

Gedanken im Anflug

„Träume wollen nicht länger als Zufluchtsorte betrachtet werden. Seit Freud haben diese fliegenden Teppiche nun endlich eine erneute Verbindung zwischen östlicher und westlicher Gehirnhemisphäre hergestellt.“

René Crevel

„Der Verstand gleicht einer raffiniert gewobenen Tapisserie, deren Farben den Sinneswahrnehmungen entspringen und deren Motive den Windungen des Geistes entnommen sind.“

Carson McCullers

Fliegender Teppich. Es ist vergeblich darauf zu hoffen, dass sich diese Wörter auf Papier niederlassen: Kaum sind sie da, verschwinden sie schon wieder, eine ockerfarbene Staubwolke hinter sich lassend erheben sie sich in die Luft und nehmen uns mit in einem Sternschnuppenwirbel, zurück ins warme, nächtliche Zimmer unserer Kindheit. Dort umhüllt uns Scheherazade mit ihrem bläulich schimmernden Schleier und ihrer samtweichen Stimme. Völliger Unsinn natürlich. Wir wissen, dass der geheimnisvolle Orient (1) mit all seinen fliegenden Teppichen, Wunderlampen, üppigen Prinzessinnen und freundlichen Dschinns nichts als ein romantisches Gespinnst des Westens aus Träumen (und Lügen) ist. Angetrieben von der Sehnsucht nach einem anderen Ort (nicht weniger trügerisch als ein exotisch eingefärbtes Spiegelbild) hat der Westen schon immer gerne das Andere in seinen wilden Tagträumen fikionalisiert. Aladin ist ein berühmter Vertreter dieses erdichteten Orients, gleichbleibend und zeitlos; sein fliegender Teppich ist das beherrschende Symbol in unserer Vorstellung, fest verankert in unserem kollektiven Unbewussten, welches jenen Orientalismus genährt und angefacht hat, der als künstlerische und literarische Strömung im 19. Jahrhundert seinen Höhepunkt fand. Wir haben es Antoine Galland (1646–1715) zu verdanken, dass die Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* nicht in Vergessenheit geraten sind, da das Werk in seinem Ursprungsland nur wenig Aufmerksamkeit erfuhr: Ab 1701 begann er mit der Übersetzung einer Reihe von Geschichten aus einer Handschrift, die er aus dem Libanon mitgebracht hatte. Die meisten dieser Geschichten waren persischer Herkunft, aber Ende des 7. Jahrhunderts ins Arabische übersetzt worden. Der erste, äußerst erfolgreiche Band der Übersetzungen wurde 1704 veröffentlicht. Was vielleicht jedoch noch viel bedeutungsvoller ist, sind einige andere

Geschichten (2), die Galland wenige Jahre später in *Tausendundeine Nacht* aufnahm und orientalisches einfarbte. Es sollten am Ende jene „Waisengeschichten“ sein, wie die Kritiker sie nannten – da sie keinen Bezug zu der arabischen Sammlung von Erzählungen und Manuskripten haben –, die die größte Berühmtheit erlangten. Die Abenteuer von Aladin, Sindbad dem Seefahrer und von Ali Baba und den vierzig Räubern prägten unsere Darstellungen des Orients mit seiner schwülen, geheimnisvollen Exotik besonders nachhaltig. Dieser in der westlichen Rezeption bis heute nicht vollständig gelüftete Schleier des Orientalischen beflügelt noch immer unsere Fantasie.

