in der westlichen Hemisphäre beheimatet sind, womit schon eines der Probleme postkolonialen Selbstverständnisses angesprochen ist, denen hier nachgegangen werden soll: Die Entgrenzung des europäischen Kunstraums scheint sich vor allem *innerhalb* der alteingesessenen westlichen Institutionen, Märkte und wissenschaftlichen Diskurse abzuspielen und somit unversehens an die Traditionen imperialistischer Vereinnahmung außereuropäischer Kulturen anzuknüpfen.

Bhabha beschrieb diese Situation im ausgehenden 20. Jahrhundert: „By the mid 1990s, the international or global art show has become the prodigious exhibitionary mode of Western ‚natio-

nal' museums. Exhibiting art from the colonized or postcolonial world, displaying the work of the marginalized or the minority, disinterring forgotten, forlorn 'pasts' – such curatorial projects end up supporting the centrality of the Western museum.“ (Postmodernism/Postcolonialism, in: *Critical Terms for Art History*, hg. v. Robert S. Nelson/Richard Schiff, Chicago/London 2003, 435–451, hier 449).

Kann die heutige ‚Weltkunst‘ und ihre kuratorische Inszenierung also überhaupt, trotz ihrer Gebundenheit an die aus der Kolonialzeit stammenden Institutionen und Praktiken, Widerständigkeit gegenüber den hierarchischen Mustern der westlichen Kunstideologie entfalten? Initiierten die documenta X, durch die Workshops mit bedeutenden Vertretern der postkolonialen Theorie (neben Said waren Frantz Fanon und Gayatri C. Spivak eingeladen), gefolgt von Okwui Enwezors Documenta11, bei der weitere prominente Vertreter der *Postcolonial Studies* wie Bhabha und Stuart Hall auftraten, einen „Paradigmenwechsel“ im Feld der Ausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst? (Alexandra Karentzos, *Postkoloniale Kunstgeschichte*, in: dies./Julia Reuter [Hgg.], *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden 2012, 249–266, hier 251.)

VERGLEICHENDES SEHEN ALS DISPOSITIV DER MACHT

Zumal wenn mit der Entgrenzung okzidentaler Kultur auch die Unterscheidung zwischen autonomer und angewandter Kunst zur Disposition gestellt wird – eine allerorten gegenwärtige, mit postkolonialem Egalitätsbewusstsein geschmückte Leitidee heutiger Ausstellungspraxis nicht nur der großen Kunstmuseen, sondern auch der einer ‚Weltgegenwartskunst‘ sich öffnenden früheren Völkerkundemuseen und der Museen für angewandte Kunst –, findet man sich in eine zutiefst europäische Gedankenwelt zurückversetzt, die schon mit der Aufwertung der Arabeske zum Modell einer ‚freien‘ Schönheit bei Kant keimhaft vorhanden ist und in der ästhetischen Utopie des ‚neuen Ornaments‘ entwickelt wurde, welches die historische, in allen Kunstgattungen anzutreffende Geschmacksverirrung der westlichen In-

dustriationen reformieren sollte – und zwar nicht zuletzt anhand der als vorbildlich erachteten außereuropäischen Ornamentproduktion, die noch aus handwerklichen Methoden hervorging.

Der Orient repräsentierte wie die europäische Kultur des Mittelalters die von Bhabha erwähnten „verlorenen Vergangenheiten“, um deren Wiederaaneignung der gesamte primitivistische Diskurs der frühen Avantgarden kreist. Mit Said ist davon auszugehen, dass die vorgebliche Überlegenheit des Orients nicht seine soziokulturelle Realität meint, sondern eine Stilisierung, durch welche die Superiorität des Westens festgehalten, ja überhaupt erst hervorgebracht wurde. Für die künstlerische wie für die kunsthistorische und ornamenttheoretische Rezeption außereuropäischer Artefakte gilt, was vielfach kritisch konstatiert worden ist: dass diese allein als abstrakte Formwerte behandelt werden, abgezogen von allen materiellen soziohistorischen Funktionskontexten.

Dem vergleichenden Sehen zugeführt, werden sämtliche Kulturen der Welt als Objekte einer ästhetischen Schau nivelliert, wie sie Heinrich Wölfflins antithetische *Grundbegriffe*, noch mit beschränkter Reichweite auf Renaissance und Barock, für die globalisierte Massenkultur des 20. und 21. Jahrhunderts bereitgestellt haben. Der formalistischen Zurichtung außereuropäischer Artefakte zum ‚Stil‘ entspricht Bhabhas Beobachtung eines suggestiven ‚Parallelismus‘ des modernen globalisierten Museums. Im Ausstellungsraum wie auf den Doppelseiten eines Buches wird durch die parallele Präsentation gleiche Distanz dem westlichen wie dem nicht-westlichen Artefakt gegenüber verheißen; der europäisch kodierte Blickwinkel ändert sich nicht. Das ‚Andere‘ wird vielmehr der visuellen Erfahrung des souverän gedachten ästhetischen Subjekts zugeeignet, das durch die welthaft aufgespannte Perspektive einen Raum der Macht durchmisst.

