

Eingefädelt

Notizen zu einem Ausstellungsprojekt

© Jürgen Raap

I.

Die Künstlerin Annegret Soltau inszenierte Performances, bei denen sie die Aktionsteilnehmer mit Bindfäden verschnürte, um auf diese Weise „Verbindungen“ zu verdeutlichen: Ein Faden verbindet, er hält etwas zusammen, er dient der Befestigung. Solch ein Faden ist ein handwerklich-technisches Mittel zum Zweck, d.h. er ist ein Medium, und für sich selbst genommen noch kein ästhetisches Objekt. In der klassischen Kunst wurden daher der Faden selbst oder die Materialität des Garnes auch nicht thematisiert. Der Faden bzw. das Fadengeflecht ist hier der Bildträger, aber nicht semiotisches Bildzeichen.

Das änderte sich erst mit der Materialkunst der 1960er Jahre, d.h. mit den Künstlern der italienischen *Arte povera* und den Vertretern der Fluxus-Bewegung mit ihren neo-dadaistischen Materialcollagen. Und natürlich mit den Filzobjekten von Joseph Beuys, bei denen Filz als Wärmeleiter, mithin als energetisches Material ähnlich wie Fett zur Illustration eines „erweiterten Skulpturbegriffs“ diente, bei dem die Veränderung von Aggregatzuständen und der Energieaustausch ein wesentliches Vehikel ist.

Robert Rauschenbergs *Combine Painting* der 1950er Jahre hatte eine Assemblagekunst vorbereitet, deren Vertreter alsdann in den 1960er Jahren das materielle Eigenschaftspotential von Werkstoffen ausloteten, die in der Kunst damals noch völlig unverbraucht waren. Eincollagiertes Sackleinen, Filz und andere Stoffe boten aus der Sicht der Künstler andere Reizmöglichkeiten als die traditionelle Leinwand. George Brecht z.B. bestückte alte Setzkästen aus der Druckerei mit Fundstücken aus dem Alltag, und ich glaube mich daran zu erinnern, um 1980 bei einem Besuch in Brechts Wohnung in Köln-Sülz auch Nähgarnrollen in diesem Konvolut gesehen zu haben. Bei solchen Objekten ist es vor allem der alltägliche Charakter des Materials, den die Künstler als ästhetisch gleichwertig ansehen gegenüber den traditionellen „edlen“ Werkstoffen wie Marmor, Gold, Brokat oder Edelmetall, die bis dato in der Bildhauerei und im Kunsthandwerk Anwendung fanden.

Mit einer solchen Ausweitung des Materialfundus erweiterten sich nach 1960 ebenso die künstlerischen Techniken. Die Kunst war nicht mehr ausschließlich produktorientiert, d.h. es stand nicht mehr ausschließlich das Endergebnis des bildnerischen Schaffens im Mittelpunkt,

sondern in einem prozesskünstlerischen Sinne wurde nun das Machen, das Agieren zum eigentlichen Thema – erst recht in der Aktionskunst mit Happenings und Performances. Damit bekam der Prozess Herstellung nun einen ästhetisch-auratischen Eigenwert zugewiesen, den man zuvor nur dem fertigen Bild attestiert hatte. Wenn z.B. Annegret Soltau Porträtfotos vernäht und der Faden dabei so deutlich sichtbar bleibt, dass der Betrachter eine Gewaltausübung gegenüber dem Körper und kaum verheilte Verletzlichkeit assoziiert, oder wenn Susanne Waltermann bei ihren Papierobjekten durch Übernähtungen ein dynamisch anmutendes Fadengeflecht formt, das ebenso an Schmerzhaftes und Narbiges gemahnt, dann wird betont, wie das Werk gemacht wurde, während die Maler früher um ihre Rezepturen gerne ein Geheimnis woben.

Gudrun Klebeck bewegt sich von der Malerei in Richtung Montage, wenn sie collagehaft mittels Vernähen und Wiederaufspannen textile Fotodrucke in monochrome Farbflächen einfügt.