Wenn es im Koran also heißt: „Und Allah hat euch die Erde zu einem (flach ausgelegten) Teppich gemacht, damit ihr auf ihr Wege und Pässe begehen könnt“ (3), ging Aladin offenbar noch einen Schritt weiter, denn er sorgte dafür, dass sich dieser Teppich ausrollte und in die Lüfte erhob: Er hat ihn aus der Umhüllung der Erde gewissermaßen herausgelöst. Und die westliche Welt blieb diesem märchenhaften Wunder in kindlicher Treue verbunden wie der ewige Sohn des Daidalus – der ohne Geschichten nicht einschlummern und in die Wildnis seiner Träume eintreten konnte, in denen seine Flügel schmolzen und er sich neu erfand. Wo auch immer die textlichen Ursprünge des fliegenden Teppichs liegen mögen, wie er sozusagen ungefragt in unseren Luftraum eingedrungen ist, ist er für uns jedoch ein Symbol der literarischen Reise um die Welt geworden, nach Persien, in den Nahen Osten, nach Ägypten, Indien, in den Himalaya und nach Russland. In der persischen Mythologie, in der er gerne als erzählerische Wendung eingesetzt wird, überreicht die Königin von Saba König Salomo einen solchen Teppich – ein riesiger, grüner fliegender Seident Teppich, auf dem sein ganzer Palast Platz fand und der ihn in den Himmel erhob. Auf diese Weise konnte der König morgens in Syrien losfliegen und traf in der Abenddämmerung in Afghanistan ein.

Versuchten wir die groben Fäden, aus dem unsere Phantasmagorie des fliegenden Teppichs geknüpft wurde, zu entwirren, würde sich uns die wohl naheliegendste Metapher dieses Symbols offenbaren, nämlich der Traum vom Fliegen, von Freiheit und Schwerelosigkeit. Die Fantasie gewährt uns, was die Wirklichkeit uns versagt, sie befreit uns von der Bindung an die Welt. Der fliegende Teppich erhebt uns in die Lüfte und trägt uns davon. Er befreit Körper und Herz, jenes bleierne Organ, von ihrer Verderbtheit. Er erhebt unsere Seele in die reine Luft des Schäfchenwolkenhimmels, lässt uns unsere Schwerkraft und belanglosen irdischen Beschwerden vergessen. Die Reise auf dem fliegenden Teppich bedeutet aber auch, dass wir unser Ziel schneller erreichen möchten, rasch, rasch in den Himmel. Wir suchen in der Weite und Ferne, in der Schwerelosigkeit und Geschwindigkeit, was uns die Zeit, die Unbeweglichkeit, das Körpergewicht und die Langsamkeit der Seele nur in jeweils geringem Maße zu geben vermögen,

während wir unserer schweißtreibenden Arbeit am Webstuhl unserer Existenz nachgehen.

Mitunter jedoch, wenn uns ein besonders guter Knoten gelingt, kann sich unser befreiter Geist in die Luft erheben. (4) In diesem arbeitsreichen Leben beschreiten wir Wege, die weit jenseits dieser fantasieerfüllten weltlichen Möglichkeiten liegen, wie sie uns die orientalischen Märchen eröffnen. Unser Schicksal unterliegt der schleppenden Arbeit der Vernunft, gebückt begegnen wir der Realität, anstatt im geschwinden Flug mit Turban und Teppich über all dem frei zu schweben.

Wir werden immer schwerer sein als unsere Träume, so erging es auch Ikarus. Auch nach der leichten Ablenkung eines Traums oder eines Tumults bleibt es uns nicht erspart, immer wieder an unsere Webstühle zurückzukehren, die Knoten noch fester zu ziehen und geduldig die Fäden, die Dinge und Wörter zu knüpfen, in der Hoffnung, fliegen zu können. Traurig, dafür aber vielleicht auch unsere Rettung, ist wohl auch die Tatsache, dass „das Paradies nicht auf der Erde zu finden ist, nur Bruchstücke davon: Auf der Erde gibt es nur das zerschmetterte Paradies“ (5). Der fliegende Teppich verspricht uns Heilung und weist uns den Weg zum unerreichbaren Himmelsschloss. Das erinnert uns an die westlichen Geschichten fliehender Prinzessinnen und stellt insofern vielleicht eine glückliche Fortsetzung jenes Seils aus verknoteten Tüchern dar, welches an den Wänden unserer Festungen herabgelassen wird: Uns bleibt die Erkenntnis, dass wir das Gewicht, welches uns fallen lässt, schätzen sollten, denn wie Freud schrieb: „Was man nicht erfliegen kann, muss man erhinken.“ (6)

