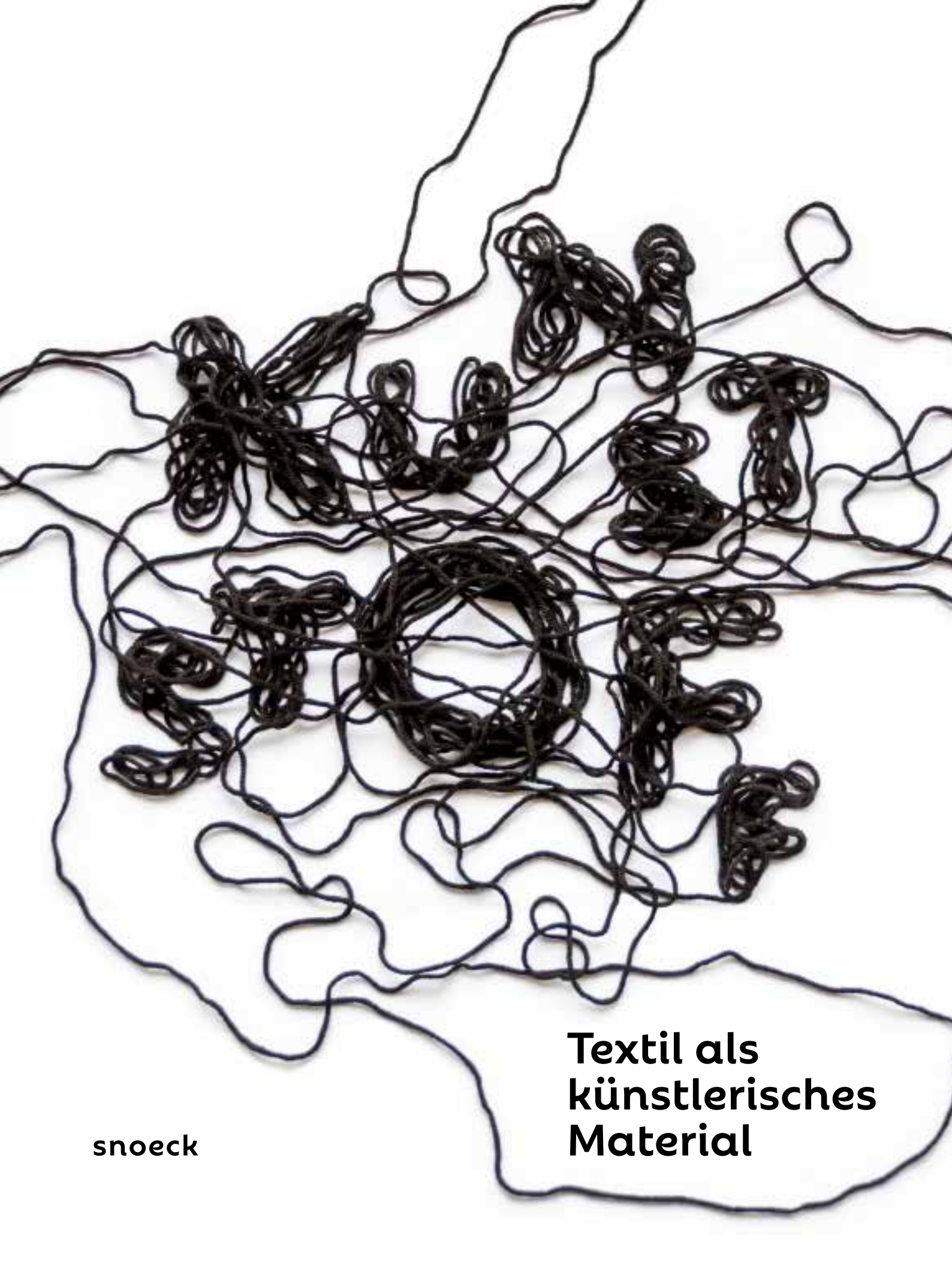
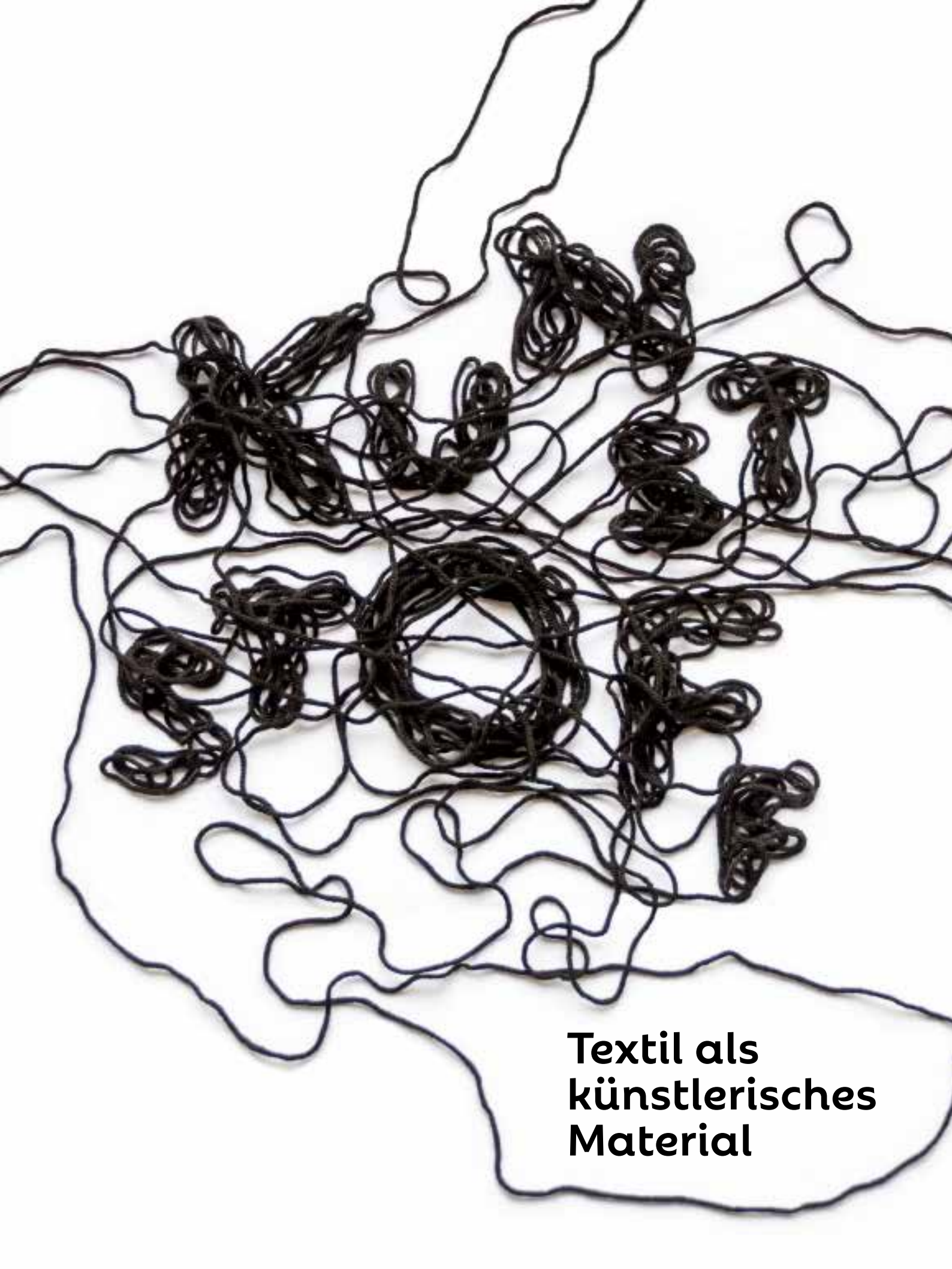


