



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2013

Textile Bildräume: Antike / Neuzeit

Weddigen, Tristan

Other titles: Unfolding Textile Spaces: Antiquity / Modern Period

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-85366>

Originally published at:

Weddigen, Tristan (2013). Textile Bildräume: Antike / Neuzeit. In: Brüderlin, Markus. Kunst Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute. Ostfildern: Hatje Cantz, 88-95.

Kunst & Textil

Herausgegeben von
Markus Brüderlin

Mit Beiträgen von
Hartmut Böhme
Bazon Brock
Markus Brüderlin
Beverly Gordon
Ulrich Heinen
Jean-Hubert Martin
Emmanuel Petit
Uta Ruhkamp
Marie-Amélie zu Salm-Salm
Birgit Schneider
Julia Wallner
Tristan Weddigen

**Stoff als Material
und Idee in der Moderne
von Klimt bis heute**

**STAATSGALERIE
STUTT GART**

**Kunstmuseum
Wolfsburg** 

Inhalt

- 5 **Grußworte**
- 7 **Vorwort**
- 14 Markus Brüderlin
Zur Ausstellung
Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen und die Eroberung des Stoff-Raumes
- 46 Hartmut Böhme
Mythologie und Ästhetik des Textilen
- 60 Beverly Gordon
Stoff und Bewusstsein: Unsere tiefen Bindungen
Zur sozialen und spirituellen Bedeutung des Textilen
- 68 Ulrich Heinen im Gespräch mit Bazon Brock
Zur Kulturanthropologie des Textilen
- 80 Emmanuel Petit
Architektur im Zeitalter befreiter Urhebererschaft
Textile Impulse seit den 1960er-Jahren
- 88 Tristan Weddigen
Textile Bildräume: Antike/Neuzeit
- Katalog**
- 103 Kapitel 1 **Von Klimt bis Matisse: Das Bild will Stoff – der Stoff will Bild werden**
Um 1900: Der Jugendstil und die Verflechtungen zwischen Kunst und Kunsthandwerk
- 119 Kapitel 2 **Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen**
1914–1933: Weben und Erfinden vor und während der Zeit des Bauhauses
- 141 Kapitel 3 **Die Ent-Wicklung des Fadens aus dem Bild in den Raum**
1950er-Jahre und heute: Das Informel und die Geburt der Textilkunst
- 155 Kapitel 4 **Joseph Beuys und der Stoff des Sozialen**
1960er- und 1970er-Jahre: Filz – Fluxus – Antiform
- 161 Kapitel 5 **Weiche Körper und textile Innenwelten**
1960er-/1970er-Jahre und heute: Soft Art und Arte Povera
- 177 Kapitel 6 **Textur: Die Oberfläche des Raumes**
1960er- und 1970er-Jahre: Minimal Art und Postminimalismus

197 Kapitel 7 **Global Art und die Universalität des Textilen**
Afrika, Amerika, Asien, Orient und der Westen: Zwischen den Kulturen

229 Kapitel 8 **Spiderwomen**
Bourgeois – Trockel – Hatoum – Amer

251 Kapitel 9 **Der Stoff zwischen Geist und Materie**
Die bewahrende, die heilende und die geschundene Leinwand

271 Kapitel 10 **ArchiTextil**
Die bekleidete Wand vom Mittelalter bis heute

279 Kapitel 11 **Netzwerke**
Vom Mumiennetz zum World Wide Web

Essays

298 Marie-Amélie zu Salm-Salm
Der Stoff und die Malerei
Wechselspiel von freier und angewandter Kunst um 1900 – eine europäische Bewegung

308 Julia Wallner
Spiderwomen: Verletztheit, Verletzlichkeit und analoges Sticken
Die Umwertung geschlechtsspezifischer Klischees

318 Uta Ruhkamp
Textile Zeitenwende
Zur Rolle von Material und Idee in der zeitgenössischen Kunst

328 Birgit Schneider
Verfangen im Kabelsalat der Netze
Zu einer Geschichte der Netzwerkmetapher

342 Markus Brüderlin
Global Art – Wie lässt sich der interkulturelle Dialog im Ausstellungskontext inszenieren?

354 Jean-Hubert Martin
Der rote Faden zwischen Textilkunst und Malerei
Wege eines Ausstellungsmachers zwischen den Kulturen

Anhang

366 Glossar

368 Werke in der Ausstellung

375 Biografien der Künstler

384 Biografien der Autoren

386 Bibliografie

389 Anmerkungen zu den Kapiteltexten

390 Zitatnachweis

390 Fotonachweis

392 Impressum

Tristan Weddigen

Textile Bildräume: Antike / Neuzeit

Alternative Narrative

Die Geschichte der westlichen bildenden Künste wird traditionell aus dem Blickpunkt der Malerei erzählt. Darin spielt die Erfindung der Zentralperspektive in der italienischen Renaissance als einer optisch-wissenschaftlichen Begründung der Malerei eine paradigmatische Rolle, von der sich die Kunst erst mit der Moderne und Avantgarde lösen sollte. Die ästhetische Lebenswelt des Mittelalters und der Frühen Neuzeit war indes an künstlerischen Medien weitaus reicher, als unsere modernistischen, auf Malerei fixierten Kunstmuseen erahnen lassen. Nach der Architektur und dem Goldschmiedehandwerk wurde den Textilien im sakralen und profanen Innen- und Außenraum bis in das 19. Jahrhundert hinein höchste Wertschätzung zuteil. Weil Medien und Materialien den Geschmack und den Kunstbegriff jeweils unterschiedlich prägen, müssen auch Textilien wieder in den Fokus gerückt werden, damit wir ein vollständigeres Bild unserer Kunst- und Kulturgeschichte erhalten. Dies ist auch dadurch motiviert, dass die Kunst der Moderne und Gegenwart ein zunehmendes Interesse an textilen Medien, Materialien, Techniken und Metaphern entwickelt hat, was wiederum den Blick für frühere Phänomene schärft.¹