Dies ist nun vielleicht der richtige Moment, um jene anderen irdischen Metaphern einer Betrachtung zu unterziehen, die wir im Zustand der Ruhe in den fest miteinander verknüpften Fäden unserer fliegenden Teppiche finden – so „wie die Ruhe einer Sache nur ihre unendlich verlangsamte Bewegung ist“ (7). Philippe-Alain Michaud weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der fliegende Teppich „vor allem durch das einfache Mittel des Knotens, also die Verwandlung von Oberfläche in Bewegung und von Bewegung in Oberfläche, die Metapher für den Teppich selbst und seine Kraft ist [...]. Der Knoten ist das alleinige Element, aus welchem der Teppich besteht, die Variation des Musters entsteht durch verschiedene Farben des Fadens und unterschiedliche Stoffe (Wolle oder Seide)“ (8). Es handelt sich per se um eine komplexere und auch irdischere Metapher, da hier eine semantische Verschiebung des fliegenden Teppichs nach unten erfolgt, die uns zu den Händen führt, die ihn anfertigen. So sieht der Lyriker Daniel Boulanger in der Wolle des Teppichs die Farben der Seele schillern: „Wir passieren einen lieblichen Garten, brennende Büsche, vom Ocker einer Karawane bis zur blauen Milch der Oase. Jeder Teppich verändert sich stündlich, und der am wenigsten Wandelbare taucht, indem er etwas festhält, in sich selbst ein und führt dich zu den fiebrigen und neckenden Händen, die ihn

geknüpft haben.“ Wenn wir uns noch weiter hinunterbegeben, in den Raum, wie er durch den persischen Teppich und seine Fäden definiert wird, betreten wir tatsächlich einen Garten. Als umschlossener Ort der Ruhe mit einem harmonischen Gleichgewicht von Mineralien und Pflanzen fasst der Garten als Symbol des irdischen Paradieses – wie der persische Teppich – all das in sich zusammen, wenn bereits alles gesagt und getan ist, nämlich die Unbeweglichkeit der Welt. Die Kunst des Teppichgartens wurde Anfang des 6. Jahrhunderts in Persien entwickelt. Diese erlesenen, mit Blumen verzierten Teppiche symbolisierten das Paradies. Sie schmückten die Böden der Paläste und waren mit Motiven von Seen, Wasserläufen, Blumenbeeten und Bäumen versehen. Der berühmteste Teppich unter ihnen ist der Bahar I Khosrô oder „Der Frühling Khosrows“ (oder auch Chosraus) (9). Er wurde anlässlich der Friedensschließung mit Kaiser Justinian und der Eroberung des Jemen angefertigt: Der persische Großkönig Chosrau aus dem Geschlecht der Sassaniden regierte von 531 bis 579 n. Chr. und gab angeblich einen Teppich in Auftrag, der so groß war, dass man auf ihm während der Wintermonate, wenn das Wetter draußen zu unwirtlich war, Spaziergänge unternehmen konnte. Dieser mehr als 600 Quadratmeter große, legendäre Teppich schmückte den Audienzsaal des Königspalastes von Taq-e Kiswa in Ktesiphon, im heutigen Irak. Der für seine edlen Materialien und die Schönheit seiner Motive berühmte Winterteppich bestand aus Wolle und Seide, war mit Gold und Silber sowie kostbaren Edelsteinen und Perlen bestickt.