Textil als künstlerisches Material

snoeck

Kunsthalle Vogelmann
Städtische Museen Heilbronn

Kunsthalle Emden



Textil als künstlerisches Material

Inhalt

6
Vorwort
Marc Gundel · Lisa Felicitas Mattheis

8
Dimensionen des Textilen in der Kunst von den 1920er Jahren bis in die Gegenwart
Barbara Martin · Kristin Schrader

12
Prolog: Textil als Lebens- und Schicksalsmetapher
Kristin Schrader

18
Textile Moderne
Barbara Martin

30
Fiber Art und die Folgen
Barbara Martin

48
Nähen, Häkeln, Stricken, Sticken · Feministische Perspektiven auf das Textile
Pia Emmrich

58
Die Stofflichkeit des Bildes
Marike Schmidt

72
Weiche Subversion · Soft Sculpture
Kristin Schrader

84
Stoff wird Form · Plastische Qualitäten des Textilen
Lisa-Marie Rauscher

98
Textile Inszenierungen von Körper und Raum
Barbara Martin

106
Wie aus Kleidung Kunst wird · Soziale und materielle Aspekte von Kleidung
Monika Hawrylewicz

120
Kulturelle Verflechtungen · Textilien als Träger kultureller Identität
Pia Emmrich

138
Verzeichnis der ausgestellten Werke

142
Impressum

144
Bildnachweis

Vorwort

Dank an die Leihgeber*innen
ahlers collection
Vincent Vulsma, Amsterdam
Mehtap Baydu, Berlin
Sammlung Volker Diehl / Sammlung Viktor Oppenheim Haus, Berlin
Jochum Rodgers, Berlin
Kornfeld Galerie, Berlin
Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe
Sprüth Magers, Berlin
Wentrup, Berlin
Mendes Wood DM, Brüssel
Azra Akšamija, Cambridge/MA
Stiftung Bauhaus Dessau
Lippisches Landesmuseum Detmold
Bischoff Projects, Frankfurt am Main
Sammlung Guillaume Pheulpin, Frankreich
Sammlung Kern, Großmaischeid
Annette Streyl, Hamburg
Anna Eisermann, Hannover
Arter Collection, Istanbul
Jan Kaps, Köln
Stephen Friedman Gallery, London
Alison Jacques, London
Kunsthalle Mannheim
Hauser & Wirth, New York/London/Zürich
Neues Museum. Staatliches Museum für Kunst und Design Nürnberg
Art : Concept, Paris
Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris
Ceysson & Bénétière, Paris
Stiftung Arp e. V., Rolandswerth/Berlin
Museum für Gestaltung, Zürich
sowie an all jene privaten Leihgeber*innen, die ungenannt bleiben möchten

Angesichts der universellen Bedeutung, die Textilien seit jeher für die Menschen haben, ist es überraschend, wie wenig dieser Bereich aus kunsthistorischer Perspektive durchleuchtet wurde. Lange Zeit wurden derartige Ausstellungsprojekte der angewandten Kunst zugeordnet, erst die jüngere Vergangenheit brachte einen Perspektivenwechsel. Spontan denken wir an die Webereiwerkstätten am Bauhaus oder an die Kunst der Nachkriegszeit, die gleichfalls die bildende freie mit der angewandten Kunst zu verbinden suchte. Kunstaffinen kommen Einzelpositionen von Joseph Beuys, Claes Oldenburg, Christo und Jeanne-Claude oder Rosemarie Trockel in den Sinn. Eine abschließende, systematische Bestandsaufnahme jedoch steht immer noch aus.

Einen Beitrag hierzu soll die Schau *Kunst·Stoff. Textil als künstlerisches Material* leisten, für die unsere beiden Häuser, die Kunsthalle Vogelmann in Heilbronn und die Kunsthalle Emden, nach dem gemeinsamen Projekt *Die obere Hälfte. Die Büste seit Auguste Rodin*, 2005, erneut kooperieren. Kreiert wurde die Ausstellungsidee in Heilbronn in Anknüpfung an die dort 2017 gestartete Reihe zu Grenzbereichen des Skulpturalen. Ausgehend von den historischen Grundlagen haben beide Institutionen diesen Ansatz weiterentwickelt und kombinieren materielle Aspekte mit inhaltlichen Fragestellungen. So können mannigfaltige nationale und kulturelle Besonderheiten und Traditionen sowie unterschiedliche gesellschaftliche Codes und Konnotationen anschaulich werden, sodass sich ein überwältigend sinnliches und stilistisch eindrucksvolles Panorama entfaltet.

Der Grundstein hierfür wurde in umfassenden Recherchen der Kuratorinnen Dr. Barbara Martin und Kristin Schrader gelegt. Sie sind vor Ort jeweils für die Ausstellungen von der Konzeption bis zur Durchführung einschließlich der Erstellung des Begleitkatalogs verantwortlich. Ihnen danken wir herzlich für diese fachlich exzellente Leistung und die in allen Phasen äußerst umsichtige Umsetzung. Eigene Akzente setzen die Autorinnen, die mit ihren kenntnisreichen und lesenswerten Beiträgen dem Thema auf den Grund gehen und unterschiedliche Facetten eröffnen.

Für das gelungene Zusammenspiel zwischen Inhalt und Gestaltung im Katalog ist einmal mehr gruppe sepia, Heilbronn, verantwortlich. Die Begleitpublikation erscheint, in bewährt zuverlässiger Manier betreut, im Snoeck Verlag, Köln.

Dank für Expertise und Unterstützung
Kunstmuseum Basel – Alice Wilke, Maja Wismer
Galerie Neu, Berlin – Ludovica Parenti
Gerhard-Marcks-Haus, Bremen – Arie Hartog
Fondation Toms Pauli, Lausanne – Giselle Eberhard Cotton
Katharina Jebsen, Leipzig
Caroline Achaintre, London
Pace Gallery, London – Esme Charteris
St. Annen-Museum Lübeck – Dr. Dagmar Täube
Sammlung Viehof, Mönchengladbach – Annika Forjahn
Galerie Gosserez, Paris – Marie-Bérangère Gosserez
Maison Parisienne, Paris – Clélia Boissière, Florence Guillier-Bernard
mfc-michèle didier, Paris – Simon Poulain
Kunstmuseum Wolfsburg – Dr. Uta Ruhkamp, Elena Pinkwart

Unser persönlicher Dank gilt allen Mitarbeiter*innen, die als Wissenschaftler*innen, Restaurator*innen, Presseverantwortliche, Museumspädagog*innen und Volontär*innen an der Vorbereitung und Durchführung der Ausstellung beteiligt waren, einschließlich der Sekretariate und Haustechnik.

