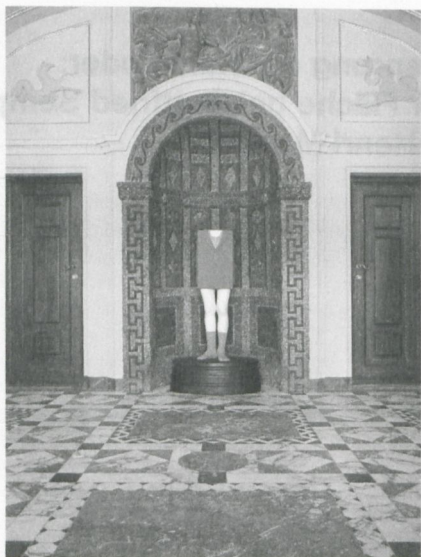


Regine Prange

Vom textilen Ursprung der Kunst oder: Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse

Wenn zeitgenössische Künstler_innen Textilien als Material verwenden und Kleidung als Kunstwerk inszenieren – sei es mit mythischer Gravitas wie Joseph Beuys seinen Filzanzug, mit feministischem Kalkül wie Rosemarie Trockel ihre Strickobjekte oder mit sarkastischem Humor wie Erwin Wurm seine jüngst in mehreren Ausstellungen gewürdigten Kleiderskulpturen –, greifen sie, ohne dies unbedingt bewusst zu intendieren, auf eine Ursprungserzählung des 19. Jahrhunderts zurück, die im Prinzip der Bekleidung den Anfang künstlerischer Produktion sowohl hinsichtlich der bildenden Künste als auch der Architektur ausmachte und dabei die Grenze zwischen angewandter und reiner Kunst, zwischen Funktion und Schönheit, aufhob. Die Platzierung von Erwin Wurms Skulpturen im historistischen Dekor der Eingangshalle zum Münchner Lenbachhaus anlässlich der Wiedereröffnung des Museums im Jahr 2013 scheint diesen Bezug auf pointierte Weise räumlich herzustellen (Abb. 1). Doch nur eine nähere Aufklärung über das Theorem des sogenannten Bekleidungsprinzips oder Teppich-Paradigmas¹ kann den Zusammenhang zwischen historistischer Architektur(theorie) und Gegenwartskunst, maßgeblich vermittelt über das modernistische Paradigma der Flächigkeit, verständlich machen.



1 Erwin Wurm, *Zwei Skulpturen*, 2008, Ausstellungsansicht, Eingangshalle des Lenbachhauses, 2013

Es soll im Folgenden herausgearbeitet werden, dass im Rahmen dieser Ursprungerzählung die Idee einer nicht-entfremdeten Praxis zur Grundlage des Stils und des modernen Kunstbegriffs bestimmt worden ist, der durch Gottfried Sempers Theorien der Architektur um einen ursprungsmythologischen Vorstellungskomplex herum gebaut wurde. Des Weiteren soll ausgeführt werden, dass Alois Riegl dieses Konzept aufgegriffen und auch jenseits der Architekturtheorie für die Kunstgeschichtswissenschaft sowie für die modernistische Kunsttheorie aufbereitet hat. Was meistens als ein neutraler Akt der Öffnung enger akademischer Forschung auf eine breite kulturgeschichtliche Perspektive hin gedeutet wurde,² ist keineswegs neutral – im Gegenteil, es ist die Konstruktion einer neuen Normativität von Kunst, die nicht mehr die ideale schöne Form, sondern ihre universale, vom Teppich wie vom Gemälde zu leistende Expressivität meinte. Jedoch hat die Bekleidungs- und Flächen- als Theorie der Fläche und somit als Infragestellung des anthropozentrischen neuzeitlich-akademischen Kunstideals und seinem perspektivischen Dogma auch eine kritische Dimension. Mithilfe eines Rückblicks auf den spätmittelalterlichen und neuzeitlichen Paragone von Teppich und Malerei kann schließ-

lich eine differenzierte Sicht auf die Dialektik modernistischer und zeitgenössischer Metaphorik des Textilen skizziert werden, die es erlaubt, zwischen eher nostalgisch-primitivistischen und selbstreflexiven Methoden des Textileinsatzes zu unterscheiden.

Grundlagen: Die Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist der Romantik

Gottfried Sempers zutiefst romantische, auf eine Reformierung der künstlerischen Gestaltung des Absoluten gerichtete Theorie ist als materialistische gedeutet worden, ein Missverständnis, das maßgeblich durch die Distanzierungsstrategie Alois Riegls verursacht wurde und sich bis in die neueste Forschungsliteratur hinein durchgesetzt hat.³ Gängig ist nach wie vor die Behauptung, der Architekt Semper habe die künstlerische Form auf die Erfordernisse des Materials und des jeweiligen Zwecks zurückgeführt, während der Kunsthistoriker Alois Riegl von solchen Faktoren eher abgesehen und als Ursprung des Stils ein für das jeweilige Zeitalter verbindliches »Kunstwollen« verantwortlich gemacht habe. Tatsächlich sind die beiden Positionen eng miteinander verbunden, hat Riegl von Semper entscheidende Konzepte übernommen und dadurch den Grundideen der romantischen Kunstphilosophie im 20. Jahrhundert Geltung verschafft. Riegls und Sempers Denken charakterisiert gleichermaßen die Abwehrhaltung gegen Hegels geschichtsphilosophische Diagnose, der zufolge die Kunst als Medium höchster Erkenntnis von der Reflexivität des Begriffs abgelöst,⁴ Kunst gewissermaßen durch Kunstgeschichtswissenschaft ersetzt worden sei.⁵ Die in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts, zur Zeit von Hegels Berliner Lehrtätigkeit, entstehende Kunstgeschichtswissenschaft – hier ist vor allem der Name Karl Friedrich von Rumohr zu nennen – suchte nach einem Weg, sich der Kunst als eines höchsten Wertes zu versichern, um sich in den Dienst dieses Ideals zu stellen.⁶ Eingebunden in die romantischen Sezessionsbewegungen, die der Kunst aus dem Geist eines idealisierten Mittelalters heraus wieder einen Platz in der Mitte der Gesellschaft verschaffen wollten, haben die Künstlertheorie und die Kunstgeschichtswissenschaft auf Schellings naturphilosophische Ästhetik vertraut, die in der Vermittlung durch das Genie Kunst zum Ausdruck absoluter Wahrheit befähigt glaubt. Nicht Geschichte, sondern Natur wird in

dieser ersten, hoch einflussreichen Kunstphilosophie angesprochen. Schellings Kernargument nämlich betrifft die in der Natur selbst schon vorhandenen Formprozesse, die vor dem Hintergrund einer christlichen Schöpfungsidee – die Rede ist von einer »werkthätige[n] Wissenschaft [...] in Natur und Kunst«⁷ – zur Matrix einer von historisch-gesellschaftlichen Bedingtheiten losgelösten Praxis bestimmt werden. Diese Vorstellung einer freien, von allem sozialen Druck entbundenen natürlichen Produktivität scheint bereits, allerdings noch im Rahmen einer klassizistischen Kunsttheorie, in Kants Würdigung des Naturschönen und des arabesken Ornaments auf.⁸ Diese »freie Schönheit« (pulchritudo vaga) ist hier deshalb negativ konnotiert, weil ihr eine innere Zweckbestimmung und damit ein Begriff der Vollkommenheit des jeweiligen Gegenstandes fehle. Die »anhängende Schönheit« (pulchritudo adhaerens) steht deshalb für Kant höher als die »freie Schönheit«, die »nichts vor[stellt]«.⁹ Erst Schellings Absolutsetzung des werktätigen Prinzips der Natur hat das Modell für eine Synthese von ornamentaler Freiheit und zweckbestimmter Notwendigkeit bereitgestellt, dem Semper und Riegl mit ihrer Bestimmung des Flächenornaments zum Prinzip autonomer Kunst folgen. In der modernen bürgerlichen Gesellschaft soll ein quasi triebhafter Impuls zu kreativer und zugleich sozial-funktionaler Tätigkeit freigelegt werden, der die Normativität der Kunst potenziell jenseits der antiken, stets auf den menschlichen Körper bezogenen Prototypen der schönen Form aktualisiert.

Gottfried Sempers Teppichwand

Sempers Bekleidungstheorie ist Teil einer umfassenden Theorie des Schmucks, den er zum Stellvertreter von Kunst schlechthin ernennt.¹⁰ Schon in seinen frühen theoretischen Äußerungen, die der Polychromie antiker Architektur und Plastik gelten, lässt sich die retrospektive Utopie eines »demokratischen« Gestaltungswillens ausmachen, in dem soziales Bedürfnis und Schönheitssinn zusammenfließen, sodass die Trennung von Kunst und Zweck aufgehoben scheint; oder anders gesagt: Die obsoleete feudale Repräsentation durch Kunst soll nach dem Wunsch des Anhängers der Juli-Revolution von 1830 und des späteren Barrikadenkämpfers der 48er-Revolution durch eine vom Volk legitimierte Kunst ersetzt werden, die ihre absolute Geltung nicht aus dem

Streben nach Herrschaft bezieht, sondern aus freier Individualität und Gemeinschaftssinn. Damit wird allerdings ein Widerspruch beschrieben, denn zwischen den Prinzipien der Autorität des unabhängigen Einzelnen und der Egalität zwischen Mitgliedern einer Gemeinschaft lässt sich eben nicht eine »natürliche« Verbindung herstellen, es können allenfalls formale Vermittlungsoperationen durchgeführt werden. Die Arabeske und das ihr zugehörige Teppich-Paradigma leisten, wie sich zeigen wird, eine symbolische Auflösung dieses der bürgerlichen Gesellschaft inhärenten Spannungsverhältnisses zwischen Freiheit und Notwendigkeit, souveräner Kunst und Politik.

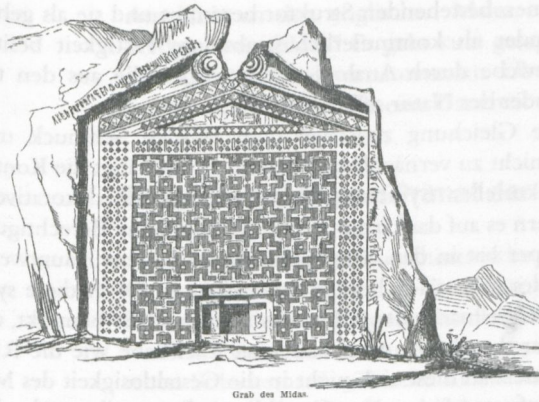
Wenn Semper den farbigen Überzug antiker Architektur und Plastik gegen die nackte Steinsichtigkeit der weißen Antike verteidigt, begründet er ein alternatives Antikenideal, das nicht mehr dem klassizistischen, auf den Kanon der Säulenordnungen gestützten Decorum verpflichtet war, sondern sich auf allgemein-menschliche Werte, ein kollektives »Bedürfnis« nach religiösem Ausdruck und staatlicher Ordnung beruft.¹¹ Dieser Versuch einer Neubegründung des Kunstideals aus einem humanen Impetus, der dem protestantischen »Indifferentismus«, so mutmaßt Semper, verloren gegangen sei, sodass »die Kunst vollends erstarrte«¹², mündet in die ethnologische Suche nach sogenannten Urelementen der Architektur. Anhand von Sempers Modifikation der vitruvianischen Urhütte lässt sich auf einen Blick erkennen, welcher Paradigmenwechsel mit dem sogenannten Bekleidungsprinzip verbunden war: Nicht die konstruktiven Elemente, sondern deren Verhüllung – die »Mattenumhegung als Raumabschluss oder Wand« – macht das bei der Londoner Weltausstellung 1851 ausgestellte Modell der »karaibischen« Bambushütte für Semper relevant,¹³ denn sie bezeugt in seinen Augen das Prinzip der Bekleidung. In seinem Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* entwickelt er zahlreiche Beweisführungen zur Untermauerung dieser These, die auch in der Tätowierung oder Bemalung der Haut als ursprünglicher Schmuckform, welche entwicklungsgeschichtlich noch vor der Kleidung angesetzt wird, ihr Urbild hat: »Die Kunst des Bekleidens der Nacktheit des Leibes, wenn man die Bemalung der eigenen Haut nicht dazu rechnet [...], ist vermuthlich eine jüngere Erfindung als die Benützung deckender Oberflächen zu Lagern und zu räumlichen Abschlüssen.«¹⁴