An zwei Fallbeispielen soll im Folgenden aufgezeigt werden, dass die zentralperspektivische Sicht auf die Geschichte der Kunst um weitere, sich überkreuzende Blickpunkte und parallele Erzählungen ergänzt werden muss. Während das perspektivische Bild wie ein offenes Fenster dem einzelnen, unbewegten Auge einen optisch-geometrischen, immateriellen, transparenten und kontinuierlichen Illusionsraum bietet, verweisen die in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Lebenswelt weitaus präsenteren Tapisserien auf eine flächige, taktile, opake, und immersive Raumvorstellung und Erfahrung hin, die den Betrachter in eine stoffliche, körpernahe Bilderwelt eintaucht. Zuerst sei die Raumwirkung von flämischen spätmittelalterlichen Wandteppichen, sogenannten, mit Pflanzenmotiven übersäten »Verduren«, untersucht, dann diejenige von italienischen Grotteskentepichen der Renaissance. Damit sollen nicht so sehr die klassischen Unterschiede zwischen Nord und Süd, Mittelalter und Renaissance, als vielmehr die Gemeinsamkeiten hervorgehoben werden, auf die bereits Aby Warburg 1907 in einem berühmten Aufsatz hingewiesen hatte. Die hieraus resultierende epochenübergreifende, medienspezifische Raumvorstellung, jenes Phänomen der textilen Bildräume, ist als ein punktueller Beitrag zu einer medial vielfältigeren Kunstgeschichte anzusehen.²

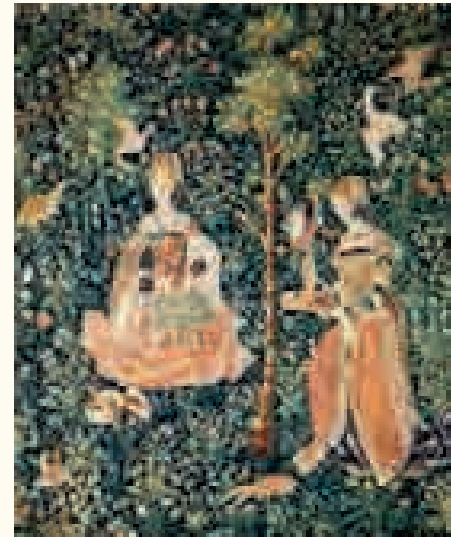


Abb. 1 *Das herrschaftliche Leben: die Stickerin (La vie seigneuriale: la broderie)*, um 1520, Tapisserie, Wolle und Seide, Brüsseler Werkstatt, ca. 265 × 224 cm, Musée de Cluny – Musée National du Moyen-Âge, Paris

1 Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972; Martin Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990; Wolfgang Brassat, *Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums*, Diss. Marburg, 1989, Berlin 1992; Glenn Adamson, *Thinking Through Craft*, Oxford und New York 2007.

2 Aby M. Warburg, »Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen«, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 2, N.F. 18, 1907, S. 41–47; Erwin Panofsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, 1927*, S. 258–330.

Hängende Gärten

Eine heute *Das herrschaftliche Leben* genannte, sechstellig erhaltene, vermutlich in Brüssel gewirkte Tapisserienserie des frühen 16. Jahrhunderts kann zur Illustration einer spätmittelalterlich-nordalpinen textilen Raumkonzeption dienen (Abb. 1, 2). Es handelt sich um eine einheitliche, alle Wände eines Zimmers einkleidende, daher *chambre* genannte Garnitur von blumenbesprenkten Verduren, die wahrscheinlich um weitere, motivisch passende Möbelbezüge ergänzt wurde, die Rasenbänke fingierten. Die von Fabienne Joubert untersuchte Serie präsentiert galante Hofleute und allerlei Getier vor einer flächigen, senkrecht wie ein Vorhang oder eine Kulisse herunterfallenden Wiese, die mit Pflanzentuffs übersät ist und ohne Horizontlinie nur von einzelnen Sträuchern und Bäumchen skandiert wird. Die konventionelle, mehrmals aufgelegte und vermutlich für eine französische Abnehmerschaft produzierte Millefleurs-Serie verwandelte einen jeglichen Innenraum in ein künstliches, unendliches Blumenparadies, einen hängenden Garten von Babylon oder eine textile Heterotopie, das heißt einen eigengesetzlichen Ort, wo die Grenzen zwischen Realität und Fiktion aufgehoben werden. In diesem immersiven Dickicht scheinen denn auch die Bildfiguren und Betrachter ihre Rollen zu tauschen.³



Abb. 2 *Das herrschaftliche Leben: die Spinnerin (La vie seigneuriale: la lecture)*, um 1520, Brüsseler Werkstatt, Tapisserie, Wolle und Seide, Brüsseler Werkstatt, ca. 295 × 239 cm, Musée de Cluny – Musée National du Moyen-Âge, Paris

Laura Weigert hat die kompulatorische Bildsprache dieser *chambres d'amour*, nämlich das ornamentale Zusammenführen konventioneller Motive, mit der höfischen, aus Gemeinplätzen immer neu komponierten Liebeslyrik verglichen sowie als Ausdruck einer Nostalgie nach einer schwindenden höfischen Kultur gedeutet. In diesem wollenen Kokon sollten die adlige Oberschicht oder eher jene urbanen Frühkapitalisten, welche sich eine solche Hofkultur anzueignen suchten, ihrem luxuriösen, von Romanen inspirierten Müßiggang (*otium*) nachgehen. Die elitären Genreszenen verherrlichen die höfische Muße und Minne: Es wird gejagt, spaziert, musiziert, gedichtet, konversiert, genascht, getändelt und, wie einst Diana vor Aktaion, im Grünen gebadet. Alle Sinne werden angeregt und verführt. Dieses Motiv des Ländlichen Konzerts (*concert champêtre*) und Frühstücks im Grünen (*déjeuner sur l'herbe*) reizt, unterhält und verwirrt den Blick durch die Vielfalt der Pflanzen, Tiere und im Stoff imitierten Stoffe und durch die widersprüchliche Montage räumlicher, symbolischer und motivischer Versatzstücke.⁴