REHABILITIERUNG DER DEKORATION

Nirgendwo zeigt sich die Aktualität der ästhetischen Utopie – und die Problematik ihrer implizit kolonialen Attitüden – so deutlich wie im gegenwärtigen Boom des Textilens, in der Wiederkehr

Abb. 1 Gottfried Semper, Titelblatt von „Der Stil“ mit handschriftlichen Korrekturen Sempers (Harry Francis Mallgrave, Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jh.s, Zürich 2001, S. 297)

des ‚Teppich-Paradigmas‘: Dieses fand in Gottfried Sempers Bestimmung der Teppichwand als Urform aller Künste im ersten, der textilen Kunst gewidmeten Band seines Hauptwerks *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* seine konzeptuelle Begründung (Abb. 1) und wurde im Paragone von postimpressionistischer Flächenkunst mit der des Orientteppichs als neoklassizistischer Begründungsmythos der malerischen Abstraktion entfaltet. Joseph Masheck hat in einer umfassenden Auswertung der kunsttheoretischen Quellen die Karriere des Teppichparadigmas als eine „Theorie der Flächigkeit“ bezeichnet, deren argumentative Schlagkraft mit der Durchsetzung dekorativer Flächigkeit nachließ und letztlich, seit dem Kubismus, für „reaktionär“ gehalten wurde (The Carpet Paradigm. Critical Prolegomena to a Theory of Flatness, in: *Arts Magazine* 51, Sept. 1976, 82–109, hier 95). Bekanntlich wurde der Vergleich abstrakter Malerei mit Dekorkunst meist in verunglimpfender Absicht angestrengt, wenn etwa Pollocks All-over mit dem unendlichen Rapport von Tapetenmustern gleichgesetzt wurde. Die Aneignung von Mondrians Neoplastizismus durch die Haute Couture eines Yves Saint Laurent (1965) zeigt exemplarisch den Zusammenbruch der frühmodernen Idee eines ‚anderen‘, merkantiler Degeneration entzogenen Ornaments.



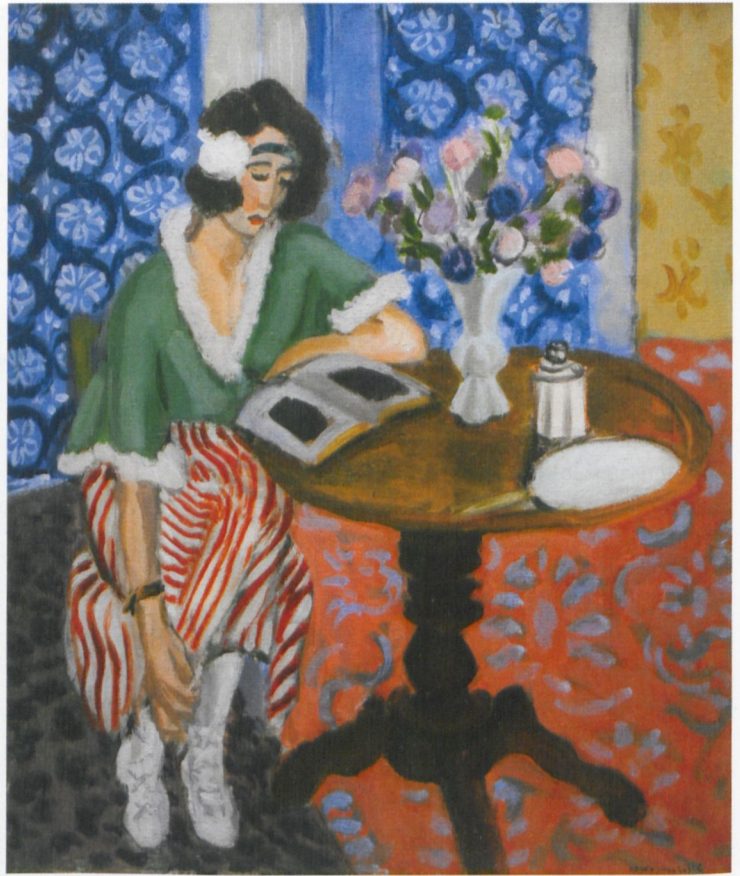
In der Gegenwart wird das Ende des mythischen ‚neuen Ornaments‘ jedoch widerrufen; ein neuer Schub der Rehabilitierung des Dekorativen hat eingesetzt und wird vielfach als Wiederaufnahme und Fortsetzung der Ornamentidee des späten 19. Jahrhunderts interpretiert. Die Wolfsburger Ausstellung *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Kunst der Moderne von Klimt bis heute* (Kunstmuseum Wolfsburg, 12.10.2013–2.3.2014, Ausst.kat. hg. v. Markus Brüderlin, Ostfildern 2013) proklamierte in diesem Sinne die „Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen“ (ebd., 34 und 119), anknüpfend an die be-

Abb. 2 Henri Matisse, Lesende am Tischchen, 1921. Öl auf Lw., Kunstmuseum Bern (Ausst.kat. Kunst & Textil, S. 11)

kannte Basler Ausstellung *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog* (Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 10.6.–7.10.2001). Die abstrakte Kunst ging demnach nicht aus einer immanenten historischen Entwicklung der europäischen Industrienationen und dem Problem der Repräsentation in der bürgerlichen Gesellschaft hervor, sondern ist Ausdruck einer rein künstlerischen, nicht durch sozioökonomische oder politische Faktoren bedingten ‚Öffnung‘ des Okzidents auf den Orient.

Der für beide Ausstellungen verantwortliche Kurator Markus Brüderlin vertrat anscheinend also eine andere Sicht auf die postkoloniale Situation als die Autoren der *Postcolonial Studies*. Der moderne Kunstbegriff sollte nicht revidiert werden. Vielmehr hoffte Brüderlin, dessen Ausstellung – dies zu bemerken drängt sich hier auf – von der Volkswagen Financial Services AG („größter automobiler Finanzdienstleister Europas“, kommentiert Vorstandsmitglied Christiane Hesse) gefördert wurde, die dem modernen Kunstbegriff innewohnende „Idee der Universalität [...] als verbindendes Element im Gegensatz zur Globalisierung, die hauptsächlich ein Machtkampf multinationaler Konzerne um Märkte ist“, ins Feld führen zu können (Brüderlin, *Global Art – wie lässt sich der interkulturelle Dialog im Ausstellungskontext inszenieren?*, in: Ausst.kat. *Kunst & Textil*, 342–353, hier 342f.).