In dieser Geschichtsschreibung kommt die programmatische Abkehr vom anthropozentrischen Mimesis-Ideal zum Ausdruck, das

den nackten Körper als Maßstab des Schönen behandelt.¹⁵ Insofern kommt der Architektur als primär raumbildender Kunst und nicht mehr der Plastik, die dem Körperbild und somit dem neuzeitlichen Malerei-Ideal als Vorbild diente, höchste Bedeutung zu. Der Begriff des Raums als das Prinzip der Baukunst zieht wiederum die neue Kategorie der Fläche nach sich, denn, so Semper, das architektonische Raumprinzip ist unabhängig von der Konstruktion. »Die Wand ist dasjenige bauliche Element das den *eingeschlossenen Raum* als solchen [...] vergegenwärtigt und äusserlich dem Auge kenntlich macht.«¹⁶

Eine wahrnehmungsbezogene Argumentation ist das *eine* Fundament von Sempers protomodernistischer Ästhetik. Das *andere*, komplementäre, bildet der Rekurs auf eine urtümliche handwerkliche Praxis, die jene Trennung des Innenraums vom Außenraum hervorgebracht hat. Als frühester vertikaler räumlicher Abschluss, den der Mensch erfunden habe, gilt Semper, wie schon sein Modell der Urhütte nahelegt, der aus Pfählen und Zweigen verbundene und verflochtene Zaun, »dessen Vollendung eine Technik erfordert, die gleichsam die Natur dem Menschen in die Hand legt«¹⁷. Die nächste Stufe in Sempers genetischem Modell ist die »Erfindung des *Webens*, zuerst mit Grashalmen oder natürlichen Pflanzenfasern«,¹⁸ deren Farben die Entstehung von Mustern veranlasst hätten. Das »*Färben* und die *Wirkerei* der bunten Teppiche zu Wandbekleidungen, Fussdecken und Schirmdächern«¹⁹ folgten diesem urtümlichen, der Natur selbst abgelauchten Bekleidungsprinzip, das in der Polychromie des antiken Tempels schließlich seinen klassischen Ausdruck finden sollte. Für notwendig erachtet wird das »Maskieren« physischer Realität;²⁰ allein durch den ästhetischen Scheincharakter der Form könne ihre ideale Ganzheit behauptet werden.

An dieser Stelle bringt Semper die Aufgabenfelder monumentaler Architektur ins Spiel, denn er wirbt nicht etwa für den Einsatz von Textilien in der Baukunst, sondern für ein polychromes plastisches Ornament. Um die schmückende Ausgestaltung, die durch das Maschinenzeitalter in eine vielfach als skandalös empfundene Willkür abgeglitten war, wieder mit einer inneren Notwendigkeit auszustatten, sollte sie nach Sempers Vorstellung sichtbar an die Strukturen der ursprünglichen textilen Wand erinnern. Diesen Rückverweis auf das wichtigste Urelement der Baukunst sichert die sogenannte Stoffwechsel-Theorie. Die primitive Mattenumhegung wird demnach im Lauf der Architekturgeschichte durch andere Materialien und Tech-



2 Gottfried Semper (1860):
Grab des Midas

niken ersetzt, denen umso mehr Anerkennung zuteil wird, je deutlicher sie mit den textilen Vorgängern verbunden sind. Unter dieser Maßgabe werden die von der akademischen Tradition für Epochen des Niedergangs gehaltenen Perioden, Byzanz ebenso wie das Mittelalter, aufgewertet. Deren dekorativer Reichtum bewahre die Idee des Raumabschlusses, die die Renaissance durch ihr Missverständnis der weißen Antike gefährdet habe. Aber auch Ägypten, Kleinasien, Indien und China rücken in den Blick, denn die polychrome Antike, Sempers Maßstab schlechthin, ist an die Einsicht geknüpft, dass die griechische Klassik keine autochthone Kultur war, sondern aus einer Vielzahl anderer älterer Kulturen hervorging. Die Gräber der phrygischen Herrscher in der Gegend von Nikoleia, vor allem das sogenannte *Grab des Midas* (Abb. 2), erscheinen ihm als »gleichsam kolossale in Fels gehauene Teppichwände [...]«²¹.

Die Metamorphose des Urmotivs der Teppichwand reicht von bemalten Holz- oder Stuckauskleidungen über Marmorinkrustationen bis zur »Versteinerung«²². Die Wandmalerei als Derivat der Teppichwand gehört nach Sempers Konzeption in den architektonischen Verband hinein, aus dem sie sich als Tafelmalerei illegitimer Weise abgesondert hat. Für die abendländische Kunstgeschichte findet Semper die vollständigste Durchführung der Polychromie im gotischen Kirchenraum, der ihre struktiven Elemente »maskiert«, indem sie »mit Hilfe der Profilierung und der Malerei den Gurtbögen und den Ribben der Gewölbe den Ausdruck der aus einzelnen

Wölbsteinen bestehenden Struktur benimmt und sie als gebogenes Astwerk oder als kontinuierliches, absolute Festigkeit besitzendes Rankengewebe durch Analogien bezeichnet, die aus den textilen Künsten oder der Natur selbst entlehnt sind²³.

Diese Gleichung zwischen dem textilen Schmuck und der Natur ist nicht zu vernachlässigen, denn an ihr hängt die Konzeption einer strukturellen Symbolik, die dem einzelnen dekorativen Element, sofern es auf das Urmotiv zurückweist, seine Berechtigung erst gibt. Semper hat in den »Prolegomena« zu seinem Hauptwerk eine Ästhetik des »Formal-Schönen« entworfen, in der er diese symbolische Ausdrucksmacht des Schmucks ausführt.²⁴ Er bemerkt, dass die Kunst zwar das gleiche transzendente Ziel habe wie die Religion, jedoch anders als diese sich nicht in die Gestaltlosigkeit des Mysteriums vertiefe, sondern »dem Gestaltlosen Form gibt und selbst das Wunder in Kunstwerken naturgemäss ja nothwendig erscheinen lässt²⁵. Die Metaphysik des Kunstschönen wird rationalisiert, aber nicht aufgegeben. Der Schmuck soll nicht weniger leisten, als das Ganze des Kosmos fühlbar zu machen und insofern Erlösung von den Spannungen der sozialen Realität gewähren, die jener Harmonie entbehrt. Die einzelne abgeschlossene Form-Erscheinung muss daher auf das Allgemeine schließen lassen, um nicht arbiträr zu wirken oder irregeleiteter Mode zu verfallen. Dieses Allgemeine ergibt sich Semper zufolge aus der Naturgesetzlichkeit des leiblichen Daseins des Menschen im Raum. Die drei Autoritäten des Schönen – Symmetrie, Proportion und Richtung – verweisen auf seine drei Dimensionen und werden bei einem maximal entfalteten Stil wechselseitig wirksam. Die stehende Fläche soll nicht nur bezüglich der Mittelachse regelmäßig gestaltet sein, sondern sich als solche darin äußern, dass ihre Ornamentik eine größere Höhe im Verhältnis zur Breite aufweist. Ihre Richtung darf nicht nach der Richtung der Schwere erfolgen, sondern muss stets ihr entgegen streben, um in Bezug auf unten und oben Sinn zu haben. Für das Prinzip der Ornamentierung von Flächen, etwa den Wänden eines Raums, gilt, dass diese in ihrer Eigenschaft des räumlichen Abschließens und Umfassens nicht ignoriert werden dürfen, etwa durch scharfe Kontraste, bunte Farben oder illusionistische Motive. Der formale Begriff der Fläche erfordere es, sich an der textilen Kunst als ursprünglicher Flächenkunst zu orientieren, z.B. durch Wanddekorationen in Seide, Samt oder Papier, die textile Muster in monochromen Flächen darstellen, wie Semper im

Anschluss an den englischen Maler und Designreformer Richard Redgrave ausführt.²⁶ Es geht kurz gesagt darum, dass die Fläche der Wand durch ihren ornamentalen Überzug nicht einfach bedeckt werden darf, sondern als eine Ganzheit dargestellt werden muss.

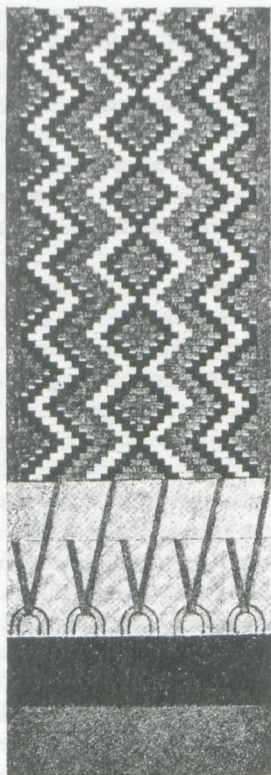
Riegl nach Semper: Primat der Fläche

Alois Riegl, der seine kunsthistorische Laufbahn als Mitarbeiter des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie begann, wo er 1885–1897 die Abteilung für Textilien leitete, hat Sempers Begriff der textilen Flächenkunst zum Ausgangspunkt seiner universalhistorischen Stilsystematik gemacht. Er übernimmt dessen Evolutionskonzept und mit ihm die Rehabilitierung der sogenannten Verfallsepochen. In dem 1901 herausgegebenen Buch *Spätromische Kunstindustrie* verfolgt er die analoge These, dass nicht die klassische Antike, sondern Verflächigung und Fragmentierung der Körperdarstellung in der römischen Kunst das avancierte historische Bewegungsmoment enthalte. Hier werde nicht mehr nur der plastische Einzelkörper und seine aggregathaft Reihung, sondern auch der die Körper umgreifende Raum Thema und damit barocke und sogar impressionistische Kunst antizipiert.²⁷

Riegl folgt Semper in seiner grundsätzlichen Wertschätzung des Kunstgewerbes, bestimmt er doch wie sein älterer Kollege die angewandte Kunst zur Urform der Kunst schlechthin. Wie neuerdings in der Forschung deutlicher herausgearbeitet, ist Riegl nicht einfach als Vertreter einer formalistischen Kunstgeschichte zu verstehen, sondern als Befürworter eines (in der Romantik begründeten) kulturgeschichtlichen Ansatzes, der die Enge einer bloß ikonografischen Betrachtung korrigieren will.²⁸ Wie Semper vom »Kunsttrieb«,²⁹ spricht Riegl von einem »Kunstwollen«,³⁰ das als einheitsstiftende Kraft an die Stelle der vom Klassizismus präferierten idealen nachzunehmenden Form tritt und so mit einer gewissen Notwendigkeit in allgemeinmenschlichen Dispositionen und Aktivitäten verifiziert werden muss. Riegls früheste Publikation *Altorientalische Teppiche* arbeitet zwar noch nicht mit der Referenz auf einen immanenten künstlerischen Schaffenstrieb, lässt die Suche nach einer dementsprechenden primitiven Praxis aber schon deutlich erkennen. Explizit schließt sich Riegl hier Sempers Bekleidungslehre an und zitiert

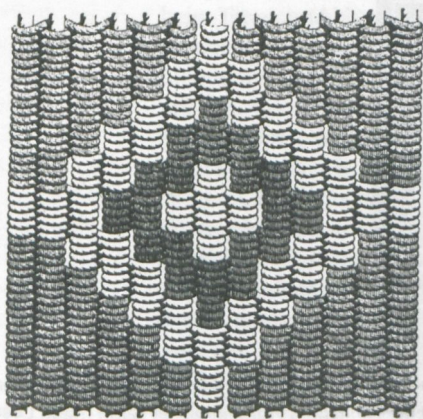
sie wörtlich in seinen Darlegungen zur Wirkerei-Technik. Auch folgt er, allerdings ohne einen Quellennachweis, Sempers Stoffwechsel-Theorie, wenn er, unterstützt durch zwei Illustrationen (Abb. 3, 4), ägyptische »Wandverzierungen in Gräbern des Alten Reiches [...] als Nachahmungen von Wirkereien«³¹ und deren typischer Rauten- und Zickzack-Musterung deutet oder aber, an einer prächtigen Initiale des Godescal-Evangeliars, ausführt, dass das rahmende »Motiv von gereihten Blumen an gekrümmten Stengeln [...] auf den ersten Blick den Gedanken an einen Teppichsaum wachruft«.³²

Riegl folgt also bis zu einem gewissen Grad Sempers Fokus auf Material und Technik, wobei er diese Faktoren im Hinblick auf öko-