Auch Günter Schuster bedient sich der Montagetechnik, wenn er Postsäcke, Lastwagenplanen oder Markisen als Ausgangsmaterial nimmt und in konstruktivistischer Manier andersfarbige winklige Flächen einfügt, wobei die typografischen Elemente im Bild einen poetischen Eigenwert haben. Andreas My begreift den Faden als zeichnerisches Medium. In der Skulptur verklebt Polyesterfäden als eine Art Konstruktionszeichnung; in anderen Arbeiten vernäht er Rosenblätter mit Baumwolle. Itie Langeland stieß auf Stoffe als Bildträger, als sie für ihre Fotografie nach „sanfteren Trägermaterialien“ als Papier oder Malleinwand suchte. Der Einsatz von Stickerei ist für sie Mittel zur Verstärkung bzw. Veränderung der Fotografie und hat für sie den gleichen Stellenwert wie für den Maler die Farbe. Timothy Agnew verleiht bei der Aufreihung von bunten Flickern mit leicht ausgefranst Rändern und dem anschließenden Wachsüberzug seinen Objekten ebenfalls eine optische Wirkung, die auf der spezifischen werkstofflichen Behandlung beruht. An die eben beschriebene kunsthistorische Traditionslinie der Fluxus-Objekte, speziell die erwähnten Sammelkästen bei George Brecht, knüpfen die Kästen von Pina Delvaux an, in denen sie die sentimentale Geschichte von alten Fotos, Briefumschlägen, Stoffen, Strickwaren und anderen Fundstücken dokumentiert. Andere aktuelle künstlerische Konzepte zielen auf eine

Erweiterung bzw. Ausdehnung ins Objekthafte oder in den Raum: Guda Koster inszeniert Installationen mit Schneiderpuppen oder im Raum frei hängenden Textilobjekten. Barbara Thaden nimmt reale Kleider, die sie vollkommen zunäht, wodurch sich die Form verändert. Das Kleid wird zum Kunstwerk, d.h. zum Objektträger für Bilder, Postkarten, Perlen etc. Carola Willbrand arbeitet schon seit Anfang der 1980er Jahre mit Vernähtungen bzw. mit Verbindungen im weitesten Sinne. Sie transformiert alltägliche Materialien wie Tapeten oder Teppiche zu Büchern und Skulpturen. Es entstehen puppenhafte Objekte, und oft arbeitet sie auch mit getragenen Kleidungsstücken. Im „Eckernförder Bestiarium“ (2004) porträtierte sie Personen unter Verwendung von deren eigener Kleidung. Daraus formte sie Tierporträts.

II.

Im Unterschied zur Schnur oder zum Seil ist der einzelne Faden relativ dünn, als Nähgarn sehr dünn sogar, was wiederum zu einer ziemlich eingeschränkten Reißfestigkeit führt: Die Redewendung, es hänge etwas „am seidenen Faden“ besagt, die Schwerkraft, die das Objekt nach unten zieht, sei so stark, dass der dünne Seidenfaden jeden Moment zu reißen droht.

Eine Festigkeit garantiert der Faden erst dann, wenn er verwoben wird, d.h. wenn sich sein Verlauf zu einem Gewebe im wahrsten Wortsinn verdichtet oder wenn man ihn verknotet bzw. im Gewebe vernäht. Dann verlieren sich alle diese fragil anmutenden stofflichen Eigenschaften, die sonst seine Dünnheit ausmachen. Ein dichtes Faden- oder Wollknäuel ist sogar ziemlich kompakt und undurchsichtig. Die Vokabel „Knäuel“ heißt in der rheinischen Mundart „Klüngel“, und damit meint man ein für den Außenstehenden undurchsichtiges (und oftmals auch unbegreifliches) verwobenes Gemauschel.

In der Kultur- und Zivilisationsgeschichte der Menschheit traten neben dem Schnitzen von Holz, dem Behauen von Stein und dem Formen mit Ton (Keramik) als weitere Handwerkskünste auch schon recht früh das Flechten, Wirken und das Weben auf. Beim Flechten von Haaren zu einer kunstvollen Frisur oder von dünnen Ruten zu Körben kreuzen sich die Fäden diagonal. Beim Weben hingegen werden Kettfäden und Schussfäden rechtwinklig miteinander verkreuzt. Dabei bilden die Kettfäden den Träger, in den man die Schussfäden über die gesamte Webkante einzieht. Im Unterschied zu dieser Webtechnik werden beim Wirken die Schussfäden nicht durch die gesamte Webbreite eingearbeitet, sondern immer nur bis zum Rand einer bestimmten Farbfläche hin- und zurückgewirkt. Auf diese Weise lässt sich mit den Fäden ein farblich differenziertes Bild konzipieren. Ähnlich funktioniert auch die Technik des Teppichknüpfens.