Keine Lichtung und kein Horizont lassen an ein Ende des Zwischenspiels denken und die Erinnerung an die Sorgen des Alltags aufkommen. Indem die perspektivische Macht des Sehnsinns durch eine Pflanzenwand eingehegt wird, gewinnen die anderen Sinne umso mehr an Terrain. In dem begrüneten Raum, der sich aus ständig verändernden Blickrichtungen betrachten lässt, gibt sich eine Gesellschaft der Illusion eines Nachmittags in einem geheimen Garten hin. Die Pflanzenwände erweitern die Bildtiefe dabei nicht hinter der Bildfläche wie beim perspektivischen Tableau, sondern davor, in den sozialen Raum hinein, in dem sich die Betrachtenden bewegen. Die Figuren erscheinen so wie die Pflanzentuffs verstreut, und umgekehrt stehen diese jeweils vereinzelt da wie jene, sodass Figur und Muster sich einander annähern. Das ornamentale »Allover«, die flächendeckende Gestaltung des Grundes, in den die plastischen Figuren wie in eine Collage eingefügt wirken, stellt eine

3 Michel Foucault, »Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)«, in: *Architecture, mouvement, continuité*, Oktober 1984, Nr. 5, S. 46–49; Adolfo Salvatore Cavallo, *Medieval Tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, New York 1993, S. 488–494; Anna Rapp Buri und Monica Stucky-Schürer, *Burgundische Tapisserien*, München 2001, S. 380–396; Fabienne Joubert, *Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny. La Tapisserie médiévale*, 3. Aufl., Paris 2002, S. 92–121.

4 Birgit Franke, »Domäne und aristokratische Repräsentation. Bauerndarstellungen in franko-flämischen Tapisserien des 15. Jahrhunderts«, in: *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, hrsg. von Christiane Kruse und Felix Thürlemann, Tübingen 1999, S. 73–90; Laura Weigert, »La Spécificité de la tapisserie comme médium dans la constitution de la «Vie seigneuriale»«, in: *Die Methodik der Bildinterpretation. Les Méthodes de l'interprétation de l'image. Deutsch-französische Kolloquien 1998–2000*, hrsg. von Andrea von Hülsen-Esch und Jean-Claude Schmitt, 2 Bde., Göttingen 2002, Bd. 2, S. 529–550; dies., »Chambres d'amour: Tapestries of Love and the Texturing Space«, in: *Oxford Art Journal*, 2009, Bd. 31, S. 317–336.

für die damalige Bildkultur, auch diesseits der Alpen, anachronistische Raumkonstruktion dar. Sie lässt sich nicht allein mit einer Arbeitsteilung zwischen Blumen- und Figurenwirker erklären, sondern hält sich vielmehr in ihrer sehnsüchtigen Neoprimitivität an die medien- und klassenspezifischen Konventionen der Tapisserie. Etwas abseits von diesem Treiben widmen sich zwei Hofdamen dem Sticken und dem Spinnen. Nach dem Vorbild der stickenden und spinnenden, wirkenden und strickenden Jungfrau Maria, die den Logos, das Wort Gottes zu Fleisch webt, gilt die textile Hand- und Hausarbeit als tugendhaft und bändigt die weiblichen Triebe. Die Stickerin (Abb. 1) sitzt inmitten der Blumentuffs und arbeitet die farbigen Wollknäuel in einen kleinen Kissenbezug ein, in den sie, die Gottesmutter imitierend, die Initialen Christi einstickt. Ihr Werk stellt eine Blumenwiese und daher eine Spiegelung der Verdure in sich selbst dar. So wie der herbeigebrachte Tischspiegel Vorsicht und nicht Eitelkeit bedeutet, versinnbildlicht diese *mise en abyme*, nämlich die Darstellung des Teppichs im Teppich, die *virtus*, das heißt die Kraft und Tugend des seit der Antike weiblich konnotierten textilen Handwerks, welches durch fleißige Bearbeitung des Rohmaterials naturgleich lebendige Bilder schafft.

Die Spinnerin (Abb. 2) ist hingegen in jene Kunst vertieft, welche Eva nach ihrer Vertreibung aus dem Garten Eden zur Verhüllung ihrer Sünde entwickeln musste. Mit dem Edelmann, der die Spinnerin mit seinen Liebesversen, seinem poetischen *textus*, zu umgarnen sucht, weiß sie so zu spielen, wie sie die Katze mit ihrer Spindel verrückt macht. Sie hat seinen Lebensfaden, einer Parze gleich, in der Hand. Darüber hinaus verweist sie, auf einem mit Verduren ausgestaffierten Thron sitzend, selbstreflexiv auf das textile Medium, in dem sie als Figur zu erscheinen und das sie zugleich als Spinnerin mittelbar herzustellen vorgibt.

Mit diesen zwei Figuren werden Merkmale des textilen Mediums ausgesprochen, das als flaches, materielles und ornamentales Bild durch Faltung physischen, ästhetischen und sozialen Raum schafft. Durch die Darstellung ihrer Arbeit enthüllen und entfalten die Stickerin und die Spinnerin kunstvoll die Künstlichkeit, die materielle und handwerkliche Gemachtheit der Verduren, jener Projektionsflächen höfischer Minne und Muße. Zugleich romantisieren und verschleiern sie die realen Produktionsbedingungen des Textilhandwerks. Durch diese ästhetische Selbstreflexion und Selbstbehauptung erheben die Verduren nicht nur das Verweben der Geschlechter zu einer hohen Kunst, sondern inszenieren auch die Teppichwirkerei und die textilen Künste als ein vom Paradigma der perspektivischen Malerei autonomes, einen eigenen, mächtigen Illusionsmodus schaffendes Medium.⁵

Groteske Räume

Der europaweite Siegeszug der Zentralperspektive in der italienischen Renaissance und die von Leon Battista Alberti eingeführte Vorstellung des Bildes als offenes Fenster sowie die anschließende Konzeption eines homogenen Systemraums durch Isaac Newton haben eine frühere textile Raumkonstruktion und Erfahrung, wie sie in den Verduren nachvollziehbar ist, marginalisiert. Selbst im Medium Tapisserie hielt nun perspektivisch verkürzte Architektur Einzug, auch wenn diese für ein hängendes, gewelltes, faltbares und mobiles Medium ungeeignet ist, wie etwa Jean-Baptiste