Nur durch persönliche Verbindungen und Netzwerke war die Ausleihe zahlreicher für die Geschichte der Textilplastik bedeutender Werke möglich. Wir freuen uns sehr, prominente Museen und namhafte Privatsammlungen für dieses Projekt gewonnen zu haben. Für die großzügige Bereitstellung von Leihgaben sind wir neben den Museumskolleg*innen vor allem einer Reihe von renommierten internationalen Galerien verpflichtet. Ihnen danken wir herzlich für das Vertrauen in unser Ausstellungsprojekt und die in allen Phasen freundschaftliche Zusammenarbeit. Unser vorderster Dank aber gilt den Künstler*innen, deren Erfindungsreichtum und intellektuelle Durchdringung des Themas die Basis unserer Ausstellung ist. Einige von ihnen ließen es sich nicht nehmen, selbst Hand anzulegen, und so verdanken wir Ulrike Kessl und Reinhold Engberding eindrucksvolle, auf die jeweiligen Räumlichkeiten abgestimmte Installationen. Im Rahmen einer Kooperation mit der Fakultät Textil der Hochschule Reutlingen entstand zudem eine monumentale Webarbeit für die Fassade der Kunsthalle Vogelmann – der Künstlerin Katerina Nakou wie auch dem betreuenden Professor Henning Eichinger sei hierfür herzlich gedankt.

Wir versprechen uns von *Kunst·Stoff* eine Vertiefung unserer Kenntnisse über den Zusammenhang von Kultur- und Skulpturengeschichte und hoffen, dass die auratisch-sinnliche Ausstrahlung der Kunstwerke die Auseinandersetzung mit kunstimmanenten und materialbezogenen Fragestellungen befördert.

Dr. Marc Gundel
Direktor der Städtischen Museen Heilbronn · Kunsthalle Vogelmann

Lisa Felicitas Mattheis
Wissenschaftliche Direktorin der Kunsthalle Emden

Barbara Martin
Kristin Schrader

Dimensionen des Textilen in der Kunst von den 1920er Jahren bis in die Gegenwart

Kaum ein Material ist in unserem Lebensumfeld so allgegenwärtig, keines ist uns körperlich so nah: Stoffe erfüllen im Alltag vielfältige Funktionen in Form von Kleidung, Decken und Zelten, Taschen und Beuteln, begleiten uns vom Windel- bis zum Leichentuch lebenslang. Als schützende Schicht zwischen Mensch und Umwelt sind Textilien auch in der körperlichen Wahrnehmung überaus präsent. Ihr taktiler Reiz ist unserer leiblichen Erinnerung fest eingeschrieben –[1] Stoffe sind so eng verknüpft mit emotionalem Erleben und persönlichen Erfahrungen. Zugleich bringen Textilien individuelle, soziale und kulturelle Identitäten zum Ausdruck, sei es durch tradierte handwerkliche Herstellungstechniken, überlieferte Muster und Schnitte oder die Orientierung an wechselnden Moden. Vor allem Kleidung vermittelt zwischen Privatem – dem eigenen Körper – und Öffentlichem – der fremd- oder selbstzugeschriebenen Zugehörigkeit zu einer Gruppe.[2]

Nicht nur die Nutzung von Textilien transportiert weitreichende gesellschaftliche Dimensionen. Als eine der ältesten Kulturtechniken der Menschheit[3] ist die Herstellung und Verarbeitung von Stoffen mit einem reichen historischen Erbe verbunden; Gottfried Semper verstand sie gar als „Urkunst", aus der sich die Gestaltungsprinzipien aller anderen Kunstformen ableiten.[4] Zugleich rührt die Textilproduktion an aktuelle Diskurse: Traditionelle Handarbeit trifft auf Hochtechnisierung und *Fast Fashion*, grundlegende Fragen der Funktionalität und Ästhetik, aber auch der

ökologischen Verantwortung scheinen auf. Die komplexen kulturellen wie ökonomischen Wechselwirkungen einer globalisierten Welt kommen zum Tragen.[5] In seinen vielfältigen inhaltlichen Konnotationen bietet das Textile damit zahlreiche Anknüpfungspunkte für die künstlerische Auseinandersetzung – sei es als Handlungskomplex oder als Objekt. Obgleich kein klassischer Werkstoff der Bildhauerei wie Stein oder Bronze, eröffnen textile Materialien zudem eine große Bandbreite verschiedenster plastischer Gestaltungsmöglichkeiten. Künstler*innen greifen tradierte Handarbeitstechniken wie Weben, Knüpfen, Häkeln oder Stricken auf und überführen sie in neue Form- und Sinnzusammenhänge. Daneben finden auch industriell gefertigte Stoffe vielfache Verwendung. Von zarter Gaze über glatte, fließende Seide bis hin zu steifem Leinen oder grobem, schwerem Filz – so unterschiedlich die textilen Materialitäten auch sein mögen, gemeinsam ist ihnen doch ihr weicher, flexibler Charakter, der sie deutlich von anderen Werkstoffen abhebt. Die Formgebung stellt Künstler*innen hier vor ganz eigene Herausforderungen. Damit wird aber auch der Weg geebnet für neue gestalterische Ansätze.

Trotz dieser enormen Vielfalt und des Aufkommens der dezidiert nach ihrer Materialität benannten *Fiber Art* in den 1960er und -70er Jahren wurden textile Werke lange Zeit primär im Kontext des Kunstgewerbes betrachtet. Eine grundlegende Neubewertung zeichnete sich ab den 2010er Jahren ab, als eine Reihe von musealen Ausstellungen,[6] aber auch die *documenta 12* und die *dOCUMENTA (13)* Arbeiten aus Stoff in den Fokus rückten und damit verbundene Gattungsgrenzen hinterfragten. Dass das Interesse an der Thematik ungebrochen ist, zeigt in jüngster Zeit eine ganze Reihe monografischer Präsentationen zum textilen Œuvre verschiedener Künstlerinnen.[7]

Kunst·Stoff knüpft hieran an und thematisiert die vielfältigen gestalterischen sowie inhaltlichen Dimensionen des Textilen in der Kunst von den 1920er Jahren bis heute. Den historischen Ausgangspunkt der Ausstellung bilden Positionen der Klassischen Moderne, die den Bogen schlagen zwischen angewandter und freier Kunst. In Auseinandersetzung mit den Charakteristika von Material und Handwerk entwickelten Gunta Stölzl, Anni Albers, Sophie Taeuber-Arp und Sonia Delaunay individuelle progressive Formensprachen, die eindeutig der Avantgarde der Zeit zuzurechnen sind. Den endgültigen Schritt zum autonomen textilen Werk vollzogen in den 1960er und -70er Jahren die Künstler*innen der erwähnten *Fiber Art*-Bewegung, unter anderen Lenore Tawney, Sheila Hicks oder Magdalena Abakanowicz. Sie loteten das gestalterische Potenzial tradierter Techniken wie Weben und Knüpfen aus, um eigenständige plastische Arbeiten von teils raumgreifenden Ausmaßen zu schaffen.