„Seine Motive symbolisierten den Garten im Frühling: Im Hintergrund befand sich ein Garten mit Bächen und verschlungenen Wegen, die mit Zweigen und Frühlingsblumen verziert waren. Die äußeren Ränder des Teppichs waren mit Blumenbeeten in den Farben Blau, Rot, Gelb, Weiß und Grün versehen und mit kostbaren Steinen ausgeschmückt, die die Schönheit dieser Blumen unterstrichen. Der gelbliche Farbton des Grundes beruhte auf der Verwendung von Gold, die Bachläufe bestanden ebenfalls aus Gold, helle Kristalle symbolisierten das fließende Wasser. Die Perlen stellten feinen Kies dar, die Äste und Zweige waren aus Gold und Silber gefertigt, die Blätter der Pflanzen und die Blütenblätter bestanden aus Seide, die Früchte aus vielfarbigen Edelsteinen.“(10)

Es heißt, dass der Teppich nach der Eroberung der sassanidischen Hauptstadt durch die Araber 640 n. Chr. in mehrere Teile geschnitten und als Beute mitgenommen wurde. Leider ist kein einziges Teil davon erhalten, um an das erste goldene Zeitalter des persischen Teppichs zu erinnern. (11)

Aber wir sollten uns der Metapher des Teppichs auch eingehender auf sprachlicher Ebene widmen. Michel Foucault bezeichnet den Teppich im Orient als eine der ersten Heterotopien: jenen wirklichen Orten außerhalb von Raum und Zeit, die als Mikrokosmos dargestellt werden

und in denen die ganze bekannte Welt verdichtet wird. Was die Heterotopie für den Philosophen auszeichnet, ist die Möglichkeit, mehrere Orte an einem einzigen wirklichen Ort zu vereinen. Wie der Teppich verfügt der Garten über die Fähigkeit, Raum und Zeit zu leugnen, denen sich der Mensch jedoch nicht entziehen kann: „Der traditionelle Garten der Perser war ein geheiligter Raum, der in seinem Rechteck vier Teile enthalten musste, die die vier Teile der Welt repräsentierten, und außerdem einen noch heiligeren Raum in der Mitte, der gleichsam der Nabel der Welt war (dort befanden sich das Becken und der Wasserstrahl); und die ganze Vegetation des Gartens musste sich in diesem Mikrokosmos verteilen.“ (12) Der Teppich steht dementsprechend für den Schutz eines einzigartigen Ortes, des Gartens, außerhalb dieses Ortes – der Garten selbst ist ein symbolischer Ort, der die Welt en miniature enthält. Als wechselseitiges Abbild sowie Weiterentwicklung versinnbildlichen der Garten und der Teppich die Totalität der Welt: Der durch den Teppich repräsentierte mobile Garten ist insofern das Symbol des Reisens in der Welt.

Das heißt, der Teppich ist immer ein fliegender oder ein magischer Teppich: Wenn er Zauberkräfte hat, dann ist es tatsächlich die symbolische Ausdehnung der Welt unter unseren Füßen, um den Raum zu materialisieren, als wäre es der Sternenhimmel unseres Geistes. Hierin verbirgt sich vielleicht das Geheimnis, von dem der große Sufi-Mystiker Dschalal ad-Din ar-Rumi im 13. Jahrhundert sprach: „In den Kadenzen der Musik des Webens verbirgt sich ein Geheimnis, und würde ich es offenbaren, würde es die Welt in Unordnung bringen.“ Die Erkenntnis aus der Geschichte ist, dass der Teppich mehr verrät als der fliegende Teppich, so wie auch der „Himmel mehr sagt als der blaue Himmel: Das Beiwort steht für sich selbst, wie ein totes Blatt“. (13)

Der fliegende Teppich webt seine Metapher in die Fantasie, der persische Teppich knüpft seine Metapher in der Realität. Und wir Erdbewohner wandeln unentwegt von einem zum anderen. Aber es ist gewöhnlich im Moment der Fluchtergreifung, dass wir auf dem Teppich der Sprache Fuß fassen. So erblühen unsere Träume, fliegen, fallen und verenden am Rande der Wirklichkeit. In den Fransen des Teppichs können wir vielleicht, solange ein Traum oder ein Gefühl anhält, ein Stückchen Paradies zu fassen kriegen – aber nur einen kurzen Augenblick, den Bruchteil einer Sekunde. „Wir sollten uns immer der Gefahren unserer Randexistenz bewusst sein. Denn wir befinden uns am Rande von etwas, was uns übersteigt und uns nicht nötig hat. Die Fransen sind der Rand des Randes, der präzise darauf verweist, dass hier etwas endet. Etwas hat ein Ende gefunden und danach war es das.“ (14) Wir werden uns immer am Rande des Teppichs befinden, am Rande des weiten Himmels.