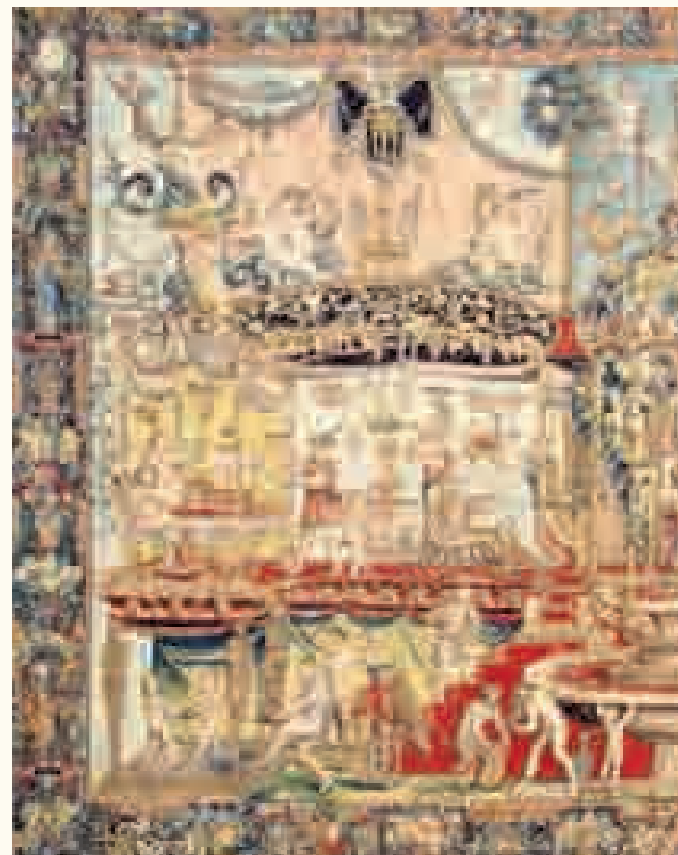


Abb. 3 *Tenture des Triomphes des dieux, le Triomphe de Bacchus*, Brüssel, Atelier von Geubel nach Giovanni da Udine, Brüsseler Werkstatt, Tapisserie, Wolle, Seide und Gold, gewebt, um 1560, 495 x 764 cm, Collection du Mobilier national, Paris

5 Robert L. Wyss, »Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken«, in: *Artes minores. Dank an Werner Abegg*, hrsg. von Michael Stettler und Mechthild Lemberg, Bern 1973, S. 113–188; Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1984; Johannes Endres, »Textures and Cuts: The Textile Metaphor in Jörg Wickram's ›The Golden Thread‹«, in: *Unfolding the Textile Medium in Early Modern Art and Literature*, hrsg. von Tristan Weddigen, Emsdetten und Berlin 2011, S. 15–30; vgl. *Die Parzen besiegen die Keuschheit*, Tapisserie aus einer Serie zu den *Trionfi* Francesco Petrarca's, frühes 16. Jahrhundert, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. 65&A-1866.

6 John Shearman, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972; Wolfgang Kemp, »Disegno«. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1974, Bd. 19, S. 219–240; *Das Capriccio als Kunstprin-*



zip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 6), hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees, Ausst.-Kat. Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Kunsthaus, Zürich; Kunsthistorisches Museum im Palais Harrach, Wien, Mailand 1996; *Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*, hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees, Köln 1998; Leon Battista Alberti, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei. De statua – De pictura – Elementa picturae*, hrsg. von Oskar Bätschmann u. a., Darmstadt 2000; Dorothea Scholl, *Von den »Grottesken« zum Grotesken. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance (Ars rhetorica, Bd. 11)*, Diss. Kiel 2000, Münster 2004; Paul Fréart de Chantelou, *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV.*, hrsg. von Philipp Zitzlsperger und Pablo Schneider; Berlin 2006, S. 161, Eintrag vom 16. September 1665.

7 Giorgio Vasari, »Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori«, in: *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti*, hrsg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1906, Bd. 1–7, Bd. 5, S. 595–596 und Bd. 6, S. 555; Nicole Dacos, *La Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*, London 1969; ders., *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, 2. Aufl., Rom 1986; Irene Iacopi, *Domus Aurea*, Mailand 1999; *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, hrsg. von Thomas P. Campbell, Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York, New Haven 2002, S. 224–252; ders., *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestries at the Tudor Court*, New Haven 2007, S. 267–275; Jean Vittet und Arnauld Brejon de Lavergnée, *La Collection de tapisseries de Louis XIV*, Dijon 2010, S. 149–153 und S. 260–271; Lorraine Karafel, »Site Specific? Raphael's all'antica Tapestries and the Vatican's Sala dei Pontefici«, in: Weddigen 2011 (wie Anm. 5), S. 55–64.

Colbert, der Superintendent der Königlichen Gobelinmanufaktur, 1665 bemerkte. Dennoch lässt sich in der Frühen Neuzeit ein durchgehender, stummer Textildiskurs rekonstruieren, der eine Alternative zur kunsthistorischen, modernen Meistererzählung der Malereigeschichte unter der Führerschaft des *disegno*, der intellektualisierten Zeichenlinie, bietet. Tapissereien *all'antica*, die im selben Zeitraum wie das *Herrschaftliche Leben* ebenfalls in Brüssel, allerdings nach italienischen Vorlagen gewirkt wurden, etwa die revolutionäre *Apostelgeschichte* nach Raffael, lassen zwar, im Sinne eines Fortschritts der Künste, ein Ende des spätgotischen Textilraumes erwarten. Dem widerspricht allerdings das folgende Beispiel, das die medien-spezifischen Merkmale der mittelalterlichen Verdure in eine neuzeitliche Bildgattung überführt: die antikisierende Groteske.⁶