Das gute Ganze der Kunst sollte sich dem falschen Ganzen des globalen Kapitalismus entgegenstellen. In ähnlicher Überschätzung gesellschaftsverändernder Kompetenzen der Kunst hat-



te Gottfried Semper durch die Rückbesinnung auf elementare Gestaltungsgesetze den schlechten Geschmack der Fabrikherren reformieren wollen. Ähnlich wie Brüderlin argumentiert Hans-Günther Schwarz, explizit gegen Saids Thesen gerichtet: Der Orientalismus sei nicht bedingt durch das kolonialistische Staatsinteresse, er ziele nicht auf eine Dominanz des Westens und seines Subjektideals, sondern sei dem genuinen Einfluss des Orients geschuldet, mit dessen Hilfe man den „Bruch mit der geistigen und künstlerischen Tradition Europas“, vor allem den Bruch mit den „Gesetzen des europäischen Naturalismus“ herbeigeführt habe (*Der Orient und die Ästhetik der Moderne*, München 2003, 26f.).

DER NEUE KANON DES TEXTILEN

In Wolfsburg passierten die Besucher das mit einem abstrakten Netzmuster geschmückte Gewand eines Japaners vom Anfang des 19. Jahrhunderts und ein ägyptisches Mumiennetz, um im angrenzenden Raum sich von Peter Koglers computeranimierter Installation aus dem Jahr 2008 (eine

ähnliche aus dem Jahr 2000 wurde schon in Basel ausgestellt), umfassen' zu lassen, die an allen vier Wänden ein monumentales, sich von geometrischer zu arabesker Ornamentik verwandelndes Flechtwerk zeigte. Die Zusammenstellung von Objekten aus den verschiedensten kunst- und kulturhistorischen Kontexten, von avantgardistischer und ethnographischer Kunst zielte gemäß kuratorischer Intention nicht auf die Erkenntnis geschichtlicher Zusammenhänge und Entwicklungen, sondern auf Sichtbarmachung universeller anthropologischer Konstanten, so wie schon Wölfflin im Pendeln zwischen Renaissance und Barock das normative Ideal des Klassischen durch seine Erweiterung auf einen vormals der Formlosigkeit bezichtigten Stil aufrecht zu erhalten suchte.

Statt, wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff empfahl, die Reflexion der Kriterien von Kanonbildung per se voranzutreiben (vgl. Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen?, in: dies., *Schwerpunkt: Postkolonialismus. Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 4, 2002, 7–16), wird ein neuer, erweiterter Kanon aufgestellt, der, hierin auf das postkoloniale Modell der Hybridität anspielend, zugleich „plurale Identitäten“ erlaubt (Brüderlin, *Global Art*, 347). Die neue klassische, Kulturen verbindende Konstante ist das Textile, wie das Ornament „eine Art ‚Weltsprache‘“ (ebd., 344), die in Kunst- wie in Völkerkundemuseen thematisiert werden könne. Unerwähnt bleibt Werner Haftmanns noch für den Kalten Krieg geprägte Formel „Weltsprache Abstraktion“ (*Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954), deren imperiale Rhetorik somit durch Verschiebung auf die globale Flächenkunst des Textils Erneuerung findet. Im Sinne von Schwarz' Argument, dass der orientalische Teppich als Paradigma den durch die Antike gesetzten Realismus abgelöst habe, und zwar, ähnlich wie dies über Jahrhunderte mit der Antikennachahmung geschah, in der direkten Auseinandersetzung mit dem Vorbild, versuchte die Wolfsburger Ausstellung vielfach eine direkte Rezeption bestimmter Teppiche oder Tapeten zu belegen.

VOM STOFF ZUM BILD?

PROBLEMATIK DES MEDIENWECHSELS

Selbst wo dies plausibel ist, so in der Gegenüberstellung von Tapisserien von William Morris und solchen aus den Wiener Werkstätten oder auch eines anatolischen Kelims mit Bildern der Nabis-Künstler Vuillard, Bonnard und Matisse (*Abb. 2*) – denn es ist gar nicht zu bestreiten, dass diese sich durch Textilien anregen ließen –, kann von einer direkten Übertragung vom Stoff ins Bild keineswegs die Rede sein, impliziert der Medienwechsel doch den Rekurs auf die figurale Tradition des neuzeitlichen Kunstbildes und seine Raumkonstruktion, die mithilfe der Teppich-Referenz negiert, jedoch nicht aufgehoben wird. Das Teppichgewebe selbst kennt die Hierarchie zwischen Figur und Grund nicht, die in der europäischen Moderne zur Revision ansteht. Hinzu kommt die individuelle Gestik des Pinselstrichs, für die in der Mechanik des Webens kein Platz ist. Kette und Schuss repräsentieren vielmehr die Orthogonalität des Rasters, stehen für das Einwandern des zweidimensionalen Rahmens ins Bildfeld und für den Widerstand gegen die Autorität der künstlerischen Schöpfung, wie sie in der neuzeitlichen *disegno*-Lehre niedergelegt ist. Da das Textilgewebe ohne die ideelle Qualität der Linie auskommt, gibt es hier keine ontologische Differenz zwischen Bildträger und Bild, stützt sich die moderne Malerei also auf die ‚egalitäre‘ textile Struktur, um ihrer historisch, im modernen Zivilisations- und Kolonisationsprozess erarbeiteten Abstraktheit die Aura des Urtümlichen und Heiligen zu verleihen.