Dass textile Handarbeit traditionell ‚weiblich' konnotiert ist, gab und gibt vor allem Künstlerinnen Anlass zu einer Aneignung unter feministischen Vorzeichen. Überkommene Rollenbilder der ebenso fleißig wie sittsam stickenden, häkelnden oder strickenden Frau werden etwa in den Werken Rosemarie Trockels oder Meret Oppenheims klischeehaft zugespitzt und zugleich geschickt unterlaufen.

Parallel zur Neuinterpretation tradierter Handwerkstechniken nimmt auch die künstlerische Auseinandersetzung mit der Materialität vorgefertigter Stoffe breiten Raum ein: Als bemalte Leinwand ist Stoff seit Jahrhunderten in der Kunst präsent; doch erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begannen einzelne Künstler*innen wie Sigmar Polke, Blinky Palermo oder die Gruppe *Supports/Surfaces* den textilen Bildträger selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. In der Bildhauerei gibt die charakteristische Flexibilität von Stoffen Anlass zu einer Neubetrachtung grundlegender Aspekte plastischen Gestaltens. Form entsteht so einerseits durch Knoten, Falten und fixierende Eingriffe, etwa bei Simone Pheulpin oder Jens Risch. Andererseits geht sie im Akt des Drapierens selbst aus dem Zusammenspiel des Materials und der Schwerkraft hervor, beispielweise bei Robert Morris oder Ulla von Brandenburg. Eine Sonderstellung innerhalb des plastischen Gestaltens mit Stoff nimmt die *Soft Sculpture* ein: Die Weichheit des Materials dient hier der Verfremdung von gegenständlichen Darstellungen, so in Claes Oldenburgs textilen Nachbildungen von Alltagsobjekten. Dem Bruch mit der Erwartung der Betrachter*innen wohnt dabei häufig ein bewusst subversives Moment inne, das scheinbar Vertraute erscheint in buchstäblich neuer Form und wird damit in seiner Bedeutung hinterfragt.

Wie sich das plastische Potenzial von Textil raumgreifend ausweiten lässt, zeigt exemplarisch die installative Arbeit Ulrike Kessls, während partizipative und gemeinschaftliche Strategien veranschaulicht werden durch Azra Akšamijas Kleidungsstücke, die viele Menschen ideell wie ganz real miteinander verbinden können. Auf unterschiedlichste Weise nutzen die Genannten Stoffe zur beziehungsstiftenden Inszenierung von Körpern und Raum.

Einen dritten Themenschwerpunkt bildet die künstlerische Beschäftigung mit den sozialen und kulturellen Bedeutungsdimensionen von Textilien. Künstler*innen wie Yinka Shonibare, Nevin Aladağ oder Vincent Vulsma loten im Rückgriff auf lokal tradierte textile Formen und Muster das Spannungsfeld zwischen Eigenem und Fremdem aus, unterziehen Mechanismen von kultureller Aneignung und Transfer einer kritischen Betrachtung. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei nicht zuletzt auf Kleidung. Als schützende Hülle und ‚Spur' des

abwesenden Körpers[8] und zugleich als sichtbarer Ausdruck der sozialen Rolle und Zugehörigkeit ist sie besonders reich konnotiert. Werke von Joseph Beuys über Michelangelo Pistoletto bis hin zu Mehtap Baydu offenbaren die vielfältigen Facetten der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Vestiären.

Ausstellung wie Katalog zeichnen ein facettenreiches Bild des Textilen in der Kunst von der Klassischen Moderne bis zur Gegenwart. In der Gegenüberstellung von Historischem und Heutigem werden Kontinuitäten und Entwicklungslinien, aber auch Brüche und Neuinterpretationen sichtbar. Von der Tapisserie über die *Soft Sculpture* bis zur raumgreifenden Installation führt die Auswahl von über 40 internationalen Positionen die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten vor Augen, die aus den spezifischen Eigenschaften des Materials erwachsen. Zugleich eröffnet sich ein weites Feld inhaltlicher Bezüge und neuer Perspektiven auf alltäglich Vertrautes. Sinnliches Erleben und intellektuelle Anreize offenbaren gleichermaßen: Stoff berührt wie kein anderes Medium.

1 Vgl. Beverly Gordon, „Stoff und Bewusstsein: Unsere tiefen Bindungen. Zur sozialen und spirituellen Bedeutung des Textilen", in: *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg/Staatsgalerie Stuttgart, hg. von Markus Brüderlin, Ostfildern 2013, S. 60–67, hier S. 60.
2 Bärbel Vischer, „Garn, Bäume, Fluss", in: *Sheila Hicks. Garn, Bäume, Fluss,* Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst Wien, hg. von ders./Christoph Thun-Hohenstein, Stuttgart 2020, o. S.
3 Vgl. Sabine Folie/Georgia Holz/Susanne Titz: „Einführung", in: *Textiles. Open Letter. Abstraktionen, Textilien, Kunst,* Ausst.-Kat. Museum Abteiberg Mönchengladbach, hg. von Rike Frank/Grant Watson, Wien 2015, S. 16–21, hier S. 17.
4 Vgl. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst,* Frankfurt a. M. 1860, S. 13.
5 Vgl. Christiane Mennicke-Schwarz, „Der verlorene Faden", in: *Das Ereignis eines Fadens. Globale Erzählungen im Textilen,* Ausst.-Zeitung ifa, o. O. 2017, S. 2.
6 Zu nennen sind hier vor allem: *To Open Eyes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute,* Kunsthalle Bielefeld, 2013; *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute,* Kunstmuseum Wolfsburg/Staatsgalerie Stuttgart, 2013/14; *Textiles. Open Letter. Abstraktionen, Textilien, Kunst,* Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 2015; *Das Ereignis eines Fadens. Globale Erzählungen im Textilen,* Institut für Auslandsbeziehungen, Wanderausstellung, seit 2017.
7 Darunter etwa *Lenore Tawney. Mirror of the Universe,* John Michael Kohler Arts Center Sheboygan, Wisconsin, 2019; *Sheila Hicks. Garn, Bäume, Fluss,* Museum für Angewandte Kunst, Wien, 2020; *Caroline Achaintre. Shiftings,* Kunstmuseum Kunsthaus Centre d'Art Pasquart, Biel, 2021/22; *Louise Bourgeois. The Woven Child,* Gropius Bau, Berlin, 2022; *Magdalena Abakanowicz,* Tate Modern, London/Fondation Toms Pauli, Lausanne, 2022/23.
8 Vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne,* München 2001, S. 90f.