Vom Osten bis zum Westen sind Übersetzungen viel mehr als bloße Übernahmen, sind Geschichten mehr als Anekdoten und sind die Verknüpfungen zwischen Worten und Vorstellungen so viel mehr als Geschwätz.

-
- (1) Lektüre zu diesem Thema: François Reynaert : *L'Orient mystérieux et autres fadaïses*, Ed. Fayard, Paris 2013.
 - (2) Die sieben von Galland hinzugefügten Geschichten entstammten unter Umständen einer Nacherzählung von vierzehn Geschichten von Hanna Diab eines maronitischen Christen aus Aleppo, den der Reisende Paul Lucas Galland 1709 vorgestellt hatte.
 - (3) So steht es im Koran (LXXI, 19–20).
 - (4) Diane Bernard und François de Coninck, *Renards dans la brume* (Lesenotizen, unveröffentlicht).
 - (5) Jules Renard: *Journal, 1887–1910*, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris 1960.
 - (6) Sigmund Freud: *Au-delà du principe de plaisir*, in: *Essais de psychanalyse*, 1920, Ed. Payot & Rivages, Paris 2001, S. 128.
 - (7) Michel Foucault: *Andere Räume* (1967), in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, 5. durchgesehene Auflage, Reclam, Leipzig 1993.
 - (8) Philippe-Alain Michaud: *Tapis volants*, Katalog der Ausstellung *Tapis volants*, Académie de France in Rom / Villa Medici, in Zusammenarbeit mit dem Centre Pompidou und Les Abattoirs (FRAC Midi-Pyrénées), 2012, S. 11–12.
 - (9) Die vollständige Fassung der Geschichte findet sich in: *Résonances artistiques occidentales du tapis d'orient*, Educational file Enseignants of the exhibition *Tapis volants*, S. 17. www.lesabattoirs.org.
 - (10) F. R. Martin: *A History of Oriental Carpets before 1800*, Wien, 1908, zitiert und übersetzt von Philippe-Alain Michaud, in: *Tapis volants*, siehe Anm. 8, S. 31.
 - (11) *Résonances artistiques occidentales du tapis d'Orient*, siehe Anm. 9, S. 17.
 - (12) Michel Foucault: *Andere Räume*, siehe Anm. 7.
 - (13) Jules Renard, *Journal, 1887–1910*, siehe Anm. 5.
 - (14) Jean-Yves Jouannais: *Les barrages de sable. Traité de castellologie littéraire*, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris 2014, S. 116.

A Flight Plan Lurking Under The Tongue

“Dreams no longer accept being treated as refuges. Since Freud, these magic carpets have finally re-established communications between the east lobe and the west lobe of the brain.”

René Crevel

“The mind is like a richly woven tapestry whose colours come from the experience of the senses, and whose motif is taken from the mind’s convolutions.”

Carson Mc Cullers

Magic carpet. It is futile to hope to see these words alight on paper: scarcely on it, than they splash about in an ochre dust, rise straight up in the air, and carry us off in a hail of shooting stars to the warm bedroom of our childhood. There, Scheherazade covers us in her bluish, night-like veil and enfolds us in her velvety voice.