Die achteilige Tapissereienserie *Triumph der Götter*, deren Kartons der Medici-Papst Leo X. um 1517/1520 bei Raffael und seiner Werkstatt in Auftrag gab und die er um 1519/1521 wahrscheinlich im Atelier von Pieter van Aelst wirken ließ, sind seit der napoleonischen Besetzung Roms verschollen, aber aufgrund späterer Editionen rekonstruierbar. Die Serie, die Giorgio Vasari dem Raffael-Mitarbeiter Giovanni da Udine zuschreibt, stellte das Fest des Bacchus, das Schiff der Venus, die Taten des Herkules, diejenigen Minervas, den Tribut an Mars, Apoll und die Musen, den Glauben unter den sieben Tugenden und die Grammatik unter den sechs freien Künsten dar. Die Tapissereien ergänzten das astrologische Programm des um 1519/20 von Perino del Vaga und Giovanni da Udine ausgemalten Deckengewölbes der Sala dei Pontefici im römischen Vatikanpalast, wie jüngst Thomas P. Campbell und Lorraine Karafel gezeigt haben. Sie transportierten die dort versammelten Kleriker in eine neoantike Welt und suggerieren damit, dass göttlich-kosmische Urkräfte die neue imperiale Größe und Allmacht des Papsttums begründen, befördern und beschützen. Die Serie stellt die ersten und zugleich stilbildenden Tapissereien dar, die Grotesken *all'antica* als flächendeckendes Motiv einsetzen. Die Groteskenmotive, jene in filigraner achsensymmetrischer Scheinarchitektur ornamental eingesetzten Mischwesen und Formen, gehen auf die Wand- und Deckenmalereien der mehr als einhundert Räume umfassenden Domus Aurea Kaiser Neros zurück, die im siebten Jahrzehnt nach Christus ausgemalt, am Ende des Quattrocento wiederentdeckt und aufgrund ihrer Verschüttung für eine Reihe von künstlichen »Grotten« gehalten wurde.⁷

Während die Deckengemälde und Stuckornamente der vatikanischen Sala dei Pontefici eindeutig das Goldene Gewölbe (Saal 80) der Domus Aurea verarbeiten, bietet sich besonders die Groteskentapisserei *Triumph des Bacchus* (Abb. 3) an, um die sich architektonischen Regeln befreiende (*licenza*), ja trunkene Raumkomposition der ganzen Serie der *Grotesken Leos X.* zu analysieren. Das statisch unglaubliche, ersponnene, pergolaähnliche Architekturgerüst vermengt Bühnenelemente des Renaissancetheaters mit den Raumfächern und Flügeln der Wandmalerei des späten Dritten und frühen Vierten Stils, wie sie in den Lünettenfresken der neronischen Domus sichtbar waren (Saal 36).

Das Merkmal solcher Grotesken ist das Auftürmen von zwei- und dreidimensionalen Bildelementen sowie umgekehrt das Motiv des Gehänges: Gewandungen und

Draperien, Frucht- und Laubgirlanden, Wein- und Akanthusranken, Schmuckketten, Bänder und Banderolen, Wandbehänge und Sonnensegel, wie sie sich in unterschiedlicher Form in fast allen Decken- und Wanddekorationen der Domus Aurea finden, sind Chiffren des festlichen Raumschmucks. Indem die Groteskentapisserie diese Hängemotive innerhalb eines bloßen Architekturgestells hervorhebt, verweist sie auf ihre Medialität: Sie ist keine Architektur, sondern hängt sich an ihr auf und verhüllt und negiert diese. Einen ähnlichen Gedanken verfolgte Raffael schon zuvor in der Teppichserie der leoninischen *Puttenspiele* von 1520/21, in denen jene Ringe in den oberen Bordüren dargestellt sind, an denen die Tapisserien scheinbar aufgehängt wurden und die, mithilfe eines Teppichs-im-Teppich, so auf das Hängen als ein mediales Spezifikum hindeuten.

Die räumlichen Inkohärenzen der Bacchus-Tapisserie, etwa die unlogischen Ecklösungen, die Widersprüche zwischen Vorder- und Hintergrund, die flachgedrückten Vögel und Architekturaufsätze, imitieren bewusst den immer wieder in die Fläche kippenden, pseudozentralperspektivischen Architekturillusionismus der Antike. Auffällig sind jene farbigen Felder, welche die Zwischenräume der Architektur und der Ornamente so ausfüllen, dass sie jede tiefenräumliche Kohärenz verflachen und vernichten, was im Zeitalter des perspektivwissenschaftlichen Illusionismus eine Provokation darstellte. Dieses Dekorationselement ist direkt dem Adlergewölbe (Korridor 50) der Domus Aurea entnommen. Es imitiert auch scheinbar zwischen Bühnenaufbauten aufgespannte Tücher (Saal 70) und verweist mit Farbe und Fläche auf materielle und mediale Merkmale des textilen Bildmediums.

So wie die mittelalterlich anmutende, aber zeitgleich entstandene Verdure insistieren auch die *Grotresken Leos X.* auf eine textile Flächigkeit und räumliche Ambivalenz. Mit dem Zitieren und Umwandeln von Motiven, die aus Werken der Antike und Gegenwart sowie aus Malerei- und Tapisserieprojekten der Raffaelwerkstatt entstammen, fügt sich der räumlichen Vieldeutigkeit auch eine zeitliche hinzu, die eine lebendige Wiedergeburt der Antike glaubhaft machen soll. Eine vergleichbare Reflexion über das textile Bildmedium findet sich in Raffaels malerischem Werk: 1516/1518 hatte er das als Laube gestaltete Loggiengewölbe der Villa Farnesina mit zwei gemalten, als Bild-im-Bild eingesetzten Tapisserien (*arazzi riportati*) wie mit Sonnensegeln überspannt. Wie im Falle seiner um 1514 gemalten Teppiche im Gewölbe der vatikanischen Stanza d’Eliodoro führen sie die medienspezifische Freiheit der Tapisserie vor, sich als flaches, materielles und mobiles Bild von den raumgreifenden Gesetzen des perspektivischen Illusionismus und des architektonischen Rahmens zu befreien, ohne die Würde (*decorum*) zu verletzen, wie etwa Sebastiano Serlio 1537 bemerkte. Sie präsentieren damit eine eigene Lösung zur Vermeidung einer linientreuen Perspektive, deren steile Untersichtigkeit (*sotto in su*) für die dargestellten Figuren unangemessenen wäre.⁸