Der anschauliche Vergleich von Textilien und moderner europäischer Malerei führt somit keineswegs auf gemeinsame essentielle Wesensgründe zurück, sondern vollzieht lediglich das primitivistische Phantasma der historischen Avantgarden noch einmal nach. Erneuert wird die Spaltung des kolonialen Subjekts, das Bedeutung und Identität nur über die Projektion des ‚Anderen‘ generieren kann (weshalb die Avantgardegeschichte der Arabeske wohl bei Gauguin beginnt). Verdrängt wird in dieser Projektion die dialektische Selbstbewegung der Geschichte des westlichen Kunstbildes,

das durch die Materialisierung von Farbe und Bildträger medienimmanent Kritik an der malerischen Konstruktion eines fiktionalen, den heteronomen Stoff in die immaterielle Gestalt verwandelnden Ichs leistet. In dieser immanenten Formreflexion artikuliert sich Kritik am kolonialen Bewusstsein, nicht in den regressiven Utopien einer Rückgewinnung archaischer Kollektivität. Selbst wenn, was höchst unwahrscheinlich ist, Paul Klees Spätwerk von kongolischem Raphiagewebe angeregt worden sein sollte (Brüderlin, *Global Art*, 347), führt die entfernte formale Ähnlichkeit der schwarzen Lineamente nicht auf eine Gemeinsamkeit (Abb. 3 und 4). Denn bei Klee geht es um die Präsenz des grob sackleinenen Bildträgers, der sich, da die Farbe in ihn eingesunken ist, einer Aushöhlung zum Grund entgegenstemmt und damit gegen die Metaphysik des malerischen Raums opponiert, ohne doch aus der Mediengeschichte des Bildes auszusteigen und sich der des Ornaments unterzuordnen.

Die Exponate fügten sich der kuratorischen Idee nicht, im Gegenteil: Wenn Gerhard Richter, dessen monumentale Wandteppiche *Iblan* (Abb. 5) und *Musa* aus dem Jahr 2009 neben einer Brüsseler Tapiserie des 16. Jahrhunderts ausgestellt waren, nunmehr eigene abstrakte Bilder digital spiegelt und das Resultat zu einem Gobelin weben lässt, ist dies offenkundig eine ironische Replik auf das Teppichparadigma und die Inthronisierung des textilen Ornaments als Weltsprache der Kunst. Indem Richter die jeder präexistenten Ordnung widerstrebenden Palimpseste seiner Mal- und Schabtechnik durch digitale Operationen der Regelmäßigkeit orientalischer Teppiche angleicht und wiederum – vermittelt über den digitalen Code – in das Medium des Jacquard-Gewebes übertragen lässt, macht er die ästhetische Inkompatibilität von textilem Ornament und Bild bewusst, deren hybride Zusammenführung allein durch die (im Westen entwickelte) Computertechnologie zu bewerkstelligen ist. Diese übernimmt heute die nivellierende Funktion, die in der frühen Kunstgeschichte noch ausschließlich durch die Photographie und das durch sie ermöglichte vergleichende Sehen ausgeübt wurde.

Angeleitet wie auch verschleiert durch die textile Metapher des ‚Netzwerks‘ kommt der Computertechnologie und ihrer transmedialen Gewalt faktisch die Rolle zu, die modernistische Idee des Universalen zu beglaubigen. Hierauf machte auch die Retrospektive des amerikanischen Malers Rudolf Stingel im Palazzo Grassi in Venedig (7.4.–31.12.2013; Abb. 6) aufmerksam. Sempers ‚Urhütte‘ – denn die Teppichwand geht ja zurück auf das zwischen Pfählen ausgespannte, zugleich schützende und schmückende Mattengeflecht der in London 1851 ausgestellten „karaibische[n] Bambushütte“ (*Der Stil*, II, 276) – wurde hier durch eine installative Verwandlung der Ausstellungsräume, die komplett mit dem vergrößerten digitalen Print eines (stellenweise stark verschlissenen) Orientteppichs ausgekleidet waren, ironisch-pompös reinszeniert.

VERGEGENSTÄNDLICHUNG EINER METAPHER

Weitere Ausstellungen nahmen die Teppichmetapher beim Wort. Die Münchner Schau *Marokkanische Teppiche und die Kunst der Moderne* (veranstaltet von der Neuen Sammlung – The International Design Museum Munich zur Wiedereröffnung der Pinakothek der Moderne, Herbst/Winter 2013/14) verzichtete sogar ganz auf die Präsentation von herkömmlicher europäischer Hochkunst. Die Besucher bewegten sich in einem Wald von schwerwollenen, massig herabhängenden, teilweise intensiv farbigen Teppichtexturen, deren grobe Materialität und sparsame geometrische Ornamentik im Gegensatz zur Raffinesse der persischen Teppichkunst steht. Im repräsentativen Katalog, der den Exponaten ganzseitige Hochglanzreproduktionen und ausführliche Provenienzangaben widmet, wird allerdings der gängige Legitimationsrahmen für die im Titel der Ausstellung genannte Verbindung von angewandter und autonomer Kunst nachgereicht; man beruft sich auf das Interesse moderner Architekten wie Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Charles und Ray Eames am marokkanischen Teppich und deutet wie in Wolfsburg die abstrakte Bildkunst, hier ausschließlich



Abb. 3 Paul Klee, O.T. [Gefangen/Diesseits-Jenseits/Figur], um 1940. Öl, ausgesparte Zeichnung mit Kleisterfarbe auf kleistergrundierter Jute [Ausst.kat. Kunst & Textil, S. 121]

aufgrund photographisch kreierter Ähnlichkeit, als direkte Folge der Begeisterung für archaische Ornamentik.

Der Architekt Jürgen Adam, Besitzer der Teppichsammlung und Hauptautor des Katalogs, stellt Werken Piet Mondrians, Joseph Beuys', Mark Rothkos, Gerhard Richters, Barnett Newmans, Wassily Kandinskys und Kasimir Malewitschs vermeintlich ähnliche Teppichwerke an die Seite, so dass über den Teppichvergleich auch die Einebnung der gesamten Geschichte der Moderne vollzogen wird. Die Gliederung des Bildteils bedient sich des Vokabulars aus Kandinskys Bauhausbuch *Punkt und Linie zu Fläche*. Neben diesen gewaltsamen Bezügen zur modernen Westkunst finden sich informationsreiche Ausführungen zur kulturellen Bedeutung der Teppiche für die Nomadenstämme.