3 Alois Riegl (1892): Wandmalerei aus einem altägyptischen Grabe der 5. Dynastie

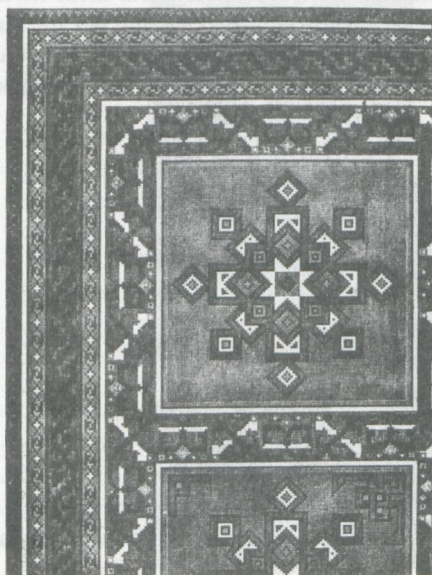
nomische Aspekte erweitert. Wie schon Georg Vasold festgestellt hat, ging es Riegl grundsätzlich um die Frage, »welche Faktoren bei der Produktion von Kunst mitwirken«³³. Mit seinem Interesse an der bäuerlichen Betriebsform des »Hausfleißes«, einer vorindustriellen Produktionsweise, die, wie Riegl vielfach bemerkt, durch die Maschine nicht adäquat fortgeführt werden könne und somit in den Industriegesellschaften vom Aussterben bedroht sei, partizipierte der Wiener Gelehrte an der damaligen breiten Volkskunst-Mode.³⁴ Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie förderte in diesem Rahmen das Interesse an der Kultur Südosteuropas durch seine Sammlungen und durch repräsentative Publikationen. Riegl jedoch teilte die nostalgische Verklärung primitiver Techniken nicht und stand den reformerischen Versuchen zur Erhaltung von handwerklicher Teppichwirkerei und -weberei skeptisch gegenüber. Ausführlich schildert er die Bindung der originären orientalischen Teppichproduktion an wirtschaftliche Verhältnisse, die, etwa bei den Nomadenvölkern Persiens, neben der Viehzucht reichlich Zeit für die dem Eigenbedarf zugedachte Teppicherzeugung ließen. Das europäische Wirtschaftsleben, das »auf eine möglichst ökonomische Ausnützung von Kraft und Zeit hindrängt«, könne den Hausfleiß nicht wiederbeleben.³⁵ Riegl bestätigt also Sempers Wahrnehmung der im Maschinenzeitalter unwiederbringlich verlorenen ästhetischen Qualität jener urtümlichen, noch nicht der kapitalistischen Verwertung unter-



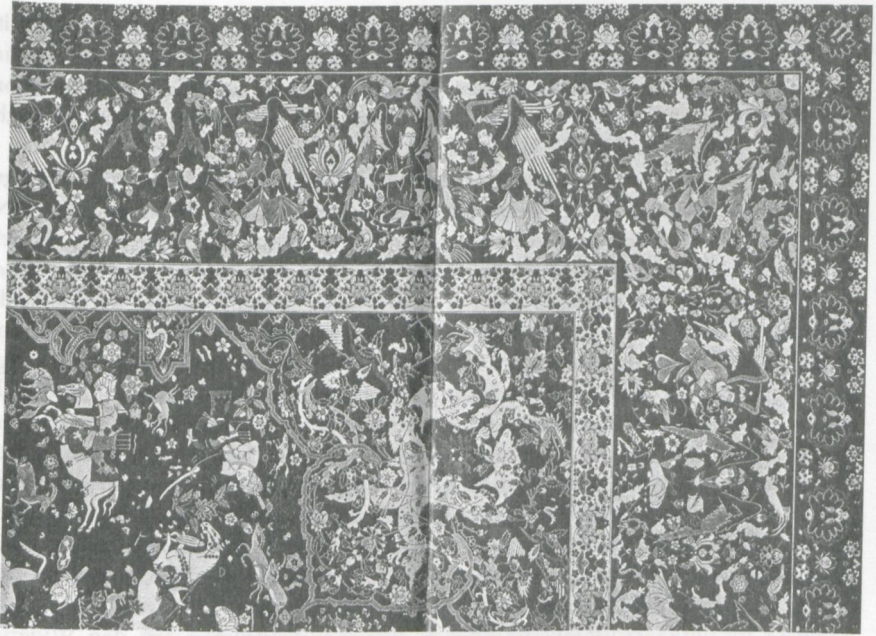
4 Alois Riegl (1892): Wirkerei-Technik nach einem spätantiken Original

liegenden handwerklichen Teppicherzeugung. Aber so wie Semper trotz dieser Einsicht durch die Bestimmung von Stilgesetzen, die er unmittelbar aus einer ursprünglichen Produktionsweise abzuleiten sucht, den Verfall der Formen aufzuhalten hoffte, strebt auch Riegl, freilich nunmehr ausschließlich bezogen auf die diskursive Immanenz der Kunstgeschichte, eine Heilung der Krise an. Auch er behauptet, ganz im Sinne von Sempers Stoffwechsel-Theorie, das Weiterwirken der ideellen Totalität textilen Handwerks in der monumentalen Kunst. Anhand der Entwicklungsstufen des Teppichornaments nämlich holt er zu einer ersten Skizze seines Geschichtsmodells aus, das mithin im System der Flächenverzierung wurzelt.

Ihre Anfänge bilden ausschließlich geradlinig begrenzte Formen des gewebten Teppichs, in Abhängigkeit, wie Riegl ausführt und durch eine Illustration eigens verdeutlicht (Abb. 4), von der »Eigentümlichkeit der Wirkerei-Technik, dass sie gerade Linien nur senkrecht zur Kette auszuführen vermag, während dieselben, wenn parallel mit der Kette geführt, klaffende Spalten in der Textur zur Folge haben, da die beiden aneinanderstoßenden Farbflächen keinen Zusammen-



5 Alois Riegl (1892): Teppichmuster von einem Holbein'schen Bilde (nach Lessing)



6 Alois Riegl (1892): Persischer Teppich, Ecke mit Bordüren, 17. Jahrhundert

hang im Einschlag besitzen³⁶. Aber auch die weiter fortgeschrittene Gruppe kleinasiatischer Knüpfteppiche – etwa der sogenannte Holbein-Teppich (Abb. 5) – entlehnt zum Teil ihre Ornamentik der geometrischen Ordnung der Wirkteppiche. Auch hier werden gerade Linien, die parallel zur Kette laufen, zugunsten von Diagonalen vermieden, herrschen Rautenformen vor, auch wenn schon »gewisse Ranken-Verästelungen wahrzunehmen [sind], also vegetabilische Elemente, die gleichwohl infolge der Stilisierung [...] jeglichen naturalistischen Charakters bar erscheinen³⁷. Die fortgeschrittenste Weise der Flächendekoration aber wird durch das arabeske Rankenwerk des persischen Teppichs vertreten. Zentrumsbezogenheit, vor allem aber die Verbundenheit aller Blütenmotive miteinander und die komplizierten naturalistischen Motive machen die Avanciertheit dieses Systems aus, das, so Riegl, »sich über die Stilgrenzen der Knüpfttechnik vollkommen hinwegsetzt«, zumal Seide, Gold und Silber Verwendung finden: »Keine Rundung ist ihm [dem persischen Teppich] zu schwie-

rig, als dass er sie nicht mit seinem feinen Material bewältigen könnte.«³⁸ Als Beispiel wählt Riegl einen ins 17. Jahrhundert datierten Teppich mit Jagdszenen, der von einer reichen, dreifachen Bordüre eingefasst wird, deren mittlere in das vegetabilische Muster mythologische Wesen einbezieht nach Art der Grotteske (Abb. 6).

Die Rankenverschlingung lässt sich nicht auf das orthogonale Gesetz des Webrahmens zurückführen. Hier also scheint eine Nachbesserung von Sempers Modell notwendig, der Riegl in seinem nächsten Buch *Stilfragen. Grundlagen zu einer Geschichte der Ornamentik*, das die Arabeske zum Thema hat, gerecht zu werden sucht. Er stellt, unabhängig von der Frage nach dem materiellen Medium, die kontinuierliche Entwicklung dieses Ornamentmotivs vom ägyptischen Lotus über die griechische Palmette oder Akanthus-Ranke bis zu byzantinischen und maurischen Varianten des Pflanzenrankenmotivs dar. Die Gegenüberstellung einer Bordüre von einem Perserteppich des 16. Jahrhunderts und einer Vasendekoration aus Melos aus dem 7. Jahrhundert v. Chr. spricht, so bekräftigt Gombrich in seinem Referat über die Riegl'sche Geschichtsschreibung, durch die ähnliche »Anordnung gegenständiger Blüten und Wellenranken [...] für eine gemeinsame Abkunft«.³⁹

Riegl ist also in Sempers Kunstlehre auf den Widerspruch gestoßen, dass die am weitesten entwickelte arabeske Form des Flächenornaments nicht aus der Technik des Webens als frühester Textiltechnik ableitbar ist, wie es die Ursprungserzählung über das Zaungeflecht scheinbar postulierte. In *Stilfragen* unterzieht Riegl daher Sempers Bekleidungslehre einer scharfen Kritik, da sie durch die textile Fadenkreuzung nur den geometrischen Stil erklären könne und diesen fälschlich als den einzig ursprünglichen festsetze.⁴⁰ Überhaupt wehrt sich Riegl, wenngleich er dies als Teppichhistoriker bedauern muss, gegen die Überschätzung der textilen Techniken als Ursprung des Kunstschaffens, wo doch Semper selbst konzediert habe, dass im Brauch der Tätowierung eine entwicklungsgehistorisch frühere Form linearer Verzierung vorliege.⁴¹ Semper hatte diese Widersprüchlichkeit aufzulösen versucht, indem er die Haut als »die naturwüchsigste Decke« verstanden wissen wollte und somit den Tätowierungsschmuck, bestehend aus Schnörkeln wie aus geraden Linien, auf die textile Fläche zurückführt.⁴² Hier widerspricht Riegl, wobei er allerdings diese alternative Ursprungserzählung über die Tätowierung als erste Manifestation des Schmucktriebs in el-

borierter Weise für sich in Anspruch nimmt, also nicht weit von Semper abrückt. Die spiralförmigen Ornamente der Maori dienen nicht nur als ethnologische Dokumente für den Primat der gekurvten Linie, sie sind gewissermaßen lebende Beweise für Riegls These, dass weder Naturprodukte noch technische Fertigkeiten für die »Urzeugung der Motive« verantwortlich seien.⁴³ Denn die Maori verfügten, so Riegl, weder über die Fertigkeit zur Herstellung eines textilen Fadens, noch gäbe es auf Neuseeland Metalldraht oder Lederriemen, woraus die Vorstellung der Spirale hätte entwickelt werden können. Als Quelle komme also nur die von allen sozialen Bestimmungen freie Kraft des »primitiven menschlichen Kunstschaffens« infrage,⁴⁴ dem, so ist Riegl entgegenzuhalten, allerdings auch schon Semper huldigt, der jedoch als theoretisierender Architekt anders als der Kunsthistoriker den fiktionalen Status dieses »Wollens« in seinen entwicklungslogisch disparaten Exempeln zu primitiven Techniken nicht ganz zu verbergen wusste. Um seinem Anspruch auf Innovation gerecht zu werden, vermeidet Riegl es wiederum offensichtlich, an Sempers »Prolegomena« und seinen Begriff des Kunsttriebs zu erinnern oder gar Sempers Ausführungen zur Symbolik der Kreis- oder Kugelform zu berühren, die seinen Betrachtungen zur Spirale und ihrer Weiterentwicklung zur Arabeske vorausgingen.⁴⁵

Nicht unwichtig für die Geschlossenheit von Riegls Argumentation – seine Verteidigung autonomer Kunst anhand ihrer Ursprungsbestimmung in einer archaischen Praxis⁴⁶ – ist seine Wahl der Illustration, reproduziert er doch nicht die von Owen Jones in seiner *Grammatik der Ornamente* verwendete Zeichnung eines tätowierten weiblichen Kopfs aus dem Museum zu Chester,⁴⁷ sondern zwei Abbildungen aus Sir John Baronet Lubbocks *Entstehung der Civilisation* (Jena 1875), die offensichtlich als Porträts aufzufassen sind, somit eine lebendige Praxis schildern und außerdem durch eine Besonderheit des Spiralmotivs Riegls Argument unterstützen. So wie Aby Warburg bei den Hopi-Indianern Amerikas die Gegenwart der Antike erfährt,⁴⁸ will Riegl in der Tätowierungspraxis der Maori das Nachleben des altägyptischen Spiralornaments bezeugt wissen. Ausdrücklich verweist er auf die Analogie zwischen dem »neuseeländische[n] Spiralschleife« und der »späteren griechischen Rankenornamentik« (Abb. 7).⁴⁹ Das »Postulat der Zwickelfüllung«⁵⁰ zeigt er an den Nasen der beiden Maori-Köpfe (Abb. 8); gemeint sind die konzentrischen Schraffuren,



7 Alois Riegl (1893):
Gemaltes griechisches
Rankenornament

die die Flächen unterhalb der beiden Spiralförmigkeiten füllen und sie damit, so Riegl, zu einer Art Palmette zusammenschließen. Damit ist das Schema des klassischen Akanthus-Ornaments bereits antizipiert, das eben nicht, wie Riegl hervorhebt, gemäß Vitruvs Bericht »im Wege der unmittelbaren Nachbildung eines Naturvorbildes, sondern infolge eines völlig künstlerischen, ornamentgeschichtlichen Entwicklungsprozesses entstanden ist«⁵¹.