Die Raffinesse der *Grotresken Leos X.* besteht demnach nicht in der für Grotresken typischen überreichen Ansammlung und festlichen Anordnung von Motiven, sondern in einem gewitzten, archäologischen Neoprimitivismus *all’antica*, einem zeitigen Anachronismus: Der Manierismus ist die tiefer grabende Antikenrezeption. Dass die Serie als eine ästhetische Provokation gemeint ist, bekräftigt ihr impliziter

⁸ Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici*, Venedig 1537, Kap. 11, Fol. 69r: »si potranno finger alcuni panni attaccati al muro, come cosa mobile, & in quelli dipingere ciò che piace, perché così facendo, non romperà l’ordine, e fingerà il vero, servando il decoro«. Ebd., Fol. 60v: Raffael »fece nel nascimento delle lunette figure piacevoli, fuggendo gli scorci [...]. Ma quando fu alla sommità della volta [...] nondimeno per dar vaghezza a chi mirava, togliendo via la durezza di tanti scorci, finse un panno di color celeste attaccato ad alcuni festoni, come cosa mobile [...]; & è tanto bene accomodata tutta quell’opera insieme, che si può giudicar quella loggia piuttosto un apparato per qualche trionfo, che una pittura perpetua, fatta nel muro«.

Verweis auf die berühmte Kritik an der Grotteskenwandmalerei des Zweiten Stils, die Vitruv, Horaz folgend, in seinen *Zehn Büchern über die Architektur* ausführt: Weil Malerei nur dasjenige naturgetreu wiedergeben dürfe, welches existent oder zumindest faktisch möglich sei, müssten die Darstellungen von unproportionierten Mischwesen sowie von fadenscheinigen, organisch wachsenden, wie Kandelaber aufgetürmten oder auf dem Kopf stehenden Architekturen, so bunt und gut sie gemalt sein mögen, als unwahr, geschmackswidrig, unangemessen, monströs, anstößig und gar lasterhaft zu bezeichnen sein. Damit bezeugen die *Grottesken Leos X.* ein Interesse am Unklassischen der Antike.⁹

Die Teppiche imitieren allerdings nicht die architektonischen Wandgemälde der Domus Aurea, zumal diese verschüttet waren, sondern die darüberliegenden Deckengemälde mit ihrem Gehänge und bewachsenen Pergolagestänge, ihren Segeln, Tüchern, Spanngirlanden und Farbfeldern, wie etwa im Käuzchengewölbe (Saal 29, Abb. 4), im Gelben Gewölbe (Saal 31) und im Schwarzen Gewölbe (Saal 32). Besonders die weißgrundigen Gewölbe des Vierten Stils, wie dasjenige eines der Kryptoportiken (Raum 92), in dem »Zuan da Udene firlano« unter vielen anderen Künstlern seine Signatur hinterließ, ahmen gestickte hellenistische Zeltplanen und Sonnensegel nach. Daran erinnern in der Tapiserie jene Sonnensegel (*vela*), welche die bacchantische Szene überspannen. Auch bei der Ausmalung der vatikanischen Loggetta des Kardinals Bernardo Dovizi da Bibbiena von 1517 verlängerte Giovanni da Udine die in der Domus Aurea sichtbaren, weißgrundigen Gewölbefresken und zog sie sozusagen wie eine zweite Haut über die Wände hinunter.

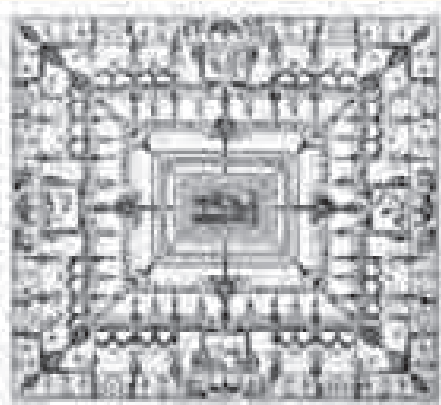


Abb. 4 Rekonstruktion des Käuzchengewölbes (Sala delle civette, Saal 29) der Domus Aurea, Kupferstich, in: *Vestigia delle terme di Tito e loro interne pitture*, hrsg. von Ludovico Mirri und Marco Carloni, Rom 1776, Tafel 6

Trotz ihrer Widersinnigkeit und Widersprüchlichkeit erzeugen die Grottesken eine ästhetische Einheit, die sich über die Architektur legt und ihr gerade dadurch ihre konstitutive Schwere (*gravitas*) nimmt. So notiert Pirro Ligorio in der Mitte des Cinquecento, Grottesken würden dank ihres alles verbindenden Rankenwerks in jedem so unregelmäßigen Raum eine visuelle Konsonanz erzeugen, obwohl sie für sich unsymphonisch scheinen mögen; die filigran gemalten Grottesken der Alten seien voll der ernstesten Gedanken, die sie miteinander verknüpften, gleich wie die Parzen alles mit dem Lebensfaden verbänden.¹⁰

Dass gerade das Textile der Deckendekorationen der Domus Aurea sich in den Wandbehängen Leos X. wiederfindet, weist die Tapiserien als archäologische Interpretationen der antiken Gewölbe- und Wandmalerei *a grottesche* aus. *Triumph der Götter* stellt nämlich keine blinde Übertragung antiker Wandmalerei in einen neuzeitlichen Bildteppich dar, im Sinne eines mobilen Freskos *all'antica*. Vielmehr interpretieren sie die antiken Grotteskenmalereien als fingierte textile Decken- und Wandbespannungen, die sie in ihr textiles Medium quasi rückübersetzen. Ähnlich wie bei einer gemalten Ekphrasis, das heißt einer poetischen Bildbeschreibung, die ein Maler wieder in ein Bild umsetzt, ist die Teppichserie daher als eine materielle und mediengerechte Rekonstruktion jener antiken Wandbehänge zu verstehen, welche in der Domus Aurea nur als gemalte Imitationen dokumentiert zu sein schienen. In dieser Serie kehrten die Grottesken zu ihrem eigentlichen, mobilen Medium zurück, dem Textil.