Kristin Schrader

Prolog: Textil als Lebens- und Schicksals-metapher

Die besondere Nahbarkeit von Stoffen und ihre geradezu existenzielle Bedeutung kommen nicht zuletzt darin zum Tragen, dass das Textile seit jeher als Lebensmetapher in Erscheinung tritt. So besagt der antike Mythos, dass die drei Schicksalsgöttinnen den Lebensfaden eines jeden Menschen hervorbringen und darin noch mächtiger sind als Zeus: Clotho hält die Spindel, Lachesis spinnt und Atropos schneidet den Faden (Abb. 1) – Länge und Verlauf des Lebens sind somit vorherbestimmt. Ein Motiv, das nicht allein in der Gattung des Märchens aufgegriffen wird, sondern auch in christlichen Schriften. So wird etwa im apokryphen Jakobusevangelium geschildert, dass Maria die Verkündigung widerfährt, während sie an einem Vorhang für den Tempel arbeitet. Dass dieser später im Moment des Todes Christi zerreißt, schafft eine Parallelisierung des Webens und des Gewebten mit dem Austragen des Kindes und dem Leben Jesus Christi.[1]

Abb. 1 Hieronymus Cock, Die drei Moiren, 1561, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig

Mit seiner in zwei Varianten bestehenden Arbeit *fadenscheinig (ich bin der rote faden, / an dem ich hänge.)* (Kat. 1) rekurriert Timm Ulrichs (*1940) auf den Topos des Textilen als Sinnbild der Vorbestimmung und unter-

läuft ihn zugleich genüsslich. Neben dem Schicksalsfaden spielt der Künstler hier auf eine weitere Figur der antiken Mythologie an: Ariadne, die mittels eines Fadens dem Helden Theseus den Weg aus dem Labyrinth des Minotaurus weist. Für Ulrichs bahnt sich ein jeder selbst den Weg durch den Irrgarten des Lebens. Bei Yvonne Roeb (*1976) hingegen klingt ein anderer Aspekt an. Ihr Werk *Aeon* von 2015 (Kat. 2) ist nach dem Gott der Ewigkeit benannt[2] und zeigt mit zwei auf Juteteppiche gestickten Schlangen das Attribut der Gottheit. Die Schlange als sich häutendes Wesen steht für die Fähigkeit der zyklischen Erneuerung. Dem entspricht der grundlegende Charakter des Textilen als „Material des Wandels, der Metamorphosen und der Grenzübergänge"[3], passt es sich doch flexibel unterschiedlichsten Formen und Funktionen an und kann durch Nähen, Stopfen und Flicken immer wieder erneuert und umgenutzt werden.

Die existenzielle Bedeutungsdimension von Textil lässt sich in der Kunst vielfach ausmachen: Joseph Beuys (1921–1986) verstand Filz im Kontext der Sozialen Plastik als Speicher von Energie, bezogen auf menschheitsgeschichtlich alte individuelle wie gesellschaftliche Heilungsprozesse.[4] In Jens Rischs (*1973) stetem Knoten scheint die Zeitlichkeit des kontemplativen Werkprozesses eingefangen, während Magdalena Abakanowicz (1930–2017) das Textil mit dem eigenen Körper, das Weiche mit dem Leben gleichsetzte: beides sinnlich und vergänglich.[5]

1 Vgl. Otto Betz, *Der Lebensfaden,* 2016, URL: https://www.herder.de/cig/geistesleben/2016/01-06-2016/schicksal-der-lebensfaden/ [letztes Abrufdatum 11.01.2023].
2 Wobei das Wort selbst auch das Rückenmark bezeichnet, das in der frühgriechischen Vorstellung den Lebenslauf und die Lebenszeit bestimmt und damit der Metapher des Lebensfadens gleichkommt.
3 Maximilian Rauschenbach, „It has a Golden Sun and an Elderly Red Moon/Quilts", in: *Sweets. Quilts. Sun. Works,* Ausst.-Kat. Whitechapel Gallery London/Kunstmuseum Bonn, London 2018, S. 12–22, hier S. 20.
4 Vgl. Markus Brüderlin, „Zur Ausstellung. Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen und die Eroberung des Stoff-Raumes", in: *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg/Staatsgalerie Stuttgart, hg. von dems., Ostfildern 2013, S. 14–45, hier S. 26.
5 Vgl. Magdalena Abakanowicz, „Weich = Leben", in: *Weich und Plastisch. Soft-Art,* Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, hg. von Erika Billeter, Zürich 1979, S. 74–76.

AN DEM ICH HÄNGE.
ICH BIN DER ROTE FADEN,

↖ ↑
Kat. 1
Timm Ulrichs
fadenscheinig (ich bin der rote
faden, / an dem ich hänge.), 1968

←
Kat. 2
Yvonne Roeb
Aeon, 2015

Barbara Martin
Textile Moderne

Der bewusste Bruch mit Traditionen, das Streben nach Innovation in einer zunehmend schnelllebigen, von Technisierung geprägten Zeit – mit den grundlegenden Charakteristika der Moderne in Kunst und Gesellschaft scheint die Textilgestaltung mittels überkommener zeitintensiver Handarbeitstechniken kaum vereinbar.[1] Und doch schufen Künstlerinnen wie Gunta Stölzl (1897–1983), Anni Albers (1899–1994), Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) oder Sonia Delaunay (1885–1979) ab den 1910er Jahren auf diesem Feld Wegweisendes: In intensiver Auseinandersetzung mit den Eigenheiten von Material und Technik entwickelten sie individuelle Positionen, die ein ungegenständliches, primär geometrisches Formvokabular eint.

Die Textilkunst der Moderne erweist sich dabei vor allem als weibliche Domäne. Noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts herrschte das weit verbreitete Vorurteil, Tätigkeiten wie Weben, Knüpfen oder Sticken entsprächen der naturgegebenen Veranlagung der Frau in besonderem Maße.[2] So konstatierte etwa Gunta Stölzl: „Das Spiel mit Form und Farbe, gesteigertes Materialempfinden, starke Einfühlungs- und Anpassungsfähigkeiten, ein mehr rhythmisches als logisches Denken sind allgemeine Anlagen des weiblichen Charakters, der besonders befähigt ist, auf dem textilen Gebiet Schöpferisches zu leisten."[3]