Die frühesten Bildwirkereien finden sich als Grabbeigaben in Alt-Ägypten. Den ältesten geknüpften Teppich aus der Zeit 500 v. Chr. fand man ebenfalls in einem Grab, und zwar in der Äusseren Mongolei. Wegen der Vergänglichkeit des Materials sind uns aus der Antike jedoch kaum textilkünstlerische Überlieferungen erhalten. Wohl um 330 v. Chr. gelangten Orient-Teppiche durch die Eroberungszüge Alexanders d. Gr. erstmals nach Griechenland.

Diese Teppiche haben ihren Ursprung in der Kultur der Nomaden: In unterschiedlicher Größe, Breite und Länge konnte man sie zusammengerollt bequem transportieren, den Boden der Zelte damit auslegen, die Zelteingänge abdichten und den Schlafplatz im Zelt damit abpolstern. Auch Satteldecken und Packtaschen fertigten diese Hirtennomaden aus Teppichmaterial, dessen Rohstoff ihnen ihre Schaf- und Ziegenherden lieferten.

Bei der farblichen Gestaltung und der ornamentalen Formsprache entwickelte jeder Stamm sein eigenes emblematisches Muster. Dabei verzichteten die Teppichknüpfer konsequent auf figurative Formen oder szenische Darstellungen mit einer Illusion von Raumperspektive. Stattdessen konzentrierten sie sich ausschließlich auf eine flächig ausgebreitete Ornamentik, von der sich später in vielen orientalischen Ländern die Architekten inspirieren ließen, als sie diese Teppichmuster in Mosaiken zur Dekoration von Deckengewölben, Wänden und Böden übertrugen. Mit dieser ornamental orientierten Konzeption grenzen sich im arabischen Kulturraum die Teppichkunst und das Dekor der Architektur von einem europäischen Bildverständnis ab, dessen Gegenständlichkeit einen abbildenden Charakter hat. Den mimetischen Charakter dieser Bildkonzeption kritisierte Plato sowohl in der Dichtung als auch in der bildenden Kunst. Der Grundgedanke des Platonschen Kunstbegriffs beruht auf einer ontologischen Differenz zwischen den reinen Ideen als den mentalen Urbildern und der konkreten, materiell fassbaren Sinnenwelt als den Abbildern. Platons Forderung, den Mythos durch den Logos und seine Rationalität zu ersetzen, ist eine Absage an Homer und an seine oral vermittelte epische Bildwelt. Mit der Überdeckung der mündlich erzählten Überlieferung durch die Ausbildung und Ausbreitung der antiken Schriftkulturen beginnt ein alphabetisches Zeitalter im McLuhan'schen Sinne, d. h. nicht erst mit der Erfindung der Gutenberg'schen Drucktechnik. Die bildhafte mündliche Erzählung war ein wesentliches kommunikatives Medium der Nomaden am nächtlichen Lagerfeuer gewesen, und die Bildkultur ihrer Teppiche war ornamental-abstrakt. Die Literarisierung, d.h. schriftliche Fassung der Kultur ist Angelegenheit der sesshaft gewordenen Gesellschaften, so wie auch Platons Modellvorstellung einer staatlichen Organisationsform die Sesshaftigkeit der Staatsbürger als Voraussetzung hat.

III.

Für die Bildwirkerei hat sich in der Kunstgeschichte der Begriff „Tapisserie“ durchgesetzt. Es handelt sich hierbei jedoch nicht (nur) um Wand- oder Bildteppiche, wie umgangssprachlich fälschlicherweise immer wieder angenommen wird, sondern um Behänge, die bisweilen sogar ein mehrteiliges Ensemble bilden, mit dem man thematisch und farblich einen gesamten Raum ausstattet, einschließlich der Türvorhänge und der Bezüge der Sitzmöbel. Im Unterschied zur ornamental angelegten orientalischen Ikonografie waren die Textilbilder des europäischen Mittelalters von Anfang an figurativ konzipiert: Oft gaben sie Jagdszenen, Fabeltiere oder Liebesallegorien wieder, oder sie illustrierten Idealvorstellungen von einem höfisch-ritterlichen Leben.