Riegl kann seine nachdrücklich vorgetragene Kritik am Semperschen »Kunstmateriellismus« nur durch jene reduktive Auslegung der Lehre Sempers als »Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der ältesten Ornamente und künstlerischen Formen« begründen, deren Inauthentizität er selbst aufdeckt.⁵² Semper »wäre wohl der Letzte gewesen [...], der an Stelle des frei schöpferischen Kunstwillens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb hätte gesetzt wissen wollen«⁵³. Dennoch bietet Riegl keine Präzisierung der Lektüre von Sempers Schriften an. Unerwähnt lässt er, dass Semper – wie schon Schelling und Rumohr – von einem Schmuck- oder Kunsttrieb ausging und diesen zur Basis einer formellen Ästhetik machte, aus der er auch – im Bekleidungsprinzip – die ornamentierte Fläche als ursprüngliche Aufgabe der Kunst bestimmte. Indem er die direkte Abhängigkeit von Sempers eigener Theoriebildung verwischt, versieht Riegl diesen letzteren Gedanken indes mit größter Autorität, ja er entfaltet ihn weiterhin, erklärt er doch die historische Avanciertheit der Flächendekoration zum Angelpunkt seiner Kunsthistoriografie. So gesehen verschafft



Fig. 51.



Fig. 52.

8 Alois Riegl (1893):
Spiralornamentik in der
Tätowierung der Maori

Riegl Sempers Bekleidungstheorie durch seine – begrenzte – Kritik erst ihre Geltungskraft, indem er das Prinzip der Fläche als ihre wesentliche, eben nicht notwendig an das Textil gebundene Kernaussage erkennt⁵⁴ und dieses Prinzip mit der Flächenbindung der modernen Malerei in Relation setzt.

Riegl überträgt später das zuerst in der Entwicklung des Teppichornaments aufgefundene genetische Prinzip der Kunstentwicklung von strenger Isolierung zu wachsender Verbindung der Ornamentmotive mittels eines wahrnehmungspsychologischen Vokabulars in eine noch allgemeinere humane Legitimationsfigur, die mit dem viel verwendeten Argument arbeitet, dass auf die primitive taktile Erfassung der Dinge in ihrem Umriss eine höhere optische Einstellung folgt, welche die Konturen auflöst und daher auf das »Erfahrungsbewußtsein als geistigen Faktor« angewiesen ist.⁵⁵ Dieses flächige »Fernbild«, als dessen Vorläufer man in Riegls Theorie den persischen Teppich mit seinem Rankenornament verstehen kann, repräsentiert die moderne Flächenkunst des Impressionismus und des Symbolismus – ein Zusammenhang, der auch durch die programmatische Wertschätzung des Dekorativen im Kontext antinaturalistischer frühmoderner Kunsttheorie bekräftigt wird.⁵⁶ Die malerische Fläche, in die nur die Erinnerung des Tastsinns eingeht, die aber auf partikulare plastische Einzelformen und Narration verzichtet, repräsentiert das Ganze und bürgt für die Kunst als säkulare Religion. So evoziert Riegls schwärmerische Beschreibung des Blicks vom Gipfel im Prolog zu seinem Aufsatz »Die Stimmung als Inhalt

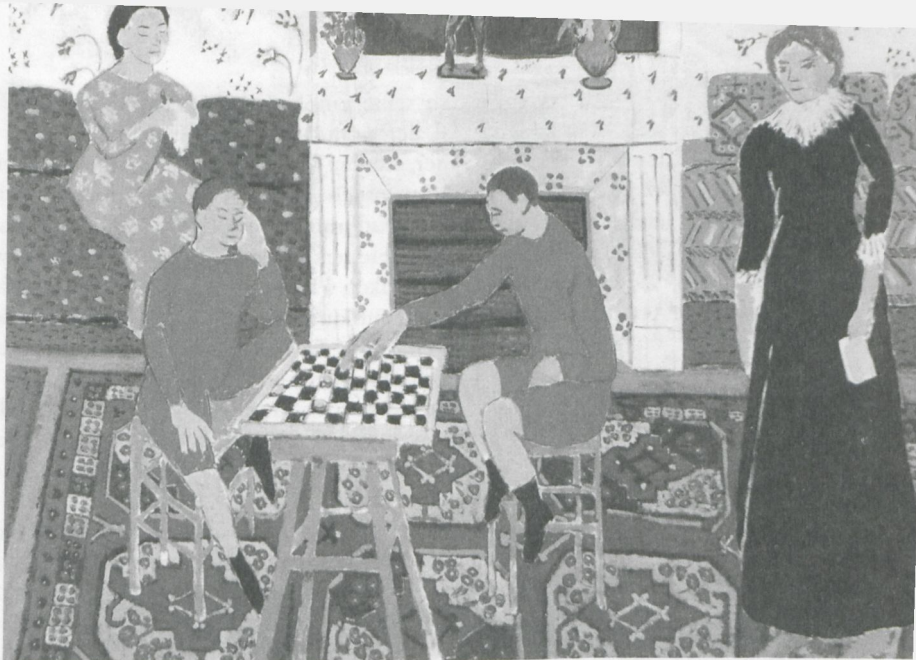
der modernen Kunst« durchaus die Assoziation an das arabeske Teppichornament und seine »unendliche Variationsfähigkeit«⁵⁷:

»Indem ich nun das Ganze überschaue – überall Zeugen rastlosen Lebens, unendlicher Kraft und unaufhörlicher Bewegung, tausendfältigen Werdens und Vergehens, und doch eine vereinigende Ruhe darüber ausgegossen, aus der auch nicht eine Regung dissonierend ausbricht –, so erwacht in mir ein unaussprechliches Gefühl der Beseeligung, Beruhigung, Harmonie.«⁵⁸

Diese erlösende Stimmung, auch als Andacht bezeichnet, charakterisiert nach Riegls Auffassung beispielsweise Max Liebermanns Bilder, weil sie nicht den handelnden Menschen, sondern, im impressionistischen Ausschnitt aus der Natur, die »beruhigende Überzeugung vom unverrückbaren Walten des Kausalitätsgesetzes«,⁵⁹ letztlich den Raum statt die Gestalt zeigen. Naturwissenschaft ersetzt hier ähnlich wie bei Semper die Autorität der Theologie, sodass die moderne Kunst, als angebliche Erbin der religiös erregten spätantiken und gegenreformatorisch-barocken Kunst, nach wie vor in den Dienst einer höchsten Idee gestellt werden kann.

Der Teppich als Modell moderner Malerei: Matisse nach Vermeer

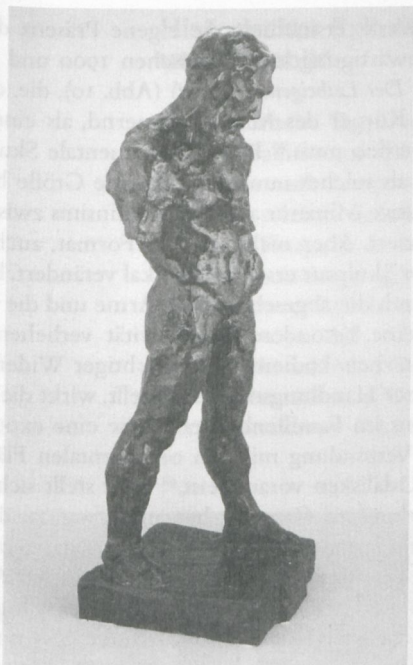
Semper und Riegl verteidigen vor dem Hintergrund romantischer Kunstphilosophie mit ethnografischen, anthropologischen und psychologischen Argumenten die Erneuerung einer höchsten Wahrheit der Kunst. Die universalistischen Konstrukte eines »Schmucktriebs« oder »Kunstwollens« fingierten eine Entgrenzung der Kunst in die Lebenswelt und bereiteten somit den Utopien der Moderne, die der Kunst erlösende, die Gesellschaft läuternde Funktionen zuweisen, eine wichtige Argumentationsgrundlage. Riegls Hingabe an die »ornamentalen Wunderleistungen der Arabeske«⁶⁰ kommt zwar ohne jeden Hinweis auf die Ambition eines William Morris, die orientalische Teppichkunst wiederzubeleben, aus,⁶¹ noch erwähnt er die vegetabilische Ornamentik der Wiener Secession und die Kunst des Symbolismus; doch es liegt auf der Hand, dass sein Projekt einer Kunstgeschichte, die nicht nur Ikonografie, sondern vor allem Formanalyse liefern will, besonders den künstlerischen Ansätzen des Postimpressionismus und seiner Kritik am Naturalismus analog ist.⁶²



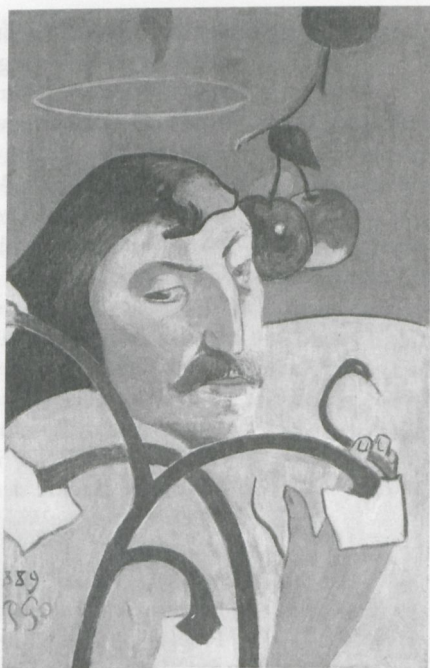
9 Henri Matisse, *La Famille du peintre*, 1911

Künstler des Fin de Siècle zitieren die Arabeske, um der perspektivischen Raumillusion ausdrücklich ein alternatives, auf die opake Fläche gegründetes Bildkonzept entgegenzustellen, das mit der Konnotation des Textilen arbeitet. Besonders Henri Matisse kann als »Musterfall für die schöpferische Aneignung des orientalischen Teppichs gelten«⁶³. In seinen Gemälden dient der Teppich nicht nur, wie auch schon bei Paul Gauguin, als strukturelle Anregung für eine mit repetitiven Elementen arbeitende, flächige Komposition, sondern, seit seinem Orientaufenthalt in Biskra im Jahr 1906, auch als Sujet. Mit der Hingabe an das dekorative Ideal der Kunstgewerbebewegung und den Orient verbindet sich das Lob der Muße: »Wovon ich träume, ist eine Kunst des Gleichgewichts, der Reinheit und der Heiterkeit, ohne verwirrende oder deprimierende Inhalte, eine Kunst, die auf jeden geistigen Arbeiter, sei er Geschäftsmann oder Schriftsteller, eine besänftigende Wirkung haben könnte, wie ein Lehnstuhl, in dem man sich von körperlicher Erschöpfung erholt.«⁶⁴