Balderdash, however. We know that that Mysterious Orient (1) full of magic carpets, miraculous lamps, voluptuous princesses and nice genies is a carpet of dreams (and lies) stitched with white thread by our romantic West: warmed by its desire to create an elsewhere for itself (as deceptive as a reflection in a mirror tinged with exoticism), it has always been ready to fictionalize the Other in wild daydreams. Aladdin is a prominent representative of this fictitious Orient, unchanged and timeless; his flying carpet is the supreme icon, etched in our collective unconscious, of the imagination that has fuelled and nurtured orientalism, that artistic and literary tendency which culminated in the 19th century. We are indebted to Antoine Galland (1646-1715) for having saved the *Thousand and One Nights* from the oblivion which was its lot, as a result of the work’s marginalization in the land where it originated: in 1701, after having a collection of tales brought back for him from Lebanon, most of them of Persian origin but translated into Arabic at the end of the 7th century, he embarked on their translation into French, and, in 1704, published a first volume which enjoyed great success. But we are also, and above all, indebted to Galland for having added to tradition, a few years later, by incorporating other tales (2) in the *Thousand and One Nights*, not without garnishing them in the thick sauce of orientalism. In the end of the day, it is these “orphan” stories, as the critics call them—because they bear no relationship to the Arabic collections and manuscripts as a whole—which have remained the most famous. So the adventures of Aladdin, Sinbad the Sailor and Ali Baba and the forty thieves

would steep the damp, warm linen of our representation of the Orient longer than any other—a veil still flapping in the western sky, where it is forever creating drafts, engulfing our imagination. This said, if “God laid out the earth like a carpet, so that man might therein follow spacious ways” (3), Aladdin went one better, because he raised that carpet and rolled it in the air: he tore it from the skin of the world. And the West, that eternal son of Daedalus, has remained like a child before that fairytale mirage—the son who so badly needs to be told stories to accompany him to the gates of slumber, that wilderness where he re-invents himself and turns to liquid in a dream. But whatever its real textual origins may lie, and however it one day became part of our aerial space, as if by breaking and entering, we certainly find the myth of the flying or magic carpet to be a symbolic way of travelling the world in the literatures of Persia, the Middle East, Egypt, India, the Himalayas, and Russia. So according to Persian mythology, of which he is one of the elective convolutions, King Solomon had one, offered to him by the Queen of Sheba—a huge green silk flying carpet, which could hold his entire Palace, having been woven to carry him up into the air: in this way he was able to leave Syria, in the morning, and reach Afghanistan by dusk. By pulling on the rough thread from which our phantasmagoria of the flying carpet is woven, it is the most obvious metaphor of this symbol that the skein unwinds: the dream of flying, free and light. We ask of our imagination what reality refuses us: freeing us from our attachment to the world. the flying carpet raises us up from earth and bears us off into the air. It is the instrument which lightens our body and our heart, that leaden organ, of their turpitude. It raises our soul into the pure air of the fleecy altitudes of the sky. In taking flight it distracts us from our gravity, and its actual flight entertains us after our petty, earthly tribulations. Travelling on a flying carpet also, and above all, means wanting and managing to reach our destination more quickly: hurry, hurry, to Heaven. In doing so, we ask of space, distance, weightlessness and speed what time, immobility, the body’s weight and the soul’s slowness can only, if the truth be told, give us little by little, and sparingly with the sweat of the labours and days which we weave on the loom of existence. It is true that, sometimes, helped by a successful knot, our freed spirit takes to the air (4). But in this laborious life where we make our furrow well below the fantasy-fed transformations of the world opened up by oriental tales, our fate lies in the slow labours of reason, bent over in the fields of reality rather than in the soaring flights of the turbaned soul, levitating on a carpet.

We will always be heavier than our dreams, like Icarus. Even after the light dispatch of a dream or a commotion, it will be necessary to return the work to the loom a hundred times, learn how to tie ever stronger knots, and patiently interweave things and words in order just to be able to

hope to fly. Sadder and more saving, perhaps—if it is a fact that “paradise is not on earth but [that] there are pieces of it: on earth there is a shattered paradise”—(5), the flying carpet lets us dream of mending, like a way towards the inaccessible castle in the sky. And perhaps, echoing our western narratives of fleeing princesses, it even offers a happy sequel to the rope made of knotted sheets tossed into the void, down the walls of our sovereign fortresses: precisely where we understand that it remains for us to love the weight that makes us fall—for “what cannot be attained by flying must be attained by limping”, as Freud wrote (6).