DIE MATERIALITÄT DES KUNSTWERKS

Einsichten in den Dialog zeitgenössischer Kunst mit dem Textilien lassen sich eher den Strickbildern Rosemarie Trockels in der Pinakothek der



Abb. 4 Raphia-Gewebe, Bakuba-Ngongo-Region, Dem. Republik Kongo, 1. Hälfte 20. Jh. Raphiapalmfasern [Ausst.kat. Kunst & Textil, S. 122]

Moderne in München abgewinnen. Eindrücklich zeigen besonders die Rorschach-Bilder (Abb. 7), dass hier im Unterschied zum frühmodernen Teppichparadigma ein ‚wörtlicher‘ Bezug auf das Textile stattfindet, das als solches die Malerei ersetzt. Dennoch ist nicht das Textile gemeint, schon gar nicht das handwerkliche Metier archaischer Praktiken, denn Trockel lässt ihre Arbeit auf Strickmaschinen herstellen. Das Maschenbild trivialisiert im Geiste feministischen Widerspruchs den elitären Avantgardismus des maskulinen Künstlerindividuum und schreibt sich in die literalistische Diktion des Postmodernismus ein. Trockels Rorschach-Textilien antworten mit ihrer maschinellen Zeilenlogik des rechten Winkels auf Clyfford Stills malerische Antimalerei und verweisen mit sympathetischer Gebärde auf Warhols (im nahen Brandhorst-Museum ausgestellte) Rorschach-Bilder, deren Indifferenz die romantische Tradition der arabesken Klecksographie und die von Justinus Kerner propagierte Idee des sich in ihr offenbarenden universalen Bildungstriebes als das abbilden, was sie vermeintlich unterlaufen: als Kli-

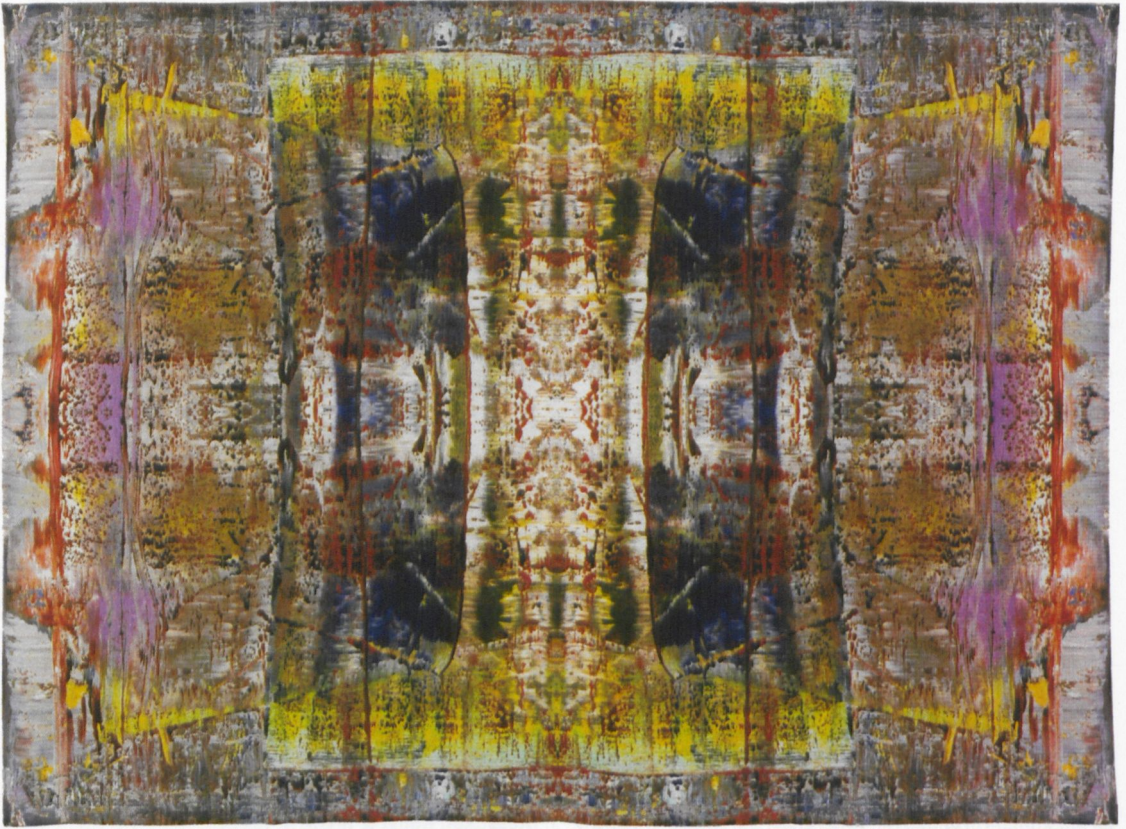


Abb. 5 Gerhard Richter, Iblan, 2009. Gewebter Jacquard-Wandteppich, Editionen CR [Ausst.kat. Kunst & Textil, S. 275]

schee (vgl. Friedrich Weltzien, Die Arabesken und der Bildungstrieb, in: *Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske*, hg. v. Werner Busch, Frankfurter Goethe-Museum, 1.12.2013–28.2.2014; Hamburger Kunsthalle, 21.3.–15.6.2014, 349–356). Werke von Trockel, Eva Hesse, Louise Bourgeois und Mona Hatoum waren in Wolfsburg unter dem schönen Titel „Spiderwomen“ ausgestellt und treffend kommentiert von Laura Breede, ohne dass der Vergleich mit einer Seidenstickerei aus dem 15. Jahrhundert den Erkenntnisgewinn vermehren würde.