Wie Riegl durch seine emphatische Beschreibung der Fernsicht vom Alpengipfel, liefert auch Matisse mit dem Topos des »bon fauteuil« eine Metapher, die der Kunst als Teil bürgerlichen Freizeitvergnügens die Funktion psychischer Entlastung einschließlich der Rückerstattung eines pseudometaphysischen Totalitätsgefühls zuschreibt. In der lyrischen Heiterkeit des dekorativen Ideals gewinnt Winkelmanns an der antiken Plastik entzündete Vision klassischer Vollendung einen neuen, nun durchaus auf die Gegenwart gerichteten Ausdruck.⁶⁵ Das Gemälde *La Famille du peintre* (1911, Abb. 9) setzt das irdische Paradies bourgeoisen Wohllebens, das Matisse nach finanzieller Konsolidierung 1909 durch den Kauf eines Hauses erreichbar geworden war, vermittelt durch eine ornamentale All-over-Textur, in Szene. Die Porträts der Familienmitglieder sind Teil des dekorativen Verbundes und widerstreben zugleich, trotz ihrer depersonalisierten Darstellung, diesem Kosmos ornamentaler Repetition.⁶⁶ Auf einem afghanischen Teppich, hinterfangen von bunt gemusterten Fauteuils, geblühten Tapeten und einem entgegen aller Wahrscheinlichkeit ebenfalls reich ornamentierten Kamin, sitzen zwei identisch rot gekleidete Jünglinge, die Söhne Jean-Gérard und Pierre, am Damebrett. Sie sind ins Spiel vertieft, während Ehefrau Amélie auf dem Sofa ganz von ihrer Handarbeit absorbiert scheint. Programmatische Bedeutung kommt der aufrecht stehenden weiblichen Figur im spitzengesäumten schwarzen Kleid zu. Es handelt sich um die von Matisse besonders geliebte uneheliche Tochter Marguerite. Den Blick ins Weite gerichtet, ist sie offensichtlich von ihrer Lektüre eingenommen, denn in ihrer Linken hält sie ein kleines gelbes Buch; ihr Finger scheint die eben gelesene Seite zu markieren, über deren Inhalt sie nachsinnt. Das in dieser Figur ohne jegliche psychologisch-narrative Inszenierung angedeutete Thema ist die spezifische Temporalität einer imaginativen mentalen Tätigkeit, die gleichsam Aktivität und Passivität verbindet. Im Spielzug der enorm vergrößerten und dadurch verflächtigten Hand des mittig platzierten Jungen am Damebrett findet diese Muße-Beschäftigung ebenfalls Ausdruck, nunmehr mit einer spielerischen Qualität ausgestattet, während Amélies Stickerarbeit sie ins Mechanische abwandelt, dabei eine besondere Affinität zu den gereihten Ornamenten des ganzen Interieurs und der Malweise selbst artikulierend. Denn die malerische Ausführung ordnet sich nicht der Vergegenwärtigung einer Szene unter; vielmehr verhält sie sich analog zum Dargestell-



10 Henri Matisse, *Le serf*, 1900–1903



11 Paul Gauguin, *Selbstbildnis mit Heiligenschein*, 1889

ten, indem sie den Malprozess als eine vergleichbare Erfahrungs- und Handlungsweise deutet, geprägt durch eine auf den Augenblick gerichtete und zugleich richtungslos-mechanische Aktivität. Die gestisch aufgetragenen Ornamente sind zwar als Oberflächen der Teppiche, Möbel und Wände lesbar, doch dienen sie nicht eindeutig einer räumlich-plastischen Vergegenwärtigung, da sie ihre Flächigkeit und somit ihre unmittelbare Berührung des Bildträgers nirgendwo zugunsten von fiktionalen Realitätseffekten in Abrede stellen. Hier wie in vielen anderen Interieurs von Matisse weicht die perspektivische Raumkontinuität, ohne zu verschwinden, einem ornamentalen Rapport. In diesem bildet sich die Malerei selbst, durch jeden einzelnen, sichtbar aufgeführten Pinselstrich, in ihrem Charakter als Flächenkunst ab. Überdies markiert Matisse, freilich

nur für Kenner seines Werks ersichtlich, die eigene Präsenz durch die malerische Vergegenwärtigung seiner zwischen 1900 und 1903 entstandenen Aktplastik *Der Leibeigene* (*Le serf*) (Abb. 10), die, deutlich an den stämmigen Körper des Malers erinnernd, als eine Art Selbstporträt gesehen werden muss.⁶⁷ Diese monumentale Skulptur ist im Familienbild, das als solches nun monumentale Größe beansprucht, wie eine dekorative Miniatur auf dem Kaminsims zwischen zwei Blumenvasen platziert. Aber nicht nur das Format, auch der Geschlechtscharakter der Skulptur erscheint radikal verändert. Hatte Matisse der Skulptur durch die abgeschnittenen Arme und die muskulöse Körperlichkeit eine besondere Expressivität verliehen, die einen Heroismus proletarisch kodierter ohnmächtiger Widerständigkeit anstelle von stolzer Handlungsmacht ausstellt, wirkt die Aktfigur auf dem Kaminsims im Familienbild eher wie eine exotische weibliche Gestalt, die in Verbindung mit den ornamentalen Flächen auf die Werkreihe der Odaliskien vorausweist.⁶⁸ Hier stellt sich nun doch auch eine Verbindung zu Gauguin her, und zwar zu dessen arabischem *Selbstbildnis mit Heiligenschein* (1889, Abb. 11), das geradezu programmatisch, in der träumerischen Versunkenheit, in der Abgehobenheit des Hauptes und seinem »Sockel« aus geschwungenen Pflanzenstengeln, mit denen die Künstlerhand selbstvergessen spielt, das Moment einer inaktiven Kreativität des Künstlers zum Ausdruck bringt. Matisse erweitert die vegetabilische Passivität Gauguins und die Handlungsunfähigkeit des »Leibeigenen« sozusagen um eine weitere Dimension, indem er sein Alter Ego als erotisches Schauobjekt zum Teil des Dekors werden lässt. Der Künstler, sagt uns dies versteckte Selbstporträt, gehört nicht sich selbst; er und seine Produktion stehen im Dienste einer Kulturindustrie, die, auch jene anderen im Bild präsentierten Tätigkeiten der Familienmitglieder umfassend, als postreligiöse Technologie für seelische Balance sorgt. Der Teppich markiert nun das irdische Paradies des bürgerlich-familiären Innenraums, dessen kulturstiftende Funktion über die Triebmodellierung der Ära Sigmund Freuds bewusst wird. Gegenüber dem Brettspiel, der Handarbeit und der Lektüre weist sich die Malerei, obgleich auch sie sich ausdrücklich als angewandte Kunst versteht, im bisexuellen Torso der kleinen Aktplastik als ein ganz besonderes Medium aus, insofern es libidinöse Energien artikuliert und ästhetisch bindet.

Historischer Exkurs: Der Teppich als heilige Fläche und Metabild

Das malerische Teppichparadigma hat freilich eine weit zurückreichende Tradition, an die hier kurz zu erinnern ist, damit sein moderner Status nach Sempers und Riegls moderner Mythologie der Fläche noch schärfer deutlich werden kann.

Die Paragone-Bedeutung des Teppichmotivs und seine erotische Konnotation mag man bereits in Johannes Vermeers Interieurbildern, exemplarisch in dem Bild *Bei der Kupplerin* (Orig. *De Koppelaarster*, 1656, Abb. 12) angelegt sehen, wo ein prächtiger Kelim, geschmückt mit Medaillons und Blattranken, eine Hauptrolle spielt, ja gewissermaßen als eine andere Form der Malerei gezeigt wird.⁶⁹ Der in vorderster Bildebene, wohl über eine Brüstung gelegte, in



12 Johannes Vermeer,
Bei der Kupplerin, 1656



13 Jan van Eyck,
Dresdener Marienaltar,
1437

schweren Falten herabhängende türkische Teppich, über den, als weiteres Statussymbol, ein schwarzer Pelzmantel geworfen ist, nimmt fast die Hälfte der gesamten Bildfläche ein und dient quasi als Sockel für die ebenfalls nahsichtige, in einer engen Raumschicht sich abspielende Bordellszene. Das lebhaftes Farbenspiel des Teppichmusters wird im Gelb-Blau-Kontrast der beiden Hauptfiguren – Dirne und zahlender Kunde – wieder aufgenommen, sodass ein pyramidal aufsteigendes farbiges Kontinuum zwischen Teppich und Paarszene gebildet wird, das die spektakulären Oberflächenreize der Malerei selbst feiert, abgehoben von der dunklen, verschatteten Sphäre, der die beiden Zuschauer, die Kupplerin und ein zweiter potenzieller Kunde, angehören. In diesem jungen vornehmen Mann, der uns mit erhobenem Glas zuproset, dürfen wir ein Selbstbildnis des Künstlers sehen, was die programmatische Bedeutung des Teppichs als Kunstsymbol – als eines Sinnbildes der Malfläche selbst – unterstreicht.⁷⁰ Auf die protomodernere Symbiose von künstlerischer Praxis und erotischem Begehren werden wir nach einem weiteren historischen Rückblick zurückkommen.

Auch schon die frühneuzeitlichen Anfänge der Ölmalerei scheinen nämlich bereits den Vergleich von Teppich und Malerei zu generieren. Die täuschende Wiedergabe samtig schimmernder Teppichvelours ist zum Beispiel in Jan van Eycks *Madonna des Kanonikus Joris van der Paele* (1436) oder in der Mitteltafel seines Dresdener Altärchens (1437), welche die thronende Madonna in einem Kirchenschiff zeigt (Abb. 13), offensichtlich Ausweis malerischer Virtuosität und führt diese implizit mit dem wirtschaftlichen, im Textilhandel gründenden Reichtum der Stadt Brügge parallel. Der Teppich bezeichnet hier freilich auch – im Kontext einer weit verbreiteten religiösen und auch auf öffentliche bürgerliche Rituale ausgeweiteten Symbolik des Orientteppichs⁷¹ – den heiligen Raum der Kirche, theologisch konkretisiert den Paradiesgarten als Bezirk Mariens – der neuen Eva. Auch trägt der Bodenteppich durch seine Ausbreitung in die Tiefe hinein zum perspektivischen Raumeindruck bei, trotz der altniederländischer Malerei noch eigenen Bindung an ein ornamentales Bildverständnis.

Festzuhalten sind die strukturellen und funktionellen Unterschiede der Teppichmotive in den vorgestellten Werken, welche in aktuellen Bemühungen der Forschung um eine Annäherung der Kategorien Bild und Ornament unterzugehen drohen.⁷² Wo Jan van Eyck noch vor der Schwelle einer radikal zentralperspektivischen Raumkonstruktion verharret, bemüht, das ornamentale Bildmuster der Gotik, ohne es ganz aufzugeben, an die abbildrealistische Wiedergabe von ornamentierten Textilien und Architekturen zu delegieren, ist Vermeer, vom Standpunkt der historisch inzwischen längst erreichten perspektivischen Transparenzillusion, an deren Negation interessiert, ohne doch die Grundlage der perspektivischen Raumordnung anzutasten.⁷³ Sicherlich kannte er die Gemälde seines landsmännischen Vorgängers und reagierte auf sie im Sinne einer kunstsymbolischen Appropriation sowohl der sakralen wie der profanen Würdesymbolik, was im direkten Vergleich durchaus provokative Züge hat: Anstelle des Marienmantels berührt in dem Gemälde *Bei der Kupplerin* der kostbare Pelz des Künstlers den orientalischen Teppich, dessen Vertikalität ihn mit der Malfläche selbst, der Arbeit des Künstlers, identifiziert, während der vor dem Thron Mariens ausgebreitete Teppich primär den sakralen Raum der Kirche als christlicher Institution markiert.⁷⁴ Nach Jan van Eycks »Jungfrau Maria in der Kirche und als Kirche«⁷⁵ führt Vermeers Bild in die moderne

Kunstreligion hinein, die nicht mehr an kirchlichen Dogmen, sondern in der ästhetischen Erfahrung eine erlösende Kraft ausmacht. Dass Vermeer sich selbst und seine Malerei, vermittelt über das Teppichmotiv, in einen sowohl narrativen wie formalen Zusammenhang mit dem dargestellten Liebeshandel bringt, weist auf den neoromantisch-modernistischen Topos voraus, der künstlerische Produktivität im Liebesbegehren verankert und daran die Idee der Freiheit knüpft. Paul Cézannes satirische Darstellungen zur *Modernen Olympia* (1869–1870 und ca. 1873–1874), die den Künstler als schwarz gekleideten behäbigen Bourgeois dem Schauspiel der nackten Kurtisane hingegeben zeigen, verschieben diesen Topos bereits ins Groteske.⁷⁶ Hier schließt Matisse an: In *La Famille du peintre* bekräftigt die kleine männlich-weibliche Aktplastik – neben dem Flächenornament des Bildes eine Statthalterin der Kunst –, dass die göttliche Liebe, deren Instanz bei van Eyck die thronende Maria repräsentiert, durch libidinöse Kräfte ersetzt worden ist, deren imaginierende Verwaltung dem Künstler obliegt, der aber doch, in seiner Identifikation mit dem verkehrten Körper des »Leibeigenen« einerseits und dem begehrten weiblichen Körper andererseits, nicht für die souveräne schöpferische Tat votiert, sondern im Bild der ornamentalen Textur einen Zustand der Subjektlosigkeit aufruft.