This said, this would seem to be the right moment to come back down to earth to explore the other metaphors held, in the tight intermingling of its threads on the loom, by our flying carpet at repose—because “the repose of something is merely its indefinitely slowed-down motion” (7). As is underscored by Philippe-Alain Michaud, the flying carpet “is first of all the metaphor of the carpet itself and its power, through the simple means of the knot, to transform surface into movement and movement into surface [...]. The knot is the sole module which the carpet is made of, the variation of the pattern being obtained just by the change in the colour of the threads and the variation of textures (wool or silk)” (8). It is, per se, a more complex and more earthly metaphor, because it makes a semantic shift of the flying carpet downwards, taking us to the hands which fashioned it—as we are invited to do by the poet Daniel Boulanger, who sees the colours of the soul vibrating in the wool of the carpet: “We pass from a tender garden to burning bushes, from the ochre of a caravan to the blue milk of an oasis. Every carpet changes with the hour, and the most immutable, by fixing it, plunges into itself and draws you into those fervent and teasing hands which wove it”.

If we go further down, into the space defined by the Persian carpet and drawn by its threads, we actually enter a garden. As an enclosed place of serenity which creates the harmony of plant and mineral, symbol of earthly paradise, the garden—like the Persian carpet—sums up, when all is said and done, the immobility of the world. It was indeed in Persia that, from the 6th century on, the art of carpet-gardens developed. Those courtly carpets, knotted and adorned with flowers, represented Paradise. They decorated the floors of palaces and had motifs of ponds, channels, flowerbeds and trees. The most famous of them was the Bahar I Khosrô or “Spring of Chosroes” (9) (or Khosrau), celebrating peace with Justinian and the conquest of Yemen: King of Persia, scion of the Sassanid dynasty, Chosroes reigned from 531 to 579, and allegedly commissioned a carpet that was so enormous that he could take walks upon it during the winter months, when harsh weather made it impossible to venture outside. That legendary carpet of

more than 600 square metres/6,500 square feet embellished the courtroom of the royal palace of Taq-i-Kisra at Ctesiphon, in present-day Iraq. Famous for its refined materials and the beauty of its motif, this winter carpet was woven in wool and silk, brocaded with gold and silver, and enhanced by precious stones and pearls. “Its motifs thus replaced spring gardens: the background depicted a garden with splashing streams and interwoven paths, ornamented by branches and spring flowers. The widest edges of the carpet depicted multi-coloured flowerbeds, blue, red, yellow, white and green, scattered with precious stones which emphasized the beauty of these flowers. The yellow hue of the ground was created using gold, the courses of the stream were also made with gold, and pale crystals depicted the flowing water. The fine gravel was imitated using pearls, the stalks and branches were of gold and silver, the leaves of the plants and the petals were of silk, and the fruit of multi-coloured stone” (10). The story goes that when the Sassanid capital was invaded by the Arabs, in about 640, the carpet was cut up into several pieces and taken away as booty. Sadly, no original fragment remains to illustrate that first golden age of the Persian carpet (11).

Let us go further with the metaphor of the carpet, in the supple texture of language. Michel Foucault identifies the carpet in the Orient as one of the first heterotopias: those real spaces outside ordinary space and time, which are presented as microcosms in which the whole of the known world is condensed. What defines the heterotopia for the thinker is its power to juxtapose several spaces in a single real place. Like the carpet, the garden has the power to deny the space and time which transfix human beings: “The traditional garden of the Persians was a sacred space intended to bring together within its rectangle four parts representing the four parts of the world, with a yet more sacred space than the others, like the umbilical point, the navel of the world, at its centre (this is where the pond and the fountain were); and all the garden’s vegetation had to be distributed in this space, in this kind of microcosm (12). So the carpet is the protection of a unique place, the garden, outside of this place—the garden itself being a symbolic space in which the world is represented in miniature. As image and development of each other, garden and carpet thus depict the world in its totality: it is in this sense that the moveable garden represented by the carpet is a symbolic means of moving about the world.