Webkunst am Bauhaus – Gunta Stölzl und Anni Albers

Stereotype Vorstellungen vermeintlich ‚weiblicher' Handarbeit prägten auch die Ausbildung am Bauhaus: Mit der Gründung der Schule 1919 wurde eine eigene Textilwerkstatt eingerichtet, in der vornehmlich angehende Künstlerinnen arbeiteten. „Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt, und sei es nur zum Zeitvertreib"[4], spottete Oskar Schlemmer (1888–1943). Die Entscheidung für das Textile fiel jedoch nicht immer aus freien Stücken: Trotz der betont progressiven Ausrichtung des Bauhauses boten sich den zahlreichen Studentinnen dort nur sehr beschränkte Möglichkeiten. Bewusst drängte man sie in die Textilgestaltung, den männlichen Studenten sollte in anderen Bereichen keine Konkurrenz erwachsen.[5] Die Weberei avancierte nicht nur zur größten und wirtschaftlich erfolgreichsten Werkstatt des Bauhauses,[6] sie brachte auch bedeutende künstlerische Positionen hervor – zu nennen sind hier vor allem Gunta Stölzl, ab 1919 dortige Schülerin, und Anni Albers, die 1922 das Studium aufnahm. Stölzl sollte später selbst die Lehre am Bauhaus prägen. Ab 1925 verantwortete sie die Organisation und inhaltliche Ausgestaltung des Unterrichts in der Textilklasse; 1927 wurde sie offiziell Jungmeisterin für Weberei.[7]

Obgleich anfangs eine Vielzahl verschiedener Techniken im Lehrplan vorgesehen war, lag der Fokus der Textilwerkstatt bald fast ausschließlich auf der Weberei. Gemäß dem am Bauhaus propagierten Ideal einer Verbindung von geistig-künstlerischer und praktisch-handwerklicher Ausbildung webten die Künstlerinnen von Hand. Dass kaum eine der Studentinnen die notwendigen technischen Grundlagen beherrschte, förderte eine experimentelle Herangehensweise. In der unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem Material sowie der orthogonalen Struktur von Kette und Schuss entwickelten die Künstlerinnen vielfältige neue Muster und Formen.[8]

Die Weberei am Bauhaus zielte dabei vor allem auf ein funktionales Dekor im Kontext der Architektur.[9] Es entstanden Teppiche, Möbelstoffe und Wandbespannungen, aber auch zahlreiche Wandbehänge, die sich jenseits des ursprünglich intendierten Zwecks als autonome textile Kunstwerke behaupten. Zu den bedeutendsten Arbeiten auf diesem Feld zählt eine Jacquard-Weberei Gunta Stölzls von 1927/28 (Abb. 1/ Kat. 3),[10] die nach einer technischen Notiz der Künstlerin unter dem Titel *5 Chöre* bekannt werden sollte:[11] Kleinteilige geometrische Formen schließen sich in horizontalen Streifen und vertikalen Blöcken zu einer komplexen und zugleich klar strukturierten Komposition zusammen. Die Verwendung unterschiedlich fester Garne lässt den Konturverlauf weicher, das Muster lebendiger erscheinen. Eine leuchtende, fein

differenzierte Farbpalette und die Kombination vielfältiger Webstrukturen tragen zum reichen Gesamteindruck bei. Die Jacquard-Technik erfordert eine präzise Planung im Vorfeld und erlaubt die beliebige Vervielfältigung des Entwurfs. Tatsächlich hatte Stölzl ursprünglich eine Produktion in größerer Auflage vorgesehen. Der Wandbehang steht somit exemplarisch für die Intention einer möglichst weiten Verbreitung der Bauhaus-Arbeiten in der Bevölkerung.[12]

Abb. 2 Anni Albers, Black White Gray, 1927, Ausführung nach dem verschollenen Original durch Gunta Stölzl 1964, Neues Museum Nürnberg, Leihgabe der Stadt Nürnberg

Wo Stölzl mit einer Vielfalt von Formen und Farben experimentierte, setzte Anni Albers mit dem zeitgleich entworfenen Wandbehang *Black White Gray* (Abb. 2) auf nüchterne Reduktion: Rechtecke und Quadrate in Grau-, Schwarz- und Weißtönen, teils untergliedert durch feine Linien, sind spannungsvoll in der Fläche arrangiert. Unregelmäßig versetzte helle und dunkle Akzente lockern die strenge horizontale Streifenstruktur auf. Gewebt aus Wolle und Seide, verbindet das Werk die kontrastierenden Materialeigenschaften in einer fein nuancierten Struktur. Ähnlich reduziert präsentiert sich auch der *Vicara Rug* (Kat. 4), den Albers 1959 nach ihrer Emigration in die USA entwarf. Die Palette ist wiederum auf Schwarz, Weiß und Grau beschränkt. Die Komposition wird nun von hellen Dreiecksformen bestimmt, die sich durch die Verwendung dickeren Garns plastisch von der dunkel melierten Fläche abheben. Dazwischen bleibt der Untergrund in dynamisch gezackten Lineaturen frei. Dichte schwarze Fransen bilden am oberen und unteren Rand des Wandbehangs einen prägnanten Abschluss.

Ab den 1930er Jahren finden sich Dreiecke in vielfacher Variation in Albers' Œuvre. Sie sind inspiriert von der intensiven Auseinandersetzung der Künstlerin mit Artefakten der präkolumbischen Kulturen. Nach der Emigration in die USA 1933 trug Albers eine umfangreiche Sammlung von andinen Keramiken und Textilien zusammen.[13] Deren charakteristische Dreiecksmuster seien direkt aus den Gegebenheiten der Webtechnik abgeleitet – „in der Sprache des Webens konzipiert"[14] –, erklärte die Künstlerin 1965 in ihrer wegweisenden Abhandlung *On Weaving*. Albers kopierte die tradierten Muster jedoch nicht einfach, sondern entwickelte ihre eigene ungegenständlich-geometrische Bildsprache unmittelbar aus dem Prozess des Webens heraus.[15]

Gestickte Geometrie – Sophie Taeuber-Arp

Die Schweizerin Sophie Taeuber-Arp reüssierte auf den Feldern der freien und angewandten Kunst gleichermaßen. Von der Malerei und Skulptur über die Innenarchitektur bis hin zur Gestaltung von Schmuck, Marionetten und Holzgefäßen weist ihr Œuvre eine enorme Bandbreite auf.[16] Textilen Arbeiten kam dabei seit ihrem Studium an der Münchner Debschitz-Schule eine zentrale Rolle zu.[17] Besonders intensiv widmete sich die Künstlerin verschiedenen Arten der Stickerei. Hieraus sollte Taeuber-Arp seit den 1910er Jahren ein geometrisch geprägtes Formvokabular entwickeln. Gänzlich Ungegenständliches verband sie dabei mit stark abstrahierten figürlichen Motiven aus Flora und Fauna.[18] Aus der Gitterstruktur des Stramins, das als Trägergewebe für die Kreuzstichstickerei fungiert, leitete sie orthogonale Kompositionsschemata ab, die durch vielfältige Variationen in Form und Farbe belebt werden.[19] In einem Kissen von 1920 (Kat. 6) etwa bilden Rechtecke und Streifen eine Grundstruktur, die Kreise und Halbkreise, Zickzacklinien und Keilformen überlagern und aufbrechen. Die einzelnen Elemente sind durch intensive Farbkontraste deutlich voneinander abgesetzt und ebenso klar wie spannungsreich arrangiert. Taeuber-Arps progressive Formensprache zeigt Parallelen zum zeitgleich aufkommenden Konstruktivismus, entstand jedoch gänzlich unabhängig hiervon.[20] Die Künstlerin strebte nach einem zeitgemäßen gestalterischen Ansatz, einem „neuen, uns entsprechenden Stil“[21], wie sie selbst es formulierte. Entwickelt aus kunstgewerblichen Stickereien, sollte er auch ihre Grafiken und späteren Gemälde prägen – das Handwerk „geriet zur Quelle des Entdeckens von Relationen zwischen Farben und Formen, zum Urquell bildnerischer Möglichkeiten“[22].