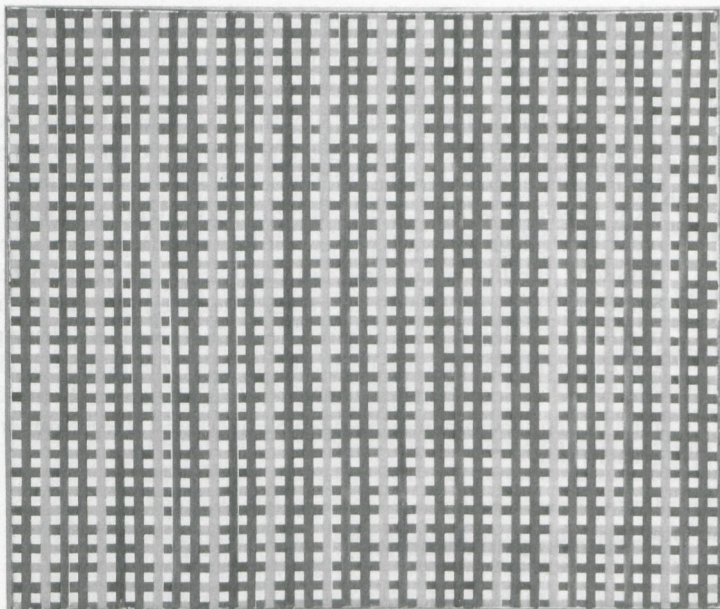
Matisse knüpft damit an die sakrale Bedeutung und die bürgerliche Statussymbolik des Orientteppichs durchaus an. Es geht ihm aber nicht mehr um eine abbildrealistische Darstellung, die bei Vermeer noch unangefochten bleibt, sondern um eine metaphorische Allianz von Malerei und Arabeske. Nicht die reale Oberflächenwirkung des Teppichs steht im Zentrum der Aufmerksamkeit, vielmehr liefern seine leuchtenden Farben und seine freie rhythmische Gestaltung der Fläche das ästhetische Modell einer »reinen« Malerei, die ganz im Sinne von Riegls »Fernsicht« die Betrachter_innen aus sozialen Zwängen zumindest kurzfristig befreien kann. Die ornamentale Verflechtung von Dingen, Mensch und Welt, die auch auf Hofmannsthals symbolistisches Konzept der »Verkettung alles Irdischen«⁷⁷ bezogen werden kann, ist im Sinne seiner Ausführungen um einen ästhetischen Totalzusammenhang bemüht, der in der Sphäre poetischer Imagination die soziale Realität der Vereinzelung aufhebt. Sinnfällig wird diese psychologische Dimension im Appell an die textile Handarbeit, die sozusagen die Authentizität der malerischen Handschrift beglaubigt. Auffällig ist der gestisch-kalligrafische Cha-

rakter der Ornamente wie der Gegenstände von Matisse' Interieurs. Als Gemälde spiegeln sie das Kennzeichen des Teppichs, dass alle dargestellten Dinge durch die Fläche und die gleiche Materie verbunden sind. Der Bildgrund, die Leinwand, das genuin textile Material der Malerei, wird nicht mehr geleugnet durch die Fiktion eines leeren Raums, in dem sich die Bildfiguren als handlungsmächtige Subjekte bewegen würden. Die Leinwandfläche wird allerdings auch nicht bloßgelegt; sie wird, um es mit Sempers Begriff zu sagen, als physische Realität »maskiert«, um das Ganze der Wirklichkeit im Sinne der Teppichmetapher als »Vergegenwärtigung eines Allzusammenhangs«⁷⁸ fühlbar zu machen. Dieses übergeordnete Prinzip, das alle Bildelemente durchwebt, ist die sichtbar alle Raum- und Flächenwerte synthetisierende malerische Geste, deren Souveränität auch in den Ursprüngeerzählungen Sempers und Riegls immer mitgedacht war.

Resümee und Ausblick

Die paradoxe Vorbildfunktion des Teppichs für eine autonome, vom Postulat der Abbildung sich lösende Malerei stellt nur *einen* Aspekt der von Semper und Riegl propagierten Autorität des Kunstgewerbes als Urform der Kunst dar. Das hierarchische Gefälle zwischen bildender und angewandter Kunst zu beseitigen, war bekanntlich auch ein Ideal der Arts-and-Crafts-Bewegung, die auf eine Reform der Industriegesellschaft aus dem Geist des Handwerks ausgerichtet war. Dieses Ziel stand als zentrales später dann auf dem ersten Programm des Bauhauses, das auch eine, zeitweise von Paul Klee geleitete, Webwerkstatt unterhielt. Moderne Architekten wie Frank Lloyd Wright und Le Corbusier ließen sich von orientalischen Teppichen inspirieren. Letzterer stattete die Räume des *Pavillon de l'Esprit nouveau* (1924) und der *Villa la Roche* (1923–1925) mit marokkanischen Teppichen aus, deren große Rautenmuster mit kubistischen Bildern und den puristischen Flächen von Möbeln und Wänden in Dialog traten.⁷⁹

Nach dem Scheitern der modernistischen Utopie des Gesamtkunstwerks ist der von Semper und Riegl eingeführte Diskurs über die aus dem Ornament geborene Kunst wieder in die Museen zurückgekehrt und findet hier eine Neubewertung. Die Baseler Schau *Ornament und Abstraktion* (2001), die Münchner Ausstellung



14 Blinky Palermo, *Straight*, 1965

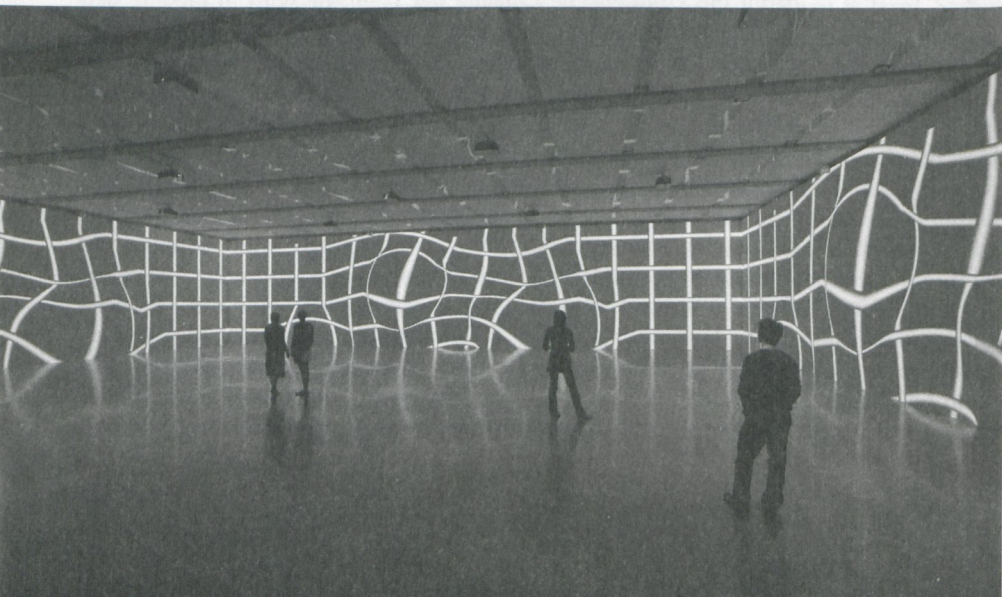
Der Marokkanische Teppich und die Kunst der Moderne (2013) wie die in Wolfsburg und Stuttgart gezeigte Ausstellung *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute* (2013/14) knüpften an das Teppich-Paradigma an, um nur einige aktuelle Beispiele zu nennen. Die mithilfe des problematischen Instruments eines allein auf die Form ausgerichteten »vergleichenden Sehens« vorgenommene Bewertung orientalischer Teppiche und anderer kunstgewerblicher Artefakte als Kunstobjekte im Sinne der westlichen Hochkunst-Tradition steht nun im Kontext eines noch weiter globalisierten Kanons.⁸⁰ Die heterogenen Kulturen der österreichischen k.-k.-Monarchie, deren staatliche Förderung die Teppichwissenschaft eines Alois Riegl mit hervorbrachte, sind weiter expandiert zum »Weltkulturerbe«. Aufgegriffen werden in musealen Wiederaufführungen Sempers und Riegls Theorien, die über den Umweg des Ornaments am bürgerlichen Kunstbegriff als einem absoluten Wert festhielten und diesen auch für das Selbstverständnis der klassischen Avantgarde konserviert

hatten. Die Autorität des Ornamentgedankens als Bürge eines idealen Ganzen dient nach wie vor der Immunisierung gegen Hegels Einsicht, dass die Kunst der westlichen Moderne keiner höchsten Idee mehr dient, sondern Gegenstand und Medium der Reflexion geworden ist.⁸¹ Der Teppich als Kunstsymbol kommentiert so gesehen innerhalb der Werke selbst oder im Rahmen von theoretischen Äußerungen das »Ende der Kunst«, entweder mit der Intention, es zu revidieren – so ließe sich die hier dargelegte These eines die Kulturen übergreifenden Kontinuums zwischen Ornament und Abstraktion deuten –, oder mit dem Ziel, die Kunst zu einem Instrument des Denkens und vor allem des Nachdenkens über sich selbst zu formen. Zu unterscheiden ist eine solche kritische Aufhebung der nostalgischen Symbolik des frühmodernen Teppich-Paradigmas in der Buchstäblichkeit des Textilen von der Erneuerung seines primitivistischen Sinns durch aktuelle Symboliken der Alleinheit, was hier abschließend zu skizzieren versucht wird.

Als »Maskierung« der Leinwand im Sinne von Sempers Bekleidungsprinzip beanspruchte die Teppichstruktur bei Matisse noch eine ideale Klassizität, die sich in der Homogenität der malerischen Geste behauptet. Anders verhält es sich mit der postkubistischen Malerei zum Beispiel eines Paul Klee, Mark Rothko oder Barnett Newman, deren abstrakte oder semi-abstrakte Werke im postkolonialen Diskurs der Verbundenheit aller Kulturen dennoch mit marokkanischen Teppichen gleichgestellt wurden.⁸² Die bildkritische und damit die künstlerische Qualität der Gemälde wird in diesem, sich der Immanenz einer unmittelbaren Anschauung ausliefernden, vergleichenden Sehen nicht erfasst. Das Raster des geometrischen Teppichornaments und das Raster als kritische Form der postsymbolistischen abstrakten Malerei⁸³ gehören unterschiedlichen historischen Kontexten an, die mitbedacht werden müssen. Letzteres verbleibt im Mediendiskurs des westlichen Tafelbildes und seiner spezifischen Repräsentation des dreidimensionalen Raums, die im Bild des Teppichs oder geometrischer Ornamentik negiert wird, während das Ornament vormoderner oder nichtwestlicher Kulturen freilich an dieser avantgardistischen Reflexivität nicht teilnimmt, sondern einem jeweiligen sozialen Zeichenkosmos entstammt, der erst zu erschließen wäre. Rasterstrukturen in zeitgenössischen Werken thematisieren, auch wenn sie ausdrücklich, wie schon etwa Blinky Palermo aus Papierstreifen geflochtenes Strukturbild *Straight* (1965,

Abb. 14), auf das Textile Bezug nehmen oder dieses gar, wie Rosemarie Trockels Strickbilder, in seiner buchstäblichen Materialität einsetzen, den zweideutigen Charakter des frühmodernen Tableaus, das zugleich Fläche und Raum zu sein beansprucht und im Teppichornament diese Widersprüche zu versöhnen trachtet. Palermo wie Trockel nehmen implizit gegen Sempers Teppich-Paradigma Stellung, indem sie den metaphysischen Status der Leinwand als den unsichtbaren Wesensgrund der Malerei durch ihr literalistisches Zitieren mithilfe ephemerer Alltagsmaterialien aufkündigen, statt ihn sublimierend zu versinnbildlichen und zu bestätigen. Anders Peter Koglers digitales Morphing, das mit dem Überwältigungsreiz eines Surround-Kinos arbeitet (Abb. 15) und so einen fiktionalen, zwischen geometrischem Flechtwerk und arabesken Ornament oszillierenden Raum schafft, einen symbolischen Kosmos der globalen »Netz«-Gemeinschaft.