9 Horaz, *Ars poetica*, 1–14; Vitruv, *De architectura libri decem*, Buch 7, Kap. 5.

10 Pirro Ligorio, »Libro dell'antichità. Grottesche«, in: Dacos 1969 (wie Anm. 7), S. 161–182, hier S. 161: »Perché si accomodano in ogni luogo degli edificii, et nei regolati et negli storpiati, et come per una certa consonanza et licenza del potere commutare, fanno una sinfonia, se bene parino asinfoniche« und ebd., S. 168: »Dunque non sono pitture vane, ne insognate dagl'antichi: ma prudentemente dipinte et legate in un filo, come sono le cose del fuso delle Parche, di Cloto, di Lachesi et di Atrapo. Le quali ancora ne le hanno in simili pitture sottili dipinte, per mostrare quanto sia debole la vita.«

Textile Sinnschichten

Von hier aus ließen sich verschiedene historische Stränge verfolgen, etwa die Frage nach dem Spannungsverhältnis von Architektur und textilem Dekor im Cinquecento. Auch wenn nach 1800 und dann nochmals nach 1900 die textile Raumkultur deutlich abnahm, so kamen doch neue Formen des Textildiskurses auf, wie etwa der Transfer von Eugène Chevreuls Farbtheorie des Simultankontrastes von der Textilchemie in die Malerei, Gottfried Sempers Bekleidungsprinzip der Architektur, Walter Benjamins Archäologie des bürgerlichen Interieurs, die Neuauflage einer gotisch-französischen Tapissierkunst durch Jean Lurçat, die Theoretisierung der barocken Falte durch Gilles Deleuze, die Wiederentdeckung des textilen Materials durch die Post-Minimal Art, die technikmythologische Rückführung des Computers auf den Jacquard-Webstuhl und viele andere mehr.¹¹

Es sei jedoch zum Schluss ein Werk herausgegriffen, das sich explizit auf das Verhältnis zwischen dem textilen Bild und der frühneuzeitlichen Perspektive beruft, Sigmar Polkes *Vermessen der Kleider* von 1994 (Abb. 6), in dem er gestreifte Kleider und Stoffe auf eine Leinwand fixiert und mit Figuren aus einem Kupferstich überblendet hat. Letztere entstammen einer didaktischen Tafel aus Abraham Bosses Perspektivtraktat *Manière universelle* von 1647 (Abb. 7), die seine Erläuterung der Sehstrahlen illustriert. Der Leser soll vier Fäden mit den Ecken eines auf dem Boden abgesteckten Quadrats verknüpfen und an ein Auge heranführen, um zu erkennen, dass dieses Quadrat, von einem beliebigen Blickpunkt aus betrachtet, mittels der vier Sehstrahlen als Schnitt durch die Sehpyramide definiert werden kann. Nicht nur führt Bosses Anleitung paradoxerweise dazu, dass der Experimentierende das Auge mit der Hand verdeckt, womit sich das Sehen des Sehens – das Cogito der Malerei – als unmöglich erweist; sondern die Enden der Fäden kräuseln sich frei und wild in seinen Händen, und unser Blick folgt ihnen ebenso wirr und ungezügelt auf der Oberfläche des Bildes, dass wir das Ziel des Experiments, das Tiefensehen zu begreifen, dabei aus den Augen verlieren.¹²

Polke hat die drei Figuren vermutlich mithilfe eines Hellraum- oder Diaprojektors auf die Leinwand geblendet und abgemalt, als ob er, ähnlich der Anleitung Bosses, den Schnitt durch die Sehpyramide, also den Sehakt selbst zu malen und zu materialisieren gesucht hätte. Die subversive, antirationalistische Nutzung jener perspektivischen Camera obscura zeigt sich auch darin, dass Polke die hinterste Figur gegenüber der Vorlage so verrückt hat, dass ihre Sehpyramide die Treppenarchitektur überschneidet und damit verunmöglicht wird. Die höfische Vorführung von Wissenschaftlichkeit wird so zum absurden Theater.¹³

Vermutlich hatte Polke die Tafel Bosses aus der Publikation *Anamorphoses ou perspectives curieuses* von Jurgis Baltrušaitis (1903–1988) fotokopiert, die erstmals 1955 erschien. Mit seiner materialreichen Studie über die Anamorphose, jener Ausreizung der Zentralperspektive, zielte der Kunsthistoriker auf eine Umdeutung der rationalistischen Meistererzählung: »Die Perspektive erscheint nicht mehr als eine Wissenschaft der Wirklichkeit. Sie ist eine Technik der Halluzinationen.« Damit trug er in der Nachkriegszeit zur surrealistischen Konzeption einer Postmoderne bei, die sich als andauernder Manierismus und Barock manifestiert. Die Anamorphose

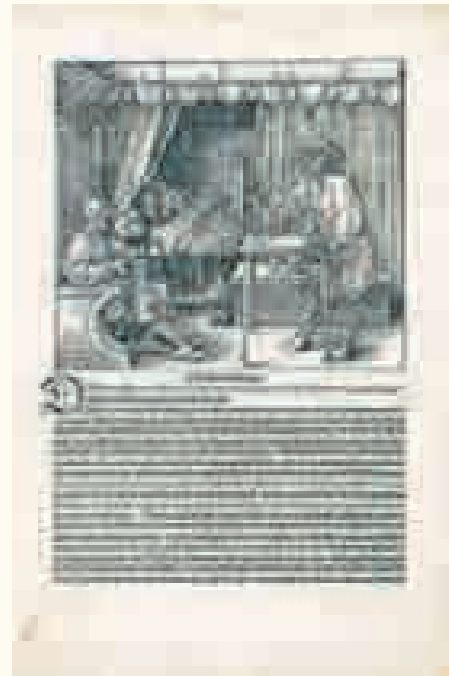


Abb. 5 a+b Letzte Doppelseite aus: Albrecht Dürer, *Uebersetzung der messung mit dem zirkel und richtscheyt in Linien ebenn undn gantzen corporen*, Nürnberg, 1525

11 Michel Eugène Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, hrsg. von Michel Henri Chevreul, Paris 1839; Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde., Frankfurt am Main 1860–1863; Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, unter Mitw. von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. 5, *Das Passagen-Werk*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982; Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris 1988; Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001; Birgit Schneider, *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*, Zürich und Berlin 2007.