Das hieraus abgeleitete Formenrepertoire nutzte Taeuber-Arp nicht nur in der Gestaltung von bestickten Kissen und Tischdecken, gewebten Teppichen und Wandbehängen. Sie übertrug es auch auf freie textile Arbeiten, in denen sie jedoch auf figürliche Anklänge verzichtete. Gemeinsam mit ihrem Mann Hans Arp suchte die Künstlerin, die mit der Ölmalerei verbundenen tradierten Bildvorstellungen durch neue Materialien und Medien zu überwinden: „Das Ölgemälde schien uns einer überheblichen, anmaßenden Welt anzugehören“[23], so Arp. Zeitweilig wandte sich das Paar zugunsten von Stoff- und Papierarbeiten sogar gänzlich von der Malerei ab. An die Stelle des gemalten trat das autonome textile Bild.[24]

Simultan-Kunst – Sonia Delaunay

Das Neben- und Miteinander von freier und angewandter Kunst prägte auch das Schaffen Sonia Delaunays. Gemeinsam mit ihrem Mann Robert Delaunay (1885–1941) entwickelte die aus der Ukraine stammende Künstlerin Anfang der 1910er Jahre einen neuartigen gestalterischen Ansatz, der maßgeblich auf den Studien des Chemikers Michel Eugène Chevreul (1786–1889) fußte. Dessen Konzept der „simultanen Farbkontraste“[25] setzte das Paar in leuchtend bunten, spannungsreichen Kompositionen um, die rein aus dem Kolorit wirken. Komplementäre Farbtöne werden einander in zumeist zirkulär angeordneten Formen gegenübergestellt, erzeugen Rhythmus und Bewegung. Das Schlagwort „simultané“ impliziert dabei auch eine Gleichwertigkeit, ja eine Synthese aller Künste. Ziel sei „eine totale formelle und ästhetische Konstruktion in allen Bereichen“[26], so Robert Delaunay. Was ihr Partner theoretisch formulierte, brachte Sonia Delaunay konsequent zur Anwendung: Sie widmete sich unter anderem der Gestaltung von Interieurs, Möbeln und Mode. Zentrale Bedeutung kam dabei Textilien zu, wobei die Künstlerin zunächst die Kombination verschiedenfarbiger Stoffe in Patchwork-Ensembles als gestalterisches Experimentierfeld nutzte: 1911 entstand eine Wiegendecke für ihren Sohn, 1913 ein erstes „Simultankleid“.[27] Delaunay übertrug so die Prinzipien der reinen, auf das Kolorit konzentrierten Malerei auf den realen Raum, auf Körper und Objekte.[28] Intensiv befasste sie sich in den Folgejahren mit Entwürfen für Kleidung und gedruckte Stoffmuster, die wie ihre Malerei durch geometrische Formen in kontrastierenden Farben bestimmt waren (Abb. 3). Wie eng die verschiedenen Felder ihres Schaffens miteinander verknüpft waren, unterstrich Delaunay 1927 in einem Vortrag über den „Einfluss der Malerei auf die Kunst der Kleidung“ an der Pariser Sorbonne: Ihr Wirken als Malerin und Designerin fasste sie als künstlerische Einheit auf, bei der stets unterschiedslos die Auseinandersetzung mit Farbwirkungen im Zentrum stehe.[29]

Abb. 3 Sonia Delaunay mit zwei Freundinnen im Atelier Robert Delaunays, 1924, Bibliothèque nationale de France, Paris

Idealtypisch für die angestrebte Synthese der Künste steht auch *Hommage à Tristan Tzara* (Kat. 7) von 1967: Der Bodenteppich zeigt Rechtecke, Quadrate und Zickzackformen in Rot, Blau, Grün und Schwarz in spannungsvoller Anordnung auf hellem Grund. Die geometrisch-reduzierte Komposition war 1956 ursprünglich zur Illustration von Tristan Tzaras (1896–1963) Gedichtband *Le fruit permis* entstanden, wurde jedoch nicht darin aufgenommen. 1965 erschien die Grafik in überarbeiteter Farbgebung in der Zeitschrift *Morphèmes*, schließlich wurde sie als Webarbeit umgesetzt.[30] In *Hommage à Tristan Tzara* finden so Dichtkunst, Illustration und Textilgestaltung zusammen.

Ihre oftmals experimentelle Auseinandersetzung mit textilen Materialien und Techniken eint Sonia Delaunay, Sophie Taeuber-Arp wie auch – exemplarisch für zahlreiche weitere Bauhaus-Weberinnen – Gunta Stölzl und Anni Albers. In der unmittelbaren handwerklichen Praxis fanden sie selbstverständlicher und radikaler zu ungegenständlichen Formen als viele männliche Künstlerkollegen der Zeit.[31] Selbstbewusst überwanden die Künstlerinnen dabei die Grenzen zwischen angewandter und freier Kunst, ließen rein Dekoratives hinter sich. Ihre Arbeiten erscheinen auf einer Höhe mit der damaligen Avantgarde, ja nehmen deren gestalterische Ansätze teils sogar vorweg.[32]