Auf die in skulpturale Dimensionen vorstoßende Materialität des Textilen in der *Fiber Art* und die wiederbelebten transmedialen Traditionen der Gobelin-Manufakturen bezog sich die Pariser Ausstellung *Decorum. Tapis & tapisseries d'artistes* (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 11.10.2013–9.2.2014 mit Kat.). Auch diese Ausstellung argumentierte in den Grundlinien der ästhetischen Utopie des Teppichparadigmas, das von Joseph Masheck in einem Katalogessay aktualisiert wird (*Le Paradigme du tapis revisité*, ebd.,

95–102), und dem auch Anne Dressens programmatischer Essay (*L'Art transgenre du tapis et de la tapisserie (ou le retour du minoré)*, ebd., 25–36) dient. Wiederum imponiert die visuell-formalistische Gleichstellung von anonymen Teppichproduktionen aus aller Welt mit individualisierten westlichen Textilkunstwerken. Die Differenz zwischen Teppich und Bild wird wie die zwischen Neo-Avantgarde und klassischer Moderne eingeebnet, etwa in der Parallelisierung eines geometrisch gemusterten textilen Bildes von Rosemarie Trockel aus dem Jahr 1987 und dem gleichermaßen vertikalisierten Wollteppich von Sophie Taeuber-Arp von 1936 (ebd., 86f.). Diese Strategie formalistischer Parallelisierung, die sich vor allem auf optische Werte beruft, widerspricht im übrigen dem kulturkritischen Argument, die zeitgenössische Vorliebe für die Haptik des Textilen stelle sich gegen die Dominanz visuell-virtueller Erfahrungsqualitäten (ebd., 30). Konstruiert wird ein Kontinuum des Teppichparadigmas, das die Zäsur der 1960er Jahre verschwinden lässt und gegen Clement Greenbergs medienimmanente Theorie

der Flüchtigkeit auftritt. War Sonja Delaunays Patchworkdecke von 1911, wie auch in Wolfsburg vorgeschlagen, wirklich das erste abstrakte Kunstwerk (ebd., 26, FN 7)?

Im Katalog findet sich aber auch, anscheinend abseits von jenem traditionalistischen Entgrenzungsmythos und seiner illustrativen Beweisführung, ein kurzer Essay des Badiou-Schülers Alexandre Costanzo, der das postkoloniale Theorem der Heterotopie anhand von Foucaults Vergleich der Werke Edouard Manets mit der Wirkung von Teppichen entwickelt (*Les Espaces Autres*, ebd., 31–36, hier 35). Demnach bringt Manet durch seine Abflachung der Repräsentation bereits eine Dinglichkeit des Bildes hervor, die dem Betrachter keine eindeutige Position vor dem Bild mehr zuweist, sondern zu einer „Verschiebung“ (*déplacement*) einlädt, einen „anderen“ Raum konstituiert als den der klassischen perspektivischen Ordnung. Die Horizontalisierung des Mediums Skulptur durch Carl Andres *10 Steel Row* (1967), ein „Teppich“ aus 10 gleichförmigen, auf dem Boden ausgelegten Metallplatten, tritt in Costan-

zos Argumentation in eine direkte Nachfolge der angeblich dinghaften Gemälde Manets. Demnach gibt es in der Malerei der historischen Avantgarden kein antagonistisches Verhältnis zwischen Fläche und Raum; die Kategorie des Raums bleibt vielmehr grundsätzlich unangetastet in der Beschwörung des ‚Anderen‘, das seine vage Bedeutung durch die Gartensymbolik des Teppichs erfährt: „Le jardin est un tapis où le monde entier vient accomplir sa perfection symbolique et le tapis

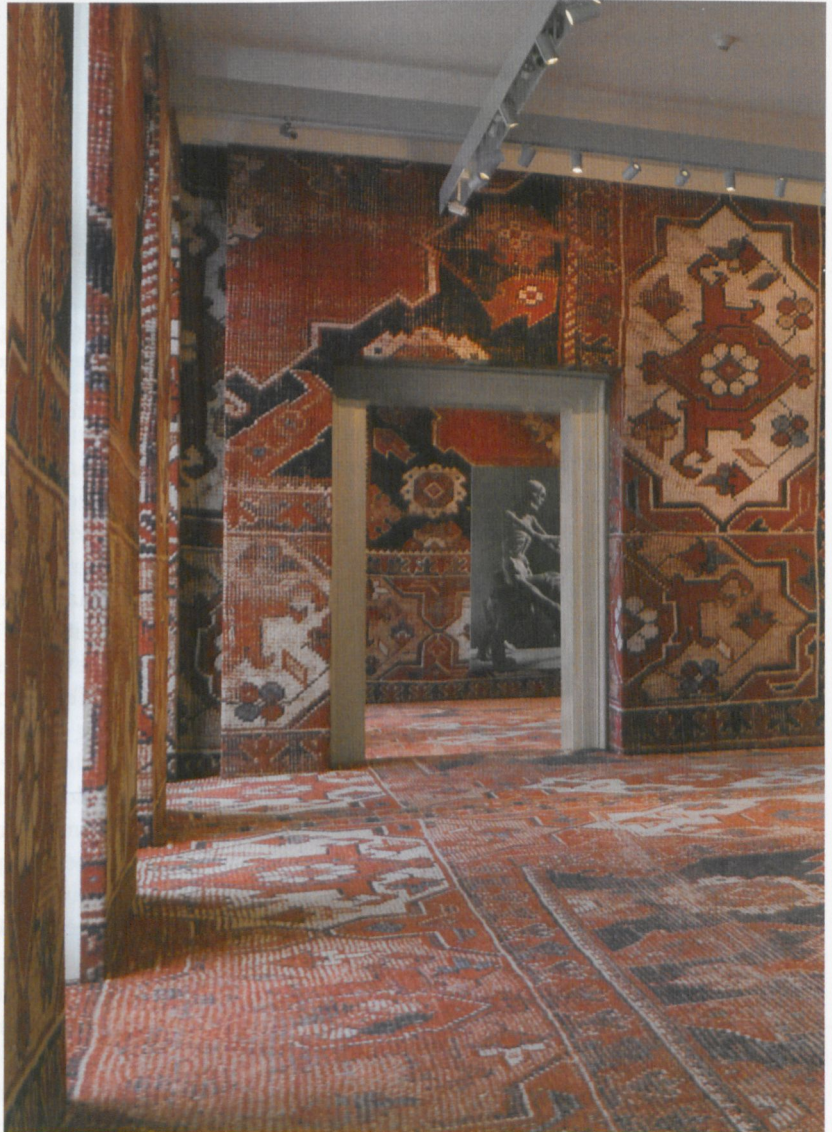


Abb. 6 Rudolf Stingel, *Untitled*, 2012. Installationsansicht Palazzo Grassi, Venedig [Rudolf Stingel. Palazzo Grassi 2013. *Catalogo della mostra*, o. S.]

est un jardin mobile à travers l'espace“ (Michel Foucault, *Les Hétérotopies*, Paris 2009, 32).