Abb. 6 Sigmar Polke, *Das Vermessen der Kleider*, 1994, Textilien und Acrylfarbe auf Leinwand, 230 x 300 cm, Städtische Galerie Karlsruhe, Sammlung Garnatz

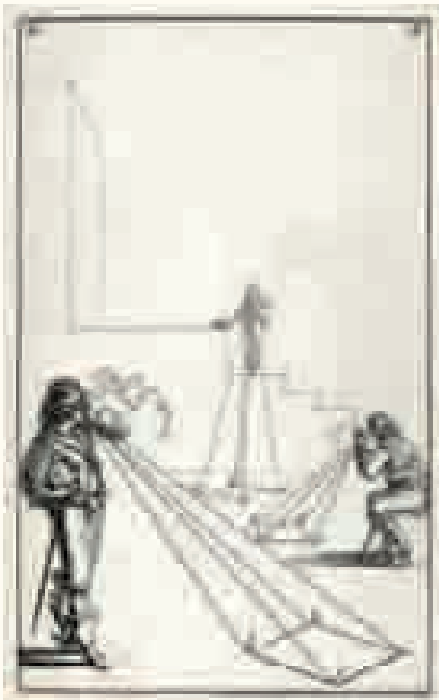


Abb. 7 Illustration aus Abraham Bosse, *Manière universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective par petit pied comme le géometral: ensemble les places et proportions des fortes & foibles touches, teintes ou couleurs*, Paris 1647, Tafel 2

12 Karin Leonhard und Robert Felfe, *Lochmuster und Linienspiel. Überlegungen zur Druckgrafik des 17. Jahrhunderts (Rombach-Wissenschaften, Reihe Quellen zur Kunst, Bd. 26)*, Freiburg i. Br. und Berlin 2006, S. 67–108.

13 Abraham Bosse, *Manière universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective par petit pied comme le géometral*, Paris 1647.

14 Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou perspectives curieuses*, Paris 1955, S. 46, Abb. 14, S. 6: »La perspective n'apparaît plus comme une science de la réalité. C'est une technique des hallucinations«; vgl. auch Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst: Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Reinbek bei Hamburg 1957.

15 Albrecht Dürer, *Underweysung der messung, mit dem zirckel und richtscheyt, in Linien, ebenen unnd gantzen corporen*, Nürnberg 1525.

16 Julia Gelschorn, *Aneignung und Wiederholung. Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*, Paderborn 2012.

ist eine exzentrische Zentralperspektive, die frontal betrachtet vor allem den materiellen Bildträger präsentiert und, vom korrekten Blickpunkt aus besehen, den Betrachter über den wahren Standpunkt gegenüber der Welt belehrt. Polkes Bild kann als eine flach gebügelte Anamorphose betrachtet werden, in der die platte Frontalansicht auf die Dinge, auf das Bildmaterial, die richtige ist, während der perspektivische Durchblick ins Nichts führt.¹⁴

Mit dem Titel des Bildes verweist Polke auf Albrecht Dürers *Underweysung der messung* von 1525, in deren Anhang sich zwei apparative Perspektivtechniken finden (Abb. 5 a+b): Die eine besteht darin, auf eine durchsichtige Glasscheibe zu malen, die andere, den Gegenstand mittels eines Fadens, der durch einen offenen Rahmen gezogen wird, perspektivisch verkürzt auf eine Tafel zu übertragen. Während die erste, kaum praktikable Technik beim Malen auf der Scheibe den Gegenstand zugleich sichtbar und unsichtbar macht, besteht die zweite, aufwendigere in einem Abtasten des Gegenstandes, das auch zwei Blinde durchführen könnten. Das optische Messen der Perspektiviker wird so zur Vermessung, zur blinden Hybris einer verwissenschaftlichen Kunst.¹⁵

Dürer und Bosse stützen sich beide auf Albertis Perspektivtraktat, worin nicht nur zum ersten Mal die Perspektivkonstruktion als Schnitt durch die Sehpyramide, sondern auch das ideale Tafelbild als ein offenes Fenster sowie das Hilfsmittel eines halb durchsichtigen Gazestoffes (*velum*), eines Fadengitters zur Übertragung des Gesehenen auf einen quadrierten Bildträger beschreiben wird. In zahlreichen Werken Polkes, so etwa *Die Dinge sehen wie sie sind* von 1992, lässt ein harzdurchtränkter Polyesterstoff den dahinterliegenden Keilrahmen durchscheinen, während die Sicht zugleich durch bedruckte Stoffe sowie aufgemalte Motive versperrt wird, in diesem Fall eine stümperhafte, mehrschichtige Perspektivzeichnung und der aufgesprühte Werktitel selbst. Mit solchen didaktischen Programmbildern entlarvt Polke das Fensterparadigma und das *velum* als ein ästhetisches und technisches Konstrukt, als eine Notlüge der Malerei, deren Mythos vor der simplen Präsenz des Materials, des Stoffs, des Musters und der Schrift kapituliert.¹⁶

In *Vermessen der Kleider* verweisen die billig gestreifte, Daniel Burens Streifen verballhornende Sommerkleidung und der bedruckte Stoff in Kombination mit den entmaterialisierten Perspektivikern darauf, dass Figur und Grund zusammen im Stoff des Bildträgers eins werden. Gleich den Barockfiguren, die die Sehstrahlen wie Fäden aus der Leinwand zu ziehen scheinen, wird unser Blick auf die taktile und textile Materialität des Bildes gelenkt, die keinen wissenschaftlichen Budezauber mehr verspricht, sondern Opazität statt Transparenz. Das perspektivisch, mit Sehstrahlen abmessende Bildbetrachten durch das Bild hindurch wird so zum Vermessen der Kleider, die der Leinwand aufgeklebt sind. Polke propagiert damit ein Sehen der Dinge, wie sie sind, eins zu eins, das heißt eine antimetaphysische Konzeption einer Malerei, die sich nicht von einem bedruckten Kleidungsstoff unterscheidet. Während die Perspektive den Bild- und Lebensraum entleert, schichtet die stoffliche Collage Bedeutung auf. Als Textil besinnt sich das Bild seiner Sinnschichten.