15 Peter Kogler, *Ohne Titel*, 2008, Computeranimation, Projektion, Installationsansicht, Kunstmuseum Wolfsburg



- 1 Joseph Masheck, *The Carpet Paradigm: Critical Prolegomena to a Theory of Flatness*, in: *Arts Magazine* 51, 1976, 82–109, und ders., *The Carpet Paradigm. Integral Flatness from Decorative to Fine Art*, New York, Paris, Turin 2010.
- 2 Wolfgang Kemp nannte Riegls Verzicht auf die klassizistischen Kategorien des Schönen das »Toleranzedikt der neuen Ästhetik«. Ders., Alois Riegl (1858–1905), in: Heinrich Dilly (Hg.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin 1990, 45.
- 3 Jüngst hat Birgit Schneider auf die »materialistische, einseitige« Rezeption Sempers hingewiesen, um anhand seiner Ornamenttheorie ein »allgemeineres, technisch-strukturelles Argument« in den Fokus zu nehmen, das medientheoretisch auszuwerten unternommen wird. Dies., *Die Konsequenz des Stoffes. Eine Medientheorie des Ornaments* ausgehend von Gottfried Semper, in: Vera Beyer, Christian Spies (Hgg.), *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, München 2012, 255–286, hier: 270. An der grundsätzlichen Differenz zu Riegls Stiltheorie werden nach wie vor keine Zweifel laut. Siehe ebd., 261. Erst eine Herleitung der philosophisch-ästhetischen Grundlagen macht die Gemeinsamkeit deutlich. Zur Verankerung Sempers und Riegls in der romantischen Kunstphilosophie siehe die Verf., *Schellings Kristall. Zur Rezeptionsgeschichte einer Identitätsmetapher in Kunst und Kunsttheorie, mit Lacan betrachtet (Teil 1)*, in: Manfred Clemenz, Hans Zitko u.a. (Hgg.), *Imago. Interdisziplinäres Jahrbuch für Ästhetik*, Bd. 2, Gießen 2013, 73–114, bes. 85–102.
- 4 Hegel führt die Geschichte der Kunst auf die Geschichte des menschlichen Bewusstseins zurück: Nur in der »klassischen Kunst« der Antike, in der Gattung der Skulptur, sind Geist und Form eins, ist das Göttliche in der Gestalt anwesend. In der »romantischen Kunst«, die vom Mittelalter über die Neuzeit bis zu Hegels Gegenwart reicht und besonders die Malerei meint, spalten sich Idee und Gestalt, was sich in der Neigung zur Allegorie manifestiert. Die Idee der christlichen Religion ist nicht in einer individuellen Gestalt darstellbar, da sie die Beziehung des Subjekts zu Gott und damit eine ihrer selbst bewusste »Innerlichkeit« umfasst. Auf diese Weise erreicht die Kunst eine Vorstufe zum »absoluten Wissen«, das aber erst in der Philosophie erreicht werden kann, welche Kunst und Religion als Wissensform ablöst. Die Reflexion tritt also im Geschichtsprozess immer mehr an die Stelle anschaulicher Wissensformen. Auf der Grundlage von Hegels Philosophie lässt sich somit die moderne Kunst als eine Erkenntnistätigkeit fassen, die an philosophischer Begriffsbearbeitung partizipiert und insofern ihre historische Bedeutung als Medium sinnlicher Vergegenwärtigung und allegorischer Repräsentation reflektiert. Siehe hierzu die Beiträge in der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, hg. v. Josef Früchtel, Maria Moog-Grünewald, Heft 55/2, Jg. 2010, zum Schwerpunktthema »Reflexivität in den Künsten«.
- 5 Zu Hegels Argument und dem Ausweichen der Kunstgeschichtswissenschaft in die Schelling'sche Ästhetik siehe die Verf., *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2006.
- 6 Hierzu die Verf., *Gegen die eigene Welt der Kunst. Zu Carl Friedrich von Rumohrs Restitution des klassizistischen Ideals*, in: Johannes Grave, Hubert Locher, Reinhard Wegner (Hgg.), *Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800*, Göttingen 2007, 183–218.
- 7 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der*

- Natur, in: ders., Sämtliche Werke, hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart, Augsburg 1856, Bd. VII, 289–329, hier: 300.
- 8 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. Heiner F. Klemme, mit Sachanm. v. Piero Giordanetti, Hamburg 2001, §16, 83–86.
- 9 Ebd., 84.
- 10 So schon in seinem Vortragsmanuskript Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und seine Bedeutung als Kunstsymbol [1856]. Schriften zur Kunsttheorie III, hg. v. Hein Stünke, Berlin 1987.
- 11 »Nur Einen Herren kennt die Kunst, das Bedürfnis. Sie artet aus, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht. Ihr stolzer Wille kann wohl ein Babylon, eine Persepolis, ein Palmyra aus der Sandwüste erheben, wo regelmässige Strassen, meilenweite Plätze, prunkhafte Hallen und Paläste in trauriger Leere auf die Bevölkerung harren, die der Gewaltige nicht aus der Erde zu stampfen vermag, – das organische Leben griechischer Kunst gedeiht nur auf dem Boden des Bedürfnisses und unter der Sonne der Freiheit. / Aber welcher Art ist unser Bedürfnis und wie sollen wir es künstlerisch bearbeiten? / Das in jeder und auch in künstlerischer Beziehung wichtigste Bedürfnis eines Volkes ist sein Cultus und seine Staatsverfassung.« Gottfried Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten, Altona 1834, VIII f.
- 12 Ebd., IX.
- 13 Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 2: Tektonik, Stereometrie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, München 1863, 276.
- 14 Semper, Der Stil, Bd. 1: Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt am Main 1860, 227. Auf die hier von Semper eingeräumte entwicklungsgeschichtliche Priorität der Körperbemalung und Tätowierungskunst sollte Riegl seine Stilgeschichte stützen, worauf zurückzukommen sein wird.
- 15 Kant hat den Tätowierungsschmuck der Neuseeländer noch als eine unzulässige, willkürliche Verzierung gedeutet, die dem Begriff des Menschen widerstrebe. Siehe Kant, Kritik der Urteilskraft, 84f.
- 16 Semper, Der Stil, 227.
- 17 Ebd., 228.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd.
- 20 Siehe den Exkurs ebd., 231f., Anmerkung 2.
- 21 Ebd., 429.
- 22 Dies wird z.B. dargelegt an ägyptischen Gräbern des alten Reichs. Ebd., 413–416.
- 23 Ebd., 511.
- 24 Ebd., V–XLIII, hier: VII. Zur Herleitung der Prolegomena aus Sempers Vortrag Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und seine Bedeutung als Kunstsymbol (1856) siehe die Verf., Schellings Kristall, 86–91.
- 25 Semper, Der Stil, Bd. 1, XXII, Anmerkung 1.
- 26 Ebd., 36. Semper bezieht sich nicht nur an dieser Stelle mit einem ausführlichen Zitat, jedoch ohne Quellenangabe, auf Richard Redgraves Bericht über zeichnende Künste, den dieser im Auftrag der königlichen Kommission für die Weltausstellung von 1851 ausgearbeitet habe, insbesondere auf das in ihm enthaltene Kapitel über Tapeten und andere Wandbekleidungen.
- 27 Riegl erinnert anlässlich der Hell-Dunkel-Wirkung konstantinischer Reliefs daran, »daß unsere eigenste neueste Kunst ähnlich wie die spätromische wesentlich auf optischer Auffassung, und zwar auf dem momentansten farbigen Eindruck beruht«. Alois Riegl, Spätromische Kunst-

industrie, Wien 1927, 92. Zur Wirkungsgeschichte von Riegls Theorie siehe die Verf., *Konjunkturen des Optischen – Riegls Grundbegriffe und die Kanonisierung der künstlerischen Moderne*, in: Peter Noever, Artur Rosenauer, Georg Vasold (Hgg.), *Alois Riegl Revisited*, Beiträge zu Werk und Rezeption, Contributions to the Opus and its Reception, Wien 2010, 109–128. Tagungsband zum Symposium *Alois Riegl 1905/2005*, veranstaltet von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Kooperation mit dem MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien und dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Wien, 20.–22. Oktober 2005. Dass Riegls These zum spätantiken Flächenraum einer historischen Betrachtung nicht standhält, sondern maßgeblich durch die schwarz-weißen Fotografien ausgewählter Reliefs plausibilisiert wird, ist etwa im Blick auf spätrömische Fußbodendekorationen deutlich, die explizit buntfarbige bildhafte Darstellungen neben schwarz-weißen, abstrakt-geometrischen Mustern zeigen und gerade in der Ungetrenntheit ornamentaler und bildhafter Ordnungen sowohl dem Kodex neuzeitlicher Ästhetik als auch jeder modernistischen Flächenbindung widersprechen. Hierzu siehe der Vortrag von Susanne Muth, *Der dekorative Boden. Zur Konzeption und Funktion römischer Mosaikböden im Rahmen der von Vera-Simone Schulz und Gerhard Wolf organisierten Tagung STROMATA. The Carpet as Artifact, Concept and Metaphor in Literature, Science and the Arts*, 3.–5. November 2014 am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Publikation der Tagungsbeiträge in Vorbereitung.

28 »Es ist aber klar, daß der Kunsthistoriker erst dann das stoffliche Motiv und seine Auffassung in einem bestimmten Kunst-

werk richtig beurteilen können, wenn er die Einsicht gewonnen hat, in welcher Weise das Wollen, das zu jenem Motiv den Anstoß gegeben hat, mit dem Wollen, das die betreffende Figur nach Umriß und Farbe so und nicht anders gestaltet hat, identisch ist. Mit anderen Worten: die jetzt in der Kunstgeschichtsforschung [...] so einseitig und um ihrer selbst willen gepflegte Ikonographie wird erst dann ihren wahren Wert für die Kunstgeschichte gewinnen, wenn man sie in innere Übereinstimmung mit der sinnfälligen Erscheinung des Kunstwerks als Form und Farbe in Ebene oder Raum setzt [...]«. *Alois Riegl, Natur und Kunstwerk I [1901]*, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg, Wien 1929, 51–64, hier: 64.

29 *Semper, Der Stil*, Bd. 1, XXI. Die Idee eines künstlerischen Triebs hat maßgeblich Schelling in die Ästhetik eingeführt und wurde über die Rezeption Rumohrs für Semper verfügbar. Dazu die Verf., *Schellings Kristall*, 83–86.

30 Kurioserweise führt Riegl, was noch ausgeführt wird, diesen Begriff in seiner Kritik an den Semperianern ein, die »anstelle des frei schöpferischen Kunstwollens einen wesentlich mechanisch-materiellen Nachahmungstrieb [...] gesetzt wissen wollen«. *Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, VII.

31 *Alois Riegl, Altorientalische Teppiche*, Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1892, Mittenwald 1979, 12.

32 *Ebd.*, 101f.

33 *Georg Vasold, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Freiburg im Breisgau 2004, 44. Vasold betont die Nähe Riegls zu Semper und stellt die gängige Praxis der Abgrenzung mindestens für das Frühwerk infrage. *Ebd.*, Anm. 18.