So a carpet is always a flying or a magic carpet: if the carpet has a magic property, it is indeed the property of rendering material in space the symbolic expanse which the world opens up beneath our feet, as in the starry firmament of our spirit. Herein, perhaps, lies part of the secret about which the great Sufi mystic of Anatolia, Djalâl al-Dîn Rûmî, spoke in the 13th century: “In the

cadences of the music of weaving lies hidden a secret, and were I to reveal it, it would greatly perturb the world.” The outcome of the story is that carpet says more than flying carpet—just as “Sky says more than blue sky: the epithet falls of its own accord, like a dead leaf” (13).

The flying or magic carpet weaves its metaphor in the imagination, the Persian carpet knots its metaphor in reality. And we, earthlings, shift endlessly from one to the other—and from one onto the other. But it is usually at the moment of taking flight that we gain a foothold in the carpet of language. So our dreams blossom, fly, fall and die on the edge of reality. It is thus in the fringes of a carpet that a piece of paradise is to be grasped, for as long as a dream or emotion lasts—a split second, just a split second. “Never stop thinking about the perils of our fringe condition. For we are the fringe of something that exceeds us and does away with us. The fringe is what is the edge of an edge, that which indicates that there has, precisely, been something that has finished. Something has finished and afterwards it is it.” (14) We will always be on the edge of the carpet, on the edge of the vast sky.

From East to West, translations are much more than borrowings, tales are much more than anecdotes, and the knots between words and imaginations are so much more than chitchat.

(1) On this subject read: François Reynaert, *L'Orient mystérieux et autres fadaïses*, Ed. Fayard, 2013.

(2) The seven stories added by Galland probably came from fourteen tales recounted by Hanna Diab, a Maronite Christian hailing from Aleppo, whom the traveller Paul Lucas introduced to Galland in 1709.

(3) As the Koran says (LXXI, 19-20).

(4) Diane Bernard and François de Coninck, *Renards dans la brume* (reading notes, unpublished).

(5) Jules Renard, *Journal, 1887-1910*, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, 1960.

(6) Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*, 1920, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2001, p. 128.

(7) Michel Foucault, *Des espaces autres*, lecture to the Cercle d'études architecturales given on 14 March 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, Paris, October 1984, pp. 46-49.

(8) Philippe-Alain Michaud, *Tapis volants* catalogue of the exhibition *Tapis volants*, Académie de France in Rome / Villa Médicis, produced in collaboration with the Centre Pompidou and Les Abattoirs (FRAC Midi-Pyrénées), 2012, pp. 11-12.

(9) This tale is recounted at length in *Résonances artistiques occidentales du tapis d'orient*, Educational file Enseignants of the exhibition *Tapis volants*, *op. cit.*, p. 17. www.lesabattoirs.org.

(10) F.R. Martin, *A History of Oriental Carpets before 1800*, Vienne, 1908, reported and translated by Philippe-Alain Michaud in *Tapis volants*, *op.cit.*, p.31.

(11) *Résonances artistiques occidentales du tapis d'Orient*, Educational file Enseignants for the exhibition *Tapis volants*, *op. cit.*, p.17.

(12) Michel Foucault, *Des espaces autres*, *op. cit.*, pp. 46-49.

(13) Jules Renard, *Journal, 1887-1910*, Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Paris, 1960

(14) Jean-Yves Jouannais, *Les barrages de sable. Traité de castellologie littéraire*, Ed. Grasset & Fasquelle, Paris, 2014, p.116.