Warum man sich in einem Renaissance-Palast nicht einfach ein Tafelbild an die Wand hing, sondern lieber solche Tapisserien, ist einsichtig: Da sie die heutigen Tapeten ersetzten, benötigte man Bilder für eine großflächige Dekoration, für die aber eine entsprechend dimensionierte bemalte Holztafel zu schwer und zu unhandlich gewesen wäre. So boten sich stattdessen leichtere Behänge aus gewirktem Stoff mit Bildmotiven an. Nicht nur in großen, nur unzureichend beheizbaren Sälen und Hallen dienten die „Stoffbilder“ der Wärmeisolierung und schützten vor Zugluft. Ein Windfang aus dickem Stoffmaterial ist bisweilen noch heute im Winter an den Türen traditioneller Gasthäuser zu finden.

In früheren Jahrhunderten, als manche Häuser noch keine richtigen verschließbaren Türen hatten, hing man stattdessen einen Vorhang aus grobem Sackleinen in den Eingang. Wenn heutzutage ein Fremder den Raum betritt und vergisst, die Tür zu schließen, ruft man ihm das geflügelte Wort zu: „Habt ihr zu Hause Säcke vor der Tür hängen?“ Waren diese sackartigen Türvorhänge nass geregnet, dann nahm man sie ab und breitete sie im Hof oder Garten zum Trocknen aus. Sie markierten dann gleichzeitig die Grundstücksgrenze. Wollte der Hausherr jemand Fremden davon abhalten, das Grundstück unbefugt zu betreten, dann rief er ihm zu: „Geh mir nicht auf den Sack“.

Dass die Bildwirkerei als „Fadenkunst“ in Europa gerade im Mittelalter und in der Renaissance ihre kunsthistorische Blütezeit hatte, erklärt sich nicht zuletzt aus diesen Wechselbezügen mit der praktischen Funktion gewobener Stoffe im Alltag. Die ökonomische Bedeutung von Produkten aus Leinenfäden war vor 600 oder 700 Jahren weitaus größer war als heute, wo inzwischen vielfach synthetische Materialien als Kleiderstoffe dienen, Gewürze nicht mehr in Pfeffersäcken, sondern Kunststoffbehältnissen verkauft werden, und mittlerweile selbst Bio-Supermärkte nicht ausschließlich Leinentaschen, sondern vermehrt Papier- und Plastiktüten für ihre Kunden bereithalten.

In der Hansezeit und in der frühen Neuzeit jedoch hatte der Tuchhandel noch einen weitaus größeren Anteil an der Volkswirtschaft, und so konnte sich z.B. die Genter Tuschcherergilde eines enormen Wettbewerbsvorteils erfreuen, als sie als einzige auf den Kölner Märkten fertig zugeschnittenes Tuch anbieten durfte, während alle anderen Kaufleute nur mit Tuchballen handelten.

Die Entdeckung und Erforschung neuer Kontinente im 15./16. Jh. erweiterte das Weltbild der Zeitgenossen enorm. Man begann Exotika zu sammeln und verlangte logischerweise auch nach entsprechenden Darstellungen in der Kunst, und dies mit großer Detailfreude. Hans Holbein d. Jüngere (1497-1543) und Lorenzo Lotto (1480-1557) hielten in ihren Gemälden auch das Muster osmanischer Teppiche fest. Vor allem die alt-niederländische Malerei des 17. Jh. etablierte dann als Gattung die Interieurmalerei mit einer akribischen Wiedergabe von Faltenwürfen und Spitzenklöppelei, Wandbehängen und auch Teppichen.

IV.

Für Wand- und Bildteppiche bürgerte sich schließlich der Begriff Gobelin ein, der aber streng genommen nur auf die Tapisserien aus der 1607 gegründeten Pariser „Manufacture des Gobelins“ zutrifft. Der französische König Henri IV. verfolgte um 1600 eine Wirtschaftspolitik, zu deren Strategien u.a. ein Zurückdrängen niederländischer Tapisserie-Importe und eine Förderung des eigenen, französischen Kunsthandwerks gehörte. Dazu warb er aber paradoxerweise ausgerechnet niederländische Fachleute an: Das Patent zur Übernahme der Scharlach-Färberei der Familie Gobelin und ihrer Umwandlung in eine Tapisserie-Manufaktur erhielten nämlich zwei flämische Bildwirker, nämlich Frans van der Plancken und Marc de Comans.