Foucaults Begriff der Heterotopie, dem der gleichfalls numinose ‚dritte Raum‘ in Bhabhas Theoriebildung korrespondiert (*Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, 55ff.) dient Manet wie Andre als Deutungsrahmen: Je nachdem, ob wir das Werk *10 Steel Row* von außen betrachten oder die Platten betreten, nehmen wir es als Skulptur oder aber als Sockel wahr, auf dem wir selbst gleichsam zu Statuen werden. Es tritt, so Costanzo, also dieselbe Erschütterung der Betrachteridentität ein wie angesichts eines Manet-Gemäldes. Dass diese Methoden der Dehierarchisierung nicht in ihrer erheblichen Differenz und nicht als kritische Negierung der Kunst und ihrer Markierungen von Autorität, sondern mithilfe der Teppichmetapher als positive Bereitstellung eines ‚anderen Raums‘ gelesen werden, ist einer postmodernen Ästhetik der Befreiung geschuldet, die offenbar einige Affinität zu den frühmodernen Utopien der Kunstavantgarde hat. Es wäre also zu untersuchen, inwiefern die postkoloniale Theorie, sofern sie sich der Foucault'schen Philosophie bedient, nicht notgedrungen den von Bhabha kritisierten universalen ‚Parallelismus‘ des vergleichenden Sehens unterstützt, denn es zeigt sich, dass Costanzos Anwendung von Foucaults Teppichmetapher, indem sie auf ein Ganzes der modernen und postmodernen Kunstgeschichte zielt und dazu eine Nivellierung von malerischem Flächenraum und minimalistischer *objecthood* vornimmt, letztlich die museale Gleichstellung von westlicher Kunst und ethnographischem Artefakt unterstützt.

Solchen Kurzschlüssen entging eine Ausstellung wie die von Rike Frank und Grant Watson kuratierte Schau *TEXTILES: OPEN LETTER. Abstraktionen, Textilien, Kunst* (Museum Abteiberg Mönchengladbach, 22.6.–10.11.2013) schon deshalb, weil sie sich als „work in progress“ verstand und vorerst nur eine Broschüre und keinen mit historischen Gesamtperspektiven und repräsentativen Bildvergleichen ausgestatteten Katalog zur Verfügung stellte; eine Publikation soll noch fol-

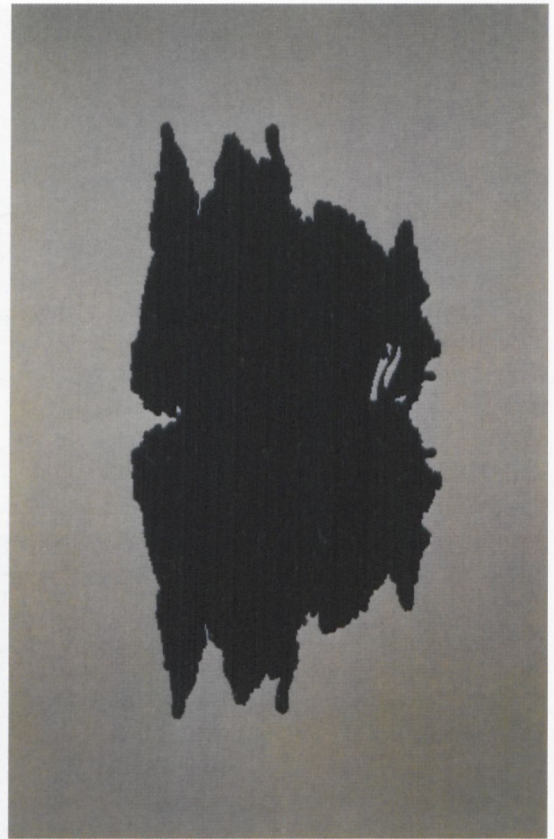


Abb. 7 Rosemarie Trockel, *Ohne Titel*, 1991. Wolle, 250 x 160 cm. Slg. Dr. Eleonore und Dr. Michael Stoffel, Köln (Ausst.kat. Rosemarie Trockel. *Post-Menopause*, S. 110; © VG Bild-Kunst, Bonn 2014)

gen. Anders als die bisher betrachteten Großausstellungen konzentrierte man sich in Mönchengladbach auf die westliche Kunst, zum einen auf die Ästhetik der Bauhaus-Weberei, zum andern auf die Auseinandersetzung der postmodernen Avantgarden mit dem Status der Leinwand und vor allem wiederum auf die Umgangsweisen mit dem Medium Textil von der *Fiber Art* bis heute. Ein Problem lag gleichwohl erneut in der nur formalistisch überbrückten Distanz zwischen angewandter und bildender Kunst. Der räumlich hergestellte Zusammenhang etwa von Agnes Martins poetisch filigraner Graphik und einem Wandteppich der Bauhausweberin Grete Reichardt kann nur die optische Gemeinsamkeit des geometrischen Rasters geltend machen, wie dies auch in Wolfsburg der Fall war; dort wurde ein peruanisches Ajour-Gewebe mit der All-over-Textur eines Werks der minimalistischen Künstlerin verglichen. Dem ‚Parallelismus‘ der westlichen Stilgeschichte ist eben schwer zu entkommen.

DER TEPPICH ALS METAPHER DES DIGITALEN BILDES?