- 34 Siehe ebd., 45–53.
- 35 Riegl, *Altorientalische Teppiche*, 207, 101f.
- 36 Ebd., 11.
- 37 Ebd., 65. Hervorhebung v. Alois Riegl.
- 38 Ebd., 73. Hervorhebung v. Alois Riegl. Auch wenn keine Teppiche dieser Art überliefert waren, die älter als aus dem 17. Jahrhundert gewesen wären, nimmt Riegl eine weit frühere Entstehung in hellenistischer und spätantiker Zeit an. Er untermauert dieses Argument durch die Illustration einer unteritalischen Vasendekoration aus dem 3. Jh. v. Chr. (ebd., 133, Fig. 22) und durch das teppichartig ornamentierte Mauerwerk des Palastes von Maschita (ebd., 136, Fig. 23). Hier also ist die »alternative« Evolutionstheorie der »Stilfragen« bereits angelegt.
- 39 Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, 193.
- 40 Riegl, *Stilfragen*, bes. 6–14.
- 41 Ebd., 22. Riegl bezieht sich u.a. auf die oben im Abschnitt zu Semper zitierte Stelle und weitere widersprüchliche Textpassagen aus *Semper Stil*.
- 42 Semper, *Der Stil*, Bd. 1, 97f.
- 43 Riegl, *Stilfragen*, 78.
- 44 Ebd., 24. Auf diese Stelle bezieht sich Riegl bei der Kommentierung der Maori-Tätowierung. Ebd., 79.
- 45 Siehe insbesondere *Sempers Ausführungen zu Eurhythmie und Symmetrie* in: Semper, *Der Stil*, Bd. 1, XXIV–XXXIII.
- 46 *Sempers Modell der geometrischen Ursprünge menschlichen Kunstschaffens* wird von Riegl durch eine Ursprungserzählung ersetzt, die nicht den Hüttenbewohner und Zaunflechter, sondern den »noch wilderen« Jäger betrifft, der sich mit den Häuten der erlegten Jagdtiere bekleidete und Tierknochen benutzte, um deren Abbilder zu schaffen. Die 1868 entdeckten steinzeitlichen Höhlenmalereien der Dordogne lieferten das Material für die Konstatierung eines immanenten künstlerischen Triebes, der noch an keinerlei zweckdienliche Techniken wie die Textilkunst gebunden sei, könne doch die Ausbildung eines Dolchgriffs zur Gestalt eines Rentiers der Funktion des Griffs nicht dienen. Siehe Riegl, *Stilfragen*, 16f., Fig. 1 und 2. Bereits auf der Stufe des Höhlenmenschen, lange vor der Erfindung der Textilkunst, existierten, so das Argument, Reihung und Symmetrie als Eigenschaft ornamentaler Gebilde zur Verzierung einer gegebenen Fläche.
- 47 Owen Jones, *Grammatik der Ornamente* (Orig.: *The Grammar of Ornament*, 1856), Köln 1995, 14.
- 48 Siehe Ulrich Raulff, Nachwort, in: Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1995, 59–95, hier: 72–75.
- 49 Riegl, *Stilfragen*, 144.
- 50 Ebd.
- 51 Ebd., 215.
- 52 Ebd., VI.
- 53 Ebd., VII.
- 54 »Sobald es in Zweifel gestellt erscheint, dass die ältesten Flächenverzerrungen in textilem Material und textiler Technik ausgeführt waren, hört auch die Identität der beiden zu gelten auf. *Die Flächenverzerrung wird zur höheren Einheit, die Textilverzerrung zur subordinierten Theileinheit, gleichwertig anderen flächenverzerrenden Künsten.*« Ebd., IX. Hervorhebung v. Alois Riegl.
- 55 Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk I*, 62.
- 56 Eine Schlüsselrolle kommt hier Maurice Denis zu. Siehe Masheck, *The Carpet Paradigm*, 2010, 63ff.
- 57 Riegl, *Altorientalische Teppiche*, 72.
- 58 Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* [1899], in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg, Wien 1929, 28–39, hier: 28.
- 59 Ebd., 35.
- 60 Riegl, *Stilfragen*, 346.

- 61 Nach dem Bericht von Ian Bradley ließ William Morris auf seinem Anwesen in Hammersmith einen Teppichwebstuhl installieren und stellte etliche Frauen aus dem Stadtteil als Weberinnen ein. Dort entstanden die handgeknüpften sogenannten Hammersmith-Teppiche. Siehe Hans-Christian Kirsch, *William Morris – ein Mann gegen die Zeit. Dichter, Buchkünstler, Designer, Sozialreformer*, München 1996, 184.
- 62 Das Verhältnis zwischen Riegl und Cézanne beleuchtet Edwin Lachnit in: ders., *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit. Zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Wien, Köln, Weimar 2005, 56–74.
- 63 Hans-Günther Schwarz, *Orient – Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*, München 1990, 310. Siehe auch Pierre Schneider, *La révélation de l'Orient*, in: ders., *Matisse*, Paris 2002, 155–186.
- 64 Henri Matisse, *Notizen eines Malers*, 25. Dezember 1908, in: Jack Flam (Hg.), *Henri Matisse 1869–1954*, Köln 1988, 76–96, hier: 80.
- 65 Vgl. Masheck, *The Carpet Paradigm*, 1976 80f.
- 66 Vgl. die Beschreibungen und Analysen von Schneider, *Matisse*, 170f., und Rémi Labrusse, *Das Ende des Bilderkultes. Bemerkungen zu den »Symphonischen Interieurs« (1911)*, a.d. Franz. v. Stefan Barmann, in: Henri Matisse. *Figur, Farbe, Raum*, hg. v. Pia Müller-Tamm, *Ausstellungskatalog, K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Ostfildern 2005*, 290–304, bes. 296–299. Labrusse führt aus, dass Matisse, analog zu Cézannes Dekonstruktion des akademischen Bildmodells, seine Entdeckung der hispano-arabischen islamischen Kunst für eine malerische Zersetzungsarbeit nutzt.
- 67 Jack Flam, *Matisse. The Man and his Art 1869–1918*, London 1986, 88.
- 68 Zur Ambivalenz der Geschlechterrollen vgl. John Elderfield, *Pleasuring Painting. Matisse's Feminine Representations*, New York 1995. Zur Weiblichkeit der gemalten Aktplastik *Le seuf* in *La famille du peintre* findet sich jedoch weder hier ein Hinweis noch in dem Aufsatz von Stefan Grohé, *Körperbeherrschung. Der Maler Matisse zitiert den Bildhauer Matisse*, in: Henri Matisse. *Figur, Farbe, Raum*, 305–310.
- 69 Der Teppich gehört zum Typus der Medaillon-Ushak-Teppiche aus Westanatolien. Siehe Christine Klose, *Der türkische Teppich in Johannes Vermeers »Kupplerin«*, in: Uta Neidhardt, Marlies Giebe (Hgg.), *Johannes Vermeer. Bei der Kupplerin*. Kabinettausstellung anlässlich der Restaurierung des Gemäldes, Dresden 2004, 29–30. Einen Vergleich von Matisse und Vermeer unter einer metapikturalen, jedoch anders ansetzenden Fragestellung nimmt bereits Beate Söntgen vor. *Dies., Mit niedergeschlagenen Augen. Lesefiguren bei Henri Matisse*, in: Henri Matisse. *Figur, Farbe, Raum*, 75–88, hier: 84. In dem subtil erotischen Gemälde *Schlafendes Mädchen (1657)* markiere der Künstler durch den leeren Stuhl seine Anwesenheit. Der ähnlich wie in dem Bild *Bei der Kupplerin* mit der Mädchengestalt in einer engen Raumschicht vereinte Tischteppich, auf dem ein Stilleben platziert ist, demonstriert, so wäre zu ergänzen, erneut die selbstreferenzielle Aussage zur Malerei als einer selbstständigen, in der koloristischen Fläche wirksamen Technik zur Anstiftung träumerischer Versenkung.
- 70 Vgl. Walter Liedtke, *Vermeer. The Complete Paintings*, London 2008, 63; Neidhardt, Giebe (Hgg.), *Johannes Vermeer*, 10.
- 71 Dieser religiösen und profanen Symbolik ging Walter Denny in seinem Vortrag *Problems of Studying Islamic Carpet Produc-*

tion and European Consumer Taste in European Carpet Depictions im Rahmen der Tagung STROMATA nach.

72 So bei Vera Beyer, *Uning Ornament? Abgebildete Vorhänge zwischen Ornament und Figur in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts*, in: Beyer, Spies (Hgg.), *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, 26–56. Beyer vermisst in Otto Pächts Analyse »Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts« (in: ders., *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, 17–58) »eine positive Bewertung des Ornaments«. Beyer, *Uning Ornament?*, 53, Anm. 12. Daraus spricht der im Geist des modernen Ornamentgedankens getroffene Verzicht auf eine historische Betrachtungsweise, für die eine hier bezweifelte »Verschiebung von einer ornamentalen – mittelalterlichen – zu einer mimetischen – neuzeitlichen – Bildform« außer Frage steht. Ebd., 30. Bilder werden, offenbar jenseits jeder ikonografischen Dimension, als »visuelle Anordnungen sichtbarer Elemente« begriffen. Ebd., 27. Als Modellfall für die postulierte Annäherung von Ornament und Figur, die an Jan van Eycks *Dresdener Triptychon* dann ausgeführt wird, nennt die Autorin Henri Matisse (sic!). Ebd., 30.

73 Wie sorgfältig, ganz und gar gemäß den Konventionen und abbildmimetischen Erwartungen seiner Zeit, Vermeer die perspektivische Konstruktion des Bildraums und einzelner Motive durchführte, geht hervor aus der Analyse von Jörgen Wadum, Vermeer und die Perspektive, in: Vermeer – das Gesamtwerk, hg. v. Arthur K. Wheelock, Jr., *Ausstellungskatalog*, National Gallery of Art, Washington; Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, Den Haag, 2. Aufl., Stuttgart, Zürich 1996, 67–79.

74 Es muss einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben, den Umgang Jean-Luc Godards mit dieser ikonografischen

Tradition zu analysieren, der in seinem Film *Je vous salue, Marie* (1984) die nackte Maria in ihrem Schlafzimmer auf einem Orientteppich knien lässt, die, gepeinigt durch ihre jungfräuliche Schwangerschaft und hadernnd mit ihren sexuellen Impulsen, einem ekstatisch-leidenschaftlichen Gebet hingegeben ist. In *Nouvelle Vague* (1990) wird diese christliche Bedeutung des Paradiesgartens (als medienreflexives Moment) ebenfalls bereits mit dem Orientteppich verknüpft und über die arabeske Malerei Gauguins vermittelt. Siehe dazu die Verf., *The Critical Arabesque: On Jean-Luc Godard's »Nouvelle Vague«* (1990), in: Carsten Ruhl, Rixt Hoekstra (Hgg.), *Henry van de Velde and the Total Work of Art*, 12. Internationales Bauhaus-Kolloquium Weimar 2013, in Vorbereitung.

75 Erwin Panofsky, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen* [1953], a.d. Engl. und hg. v. Jochen Sander, Stephen Kemperdick, Bd. 1, Köln 2001, 151. Hervorhebungen v. Erwin Panofsky. Panofsky bezieht sich zwar auf das Berliner Gemälde *Madonna in der Kirche* (1426), doch dürfte diese Bedeutung auch für das *Dresdener Triptychon* und seine maßstäblich verkleinerte Kirchenarchitektur gelten. Hinzuweisen bleibt auf die allegorische Auslegung des Hoheliedes, die auf Maria zugleich als Mutter und Braut Christi hinführt, in der mütterlichen also auch die eheliche Liebe abbildet.

76 Dazu die Verf., *Cézannes Versuchungen – Die Bedeutung des Grotesken im frühen Werk*, in: *Marburger Jahrbuch*, 28. Bd., Marburg 2001, 235–269, hier: 254–257.

77 Das »ewige Geheimnis der Verkettung alles Irdischen« wird am Schluss der Erzählung *Die Frau ohne Schatten* (1919) genannt und bezeichnet auch das ästhetische Credo des Dichters, der die verborgene Einheit der Gegensätze und die Gleichheit aller Dinge aufzuspüren hat. Vgl. Detlev Lüders, *Die*

- »Ordnung der Dinge«. Zu Hugo von Hofmannsthal's 100. Geburtstag, in: Ders., Welterfahrung und Kunstgestalt: über die Notwendigkeit von Kunst und Dichtung, Würzburg 2004, 199–201.
- 78 Schwarz, Orient – Okzident, 311.
- 79 Jürgen Adam, Magiciennes de la laine. Marokkanische Teppiche und die Malerei des 20. Jahrhunderts, in: Marokkanische Teppiche und die Kunst der Moderne, hg. v. Florian Hufnagl, Jürgen Adam, Ausstellungskatalog, Die Neue Sammlung – The International Design Museum Munich, Stuttgart 2013, 9–97, hier: 37–39.
- 80 Dazu die Verf., Die Wiederkehr des Teppichparadigmas. Anmerkungen zur zeitgenössischen »Weltkunstgeschichte«, in: Kunstchronik, 67. Jg., Heft 7, Juli 2014, 373–384, und dies., Ornament und Abstraktion: die Arabeske als »Triebfeder der Moderne«, in: Catharina Kahane (Hg.), Ornament und ... Über die Ränder ästhetischer Theorien und Praktiken, Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Wien, in Vorbereitung.
- 81 Vgl. Anm. 4.
- 82 Siehe z.B. die Bildvergleiche bei Adam, Magiciennes, 14, 47, 63–65.
- 83 Vgl. Rosalind E. Krauss, Raster [1978], in: dies., Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, hg. v. Herta Wolf, a.d. Amerik. v. Jörg Heinger (Orig.: The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths, 1986), Amsterdam, Dresden 2000, 50–66. Zur Kritik an Krauss' ahistorischer Argumentation siehe die Verf., Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst, München 2006, 97, Anm. 88.