In der Epoche von Louis XIV. gehörte die Manufaktur zu den königlichen Werkstätten, und da ohnehin die französische Hofkultur für das gesamte Europa eine geistige und geschmackliche Vorbildfunktion hatte und selbst bei kleineren Territorialfürsten eifriger Nachahmer fand (so baute z.B. der Kölner Kurfürst Clemens August sein altes Wasserschloss in Brühl als Adaption von Schloss Versailles zu einem prächtigen Barock-Bau um), prägte auch der Gobelin-Stil im 17./18. Jh. weit über Frankreich hinaus den Zeitgeschmack derer, die sich solche Tapisserien leisten konnten. Wie zuvor die Könige, so nutzten aber auch nach der bürgerlichen Revolution von 1789 die Politiker der Ersten Republik und anschließend Napoleon I. die Gobelin-Bilder für ihre propagandistischen Zwecke.

Im 19. Jh. kamen Imitate auf: So genannte „unechte Gobelins“ werden mit Jacquard-Webstühlen hergestellt, die aber erst 1804 entwickelt wurden und durch ein Lochkarten-

system gesteuert werden. Obwohl Napoleon I. 1806 per Dekret die Jacquard-Technik zur handwerklichen Vorschrift erheben wollte, rebellierten zunächst die Weber-Zünfte dagegen, weil sie durch die zunehmende Automatisierung um ihre Existenz fürchteten. Ein anderes Imitat ist die Gobelin-Malerei, wo durch farbige Bemalung eines ähnlich gewirkten Stoffes der Gobelin-Charakter simuliert wird. Bei der Gobelin-Stickerei wird eine Leinwand als Trägermaterial mit Wolle oder Seide benäht.

Auch das Stickten ist eine uralte handwerkliche Technik, die bereits aus den antiken Hochkulturen der Assyrer, Ägypter, Inder und Chinesen überliefert ist. Im europäischen Mittelalter hatten Stickereien an Herrscher- und Bischofsgewändern und Altarbehängen im Unterschied zur Bildwirkerei jedoch zumeist keinen bildgebenden, sondern einen verzierenden Charakter, d.h. die eingestickten Goldfäden etc. machten den Umhang oder Krönungsmantel nicht zum Bild. Generell hat die Stickerei jedoch durchaus einen bildhaften Charakter; man spricht z.B. von „Nadelmalerei“, wenn die Farbübergänge an gemalte Bilder erinnern. Dabei werden farblich abgestufte Fäden mit Stichen dicht nebeneinander oder übereinander gesetzt, so dass sich farbliche Verdichtungen als Schattierungen ergeben.

Mit der Unterscheidung zwischen einer freien akademischen und einer angewandten Kunst im 19. Jh. war die Ausbildung in den textilkünstlerischen Techniken eine Angelegenheit der Akademien für angewandte Künste bzw. Werkkunstschulen und Kunstgewerbeschulen gewesen. Erst mit der eingangs geschilderten Materialkunst der 1960er Jahre tauchen Exponate mit Stickereien auch als Objekte der freien Kunst im Ausstellungsbetrieb auf. An diese kunsthistorische Tradition knüpft Birgit Rüber an, wenn sie Taschentücher oder Servietten mit Zeichnungen bestickt und Texten bestückt und dabei in ironisierender Weise auch Topoi wie Leonardos „Abendmahl“ zitiert.

Petra van der Steen versieht bedruckte Gebrauchstextilien mit eingestickten Texten und kombiniert diese mit Bildern, ebenfalls mit bisweilen humorigem Unterton. Aus solch einer kritisch-ironischen Distanz werden kunsthandwerkliche Techniken reflektiert, die oft als „typisch weiblich“ oder volkskünstlerisch gelten – das berühmteste Beispiel für solch eine künstlerische Bildstrategie sind die Stoffbilder mit Schottenmuster von Rosemarie Trockel als Übernahme von Alltagskulturellem in die musealisierte „Hochkultur“. Die Materialkunst der vergangenen vierzig Jahre hat also nicht nur zu einer Ausweitung des stofflichen Fundus geführt, sondern auch zu einer emanzipatorischen Aufweichung von Kategorien, die den kunstwissenschaftlichen Begrifflichkeiten des 19. Jh. entstammen und auch im 20. Jh. noch lange gültig waren.