Die einzigen anonymen Exponate in der Mönchengladbacher Ausstellung – Gewebe aus der historischen Sammlung des Museums am Abteiberg (Abb. 8) – bieten sich indessen zu einer abschließenden Betrachtung der konkreten historischen Umstände an, die mit der Vorbildfunktion des Textilen verbunden waren und die Anstrengung zu ihrer Erneuerung begründen helfen. Die Textilsammlung des Museums, so informierte die Ausstellungsbroschüre, wurde schon 1908 durch eine private Stiftung begründet und nach dem Zweiten Weltkrieg erweitert, immer unter der Devise, Anschauungsmaterial zu den Ursprüngen und Traditionen der Textiltechnik in einer Stadt verfügbar zu machen, die der Textilindustrie ihren Wohlstand verdankte. Die ursprüngliche Funktion der meist aus Gräbern stammenden Stoffe, die zur Bekleidung oder als Kissenhüllen gedient haben, ist allerdings unsichtbar, denn im Handel wurden die Stoffe zerschnitten, um sie als Muster einer möglichst breiten Zirkulation zuzuführen. In den 50er Jahren wurden diese Zuschnitte dann auf Kunstseide montiert und gerahmt, mithin dem Medium Bild anverwandelt – ein Ästhetisierungsprozess, der exemplarisch die ökonomischen und technologischen Hintergründe des Teppichparadigmas in der Bauhaus-Ära und darüber hinaus verdeutlicht. Die Verwandlung des dekorativen Textils ins abstrakte Bild bzw. dessen Rückführung auf das textile Gewebe scheint auch, so legt der Informationstext nahe, durch Johannes Itten dokumentiert, der von Krefelder Textilunternehmern angeworben und 1932–38 Gründungsdirektor der Höheren Fachschule für textile Flächenkunst Krefeld war.

In diesem Zusammenhang aber findet ein bekannter historischer Sachverhalt Erwäh-

nung, der mit einem Schlag den archaisierenden Gestus des neokolonialen Teppichparadigmas ad absurdum führt und wohl deshalb bislang im globalen Textildiskurs keine nähere Betrachtung gefunden hat: Die Anfang des 19. Jahrhunderts erfundene Lochkarten-Technologie der Jacquardmaschine antizipierte die binäre Logik des Computers und damit eine intermediale Ästhetik, die zum Beispiel die Medienkünstlerin Beryl Korot, unter Bezug auf die Technik des Webens, entfaltet hat. Die beliebige Übersetzbarkeit jedweder Information von einem Medium ins andere, gewissermaßen schon in Sempers ‚Stoffwechseltheorie‘ als kanonische Forderung erhoben, ist durch den Entweder-oder-Code der Computertechnik möglich geworden. Und dieser ist durch die Weberei, die auch vor Einführung der Lochkarte schon an einen Code gebunden war, da sie Muster sowie Figuren nur transformiert über die Struktur von Kette und Schuss gestalten kann, bereits vorweggenommen worden. Vincent Vulsmas in Mönchengladbach ausgestellte digital gewebte, auf dem ausschnittweise ‚handgefertigten‘ Scan eines indischen Chintz beruhende Textilarbeit reflektiert diese Interferenzen archaischer Teppichkunst und moderner Computertechnologie explizit. „Die

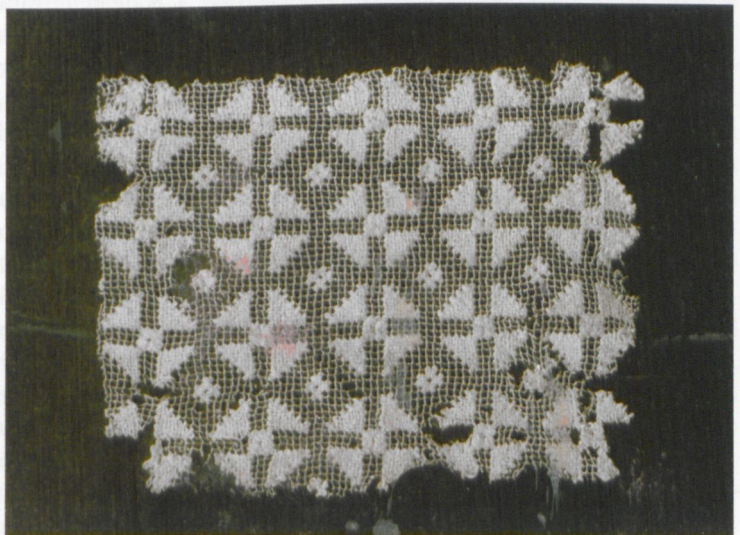


Abb. 8 Leinenfilet mit Leinenstickerei, ägyptisch (?). 13,5 x 10 cm, Städt. Museum am Abteiberg, Mönchengladbach (Inv.nr. 315)

Grundprinzipien technischer Bilderzeugung waren bei Geweben bereits verwirklicht“, konstatiert Birgit Schneider in ihrem Buch *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei* (Zürich 2007, 9).

Die Wiederaufnahme des Teppichparadigmas scheint also dem prekären ontologischen Status des digitalen Bildes geschuldet, dessen Bildcharakter obsolet ist, denn die Verfahren des *Scannings* verarbeiten Bilder als „diskrete Punkte, Zeilen und Spalten in technischen Geräten“ (ebd., 11), verlieren also ihre materielle Eigensubstanz, was die nostalgischen Perspektiven auf das Haptisch-Textile nicht in den Blick nehmen, während Trockel, Rich-

ter und Stingel deutlich auf die industriell-technologische Dimension des Textilen verweisen und dabei den Rastercode der Weberei mit den Codes des neuzeitlichen und des modernistischen Tafelbildes konfrontieren. Das vergleichende Sehen als kunsthistorische Praxis anthropologisiert hingegen die binäre Logik der Computertechnologie und die ihrer mechanischen Vorläufer.

PROF. DR. REGINE PRANGE
Kunstgeschichtliches Institut
der Goethe-Universität,
Senckenberganlage 31, 60325 Frankfurt a. M.,
r.prange@kunst.uni-frankfurt.de