1 Vgl. Briony Fer, „Nahe dem Stoff, aus dem die Welt besteht: Weben als ein modernes Projekt", in: *Anni Albers*, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, K20/Tate Modern London, hg. von ders./Ann Coxon/Maria Müller-Scharek, München 2018, S. 20–43, hier S. 20f.
2 Vgl. Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933*, hg. vom Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung Berlin, Neuaufl., Köln 2019, S. 162.
3 Gunta Stölzl, „Weberei am Bauhaus", 1926, zit. n. *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus,* Ausst.-Kat. Bauhaus-Archiv Berlin/Stiftung Bauhaus Dessau/Nederlands Textielmuseum Tilburg/Kunstsammlungen zu Weimar, Berlin 1998, S. 190.
4 Zit. n. Droste 2019 (wie Anm. 2), S. 162.
5 Vgl. Anja Baumhoff, „Weberei intern. Autorität und Geschlecht am Bauhaus", in: Ausst.-Kat Berlin u. a. 1998 (wie Anm. 3), S. 53–58, hier S. 53; Droste 2019 (wie Anm. 2), S. 87. Zwar war die Textilklasse auch männlichen Studenten zugänglich, doch blieben diese dort die Ausnahme.
6 Vgl. Irene Below, „Benita Koch-Otte. Eine Hommage. ‚Man baut in Bielefeld ein Kunsthaus, u. es sind wohl auch manche gute [sic] Dinge im Depot'", in: *To Open Eyes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute,* Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, hg. von Friedrich Meschede/Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 2013, S. 88–99, hier S. 90.
7 Vgl. Droste 2019 (wie Anm. 2), S. 310.
8 Vgl. ebd., S. 168, sowie Magdalena Droste, „Anpassung und Eigensinn. Die Webereiwerkstatt des Bauhauses", in: Ausst.-Kat. Berlin u. a. 1998 (wie Anm. 3), S. 11–20, hier S. 11f.
9 Vgl. Christian Wolsdorff, „Wir waren halt die Dekorativen im Sternenbanner Bauhaus", in: Ausst.-Kat. Bielefeld 2013 (wie Anm. 6), S. 60–67, hier S. 60.
10 In der Ausstellung wird eine Neuausführung des Werks gezeigt, die Katharina Jebsen (*1982) auf Basis intensiver Studien des historischen Originals schuf. Wo Diskrepanzen zwischen dem ursprünglichen Entwurf und Stölzls eigenhändiger Ausführung bestanden, orientierte sich Jebsen am tatsächlichen Gewebe. Sie arbeitete an einem computergesteuerten Handjacquard-Webstuhl mit Materialien, die dem Original möglichst nahekommen. Eindeutige technische Fehler wurden nicht reproduziert; das Gewebe erhielt insgesamt mehr Stabilität. Vgl. hierzu Katharina Jebsen, „Wahrnehmungen einer Webenden", in: *Bauhaus*, Nr. 12: *Habitat,* 2020, hg. von Regina Bittner/Claudia Perren, S. 133–135.
11 Zur Betitelung vgl. Jeroen Vinken, „Exkurs: Fünf Chöre. Zu einem Wandbehang von Gunta Stölzl", in: Ausst.-Kat. Bielefeld 2013 (wie Anm. 6), S. 82–85, hier S. 85.
12 Vgl. Ingrid Radewaldt, „Jacquards", in: *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau. Textilien, Textilentwürfe und freie Arbeiten* 1915–1983, Ausst.-Kat Stiftung Bauhaus Dessau/Städtische Kunstsammlungen Chemnitz/Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Ostfildern 1997, S. 208f.
13 Vgl. Jennifer Reynolds-Kaye, „Anni Albers als Sammlerin", in: Ausst.-Kat. Düsseldorf u. a. 2018 (wie Anm. 1), S. 106–109.
14 Zit. n. Fer 2018 (wie Anm. 1), S. 32.
15 Vgl. ebd., S. 43.
16 Vgl. Anne Umland/Walburga Krupp, „Sophie Taeuber-Arp. Eine Einführung", in: *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion,* Ausst.-Kat. Museum of Modern Art New York/Kunstmuseum Basel, hg. von dens. mit Charlotte Healy, München 2021, S. 19–28, hier S. 19.
17 Sophie Taeuber studierte von 1910 bis 1914 an den Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst in München, nach ihrem Gründer Debschitz-Schule genannt. Sie wurde hier vor allem in textilen Techniken, Holzbearbeitung und kunstgewerblichem Entwerfen ausgebildet. Vgl. Thomas Janzen, „Struktur, Komposition, Figur. Zu einigen frühen Arbeiten von Sophie Taeuber-Arp", in: *Sophie Taeuber-Arp 1889–1943,* Ausst.-Kat. Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V., Bahnhof Rolandseck 1993, S. 31–39, hier S. 39, Anm. 24.
18 Vgl. Walburga Krupp, „Floral-linear. Figuration und Abstraktion im Werk von Sophie Taeuber-Arp", in: *Sophie Taeuber-Arp. Heute ist morgen,* Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus/Kunsthalle Bielefeld, zweite, verbesserte Aufl., Zürich 2014, S. 217–225, hier S. 218.
19 Vgl. ebd., S. 223; Carolyn Lancher, „Sophie Taeuber-Arp: Eine Einführung", in: Ausst.-Kat. Rolandseck 1993 (wie Anm. 16), S. 11–29, hier S. 12; Umland/Krupp 2021 (wie Anm. 16), S. 21.
20 Vgl. Krupp 2014 (wie Anm. 18), S. 217.
21 Sophie Taeuber-Arp, „Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen", in: *Korrespondenzblatt des Schweizerischen Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen,* Nr. 11/12, S. 156–159, hier S. 157.
22 Lancher 1993 (wie Anm. 19), S. 12.
23 Zit. n. ebd., S. 13.
24 Vgl. ebd.
25 Vgl. hierzu Michel Eugène Chevreuil, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés,* Paris 1839.
26 Zit. n. Cécile Godefroy, „Sonia Delaunay und die ‚Simultan-Mode'", in: *Sonia Delaunays Welt der Kunst,* Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, hg. von Jutta Hülsewig-Johnen, Bielfeld/Leipzig 2008, S. 113–121, hier S. 113.
27 Vgl. Markus Brüderlin, „Zur Ausstellung. Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen und die Eroberung des Stoff-Raums", in: *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute,* Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg/Staatsgalerie Stuttgart, hg. von dems., Ostfildern 2013, S. 14–45, hier S. 34.
28 Vgl. ebd.
29 Vgl. Jutta Hülsewig-Johnen, „Sonia Delaunays Welt der Kunst", in: Ausst.-Kat. Bielefeld 2008 (wie Anm. 26), S. 9–47, hier S. 39.
30 Vgl. *Textilkunst 1950–1990, Europa, Amerika, Japan*, Best.-Kat. Museum Bellerive Zürich, Zürich 1991, S. 27., Nr. 12.
31 Vgl. hierzu Briony Fers Ausführung zu Anni Albers in: Fer 2018 (wie Anm. 1), S. 25.
32 Vgl. Medea Hoch, „Sophie Taeuber-Arps interdisziplinäres Werk im Ordnungssystem der Kunstgeschichte", in: Ausst-Kat. Aargau/Bielefeld 2014 (wie Anm. 18), S. 213–216, hier S. 215. Hochs Ausführungen zu Sophie Taeuber-Arp lassen sich diesbzgl. auf die Textilkünstlerinnen der Moderne insgesamt übertragen.

←
Abb. 1
Gunta Stölzl
Jacquard-Wandbehang, sog.
Fünf Chöre, 1928
St. Annen-Museum Lübeck

↗
Kat. 3
Gunta Stölzl
Jacquard-Wandbehang, sog.
Fünf Chöre, 1928
zeitgenössische Interpretation
durch Katharina Jebsen, 2019

→
Kat. 4
Anni Albers
Vicara Rug I, 1959
Ausführung durch
Inge Brouard Brown

↑
Kat. 6
Sophie Taeuber-Arp
o. T. (Kissen), 1920

→
Kat. 7
Sonia Delaunay
Hommage à Tristan Tzara,
Entwurf 1956, Ausführung 1967

SD

Barbara Martin

Fiber Art und die Folgen

Mit der sogenannten *Fiber Art*-Bewegung emanzipierte sich das textile Gestalten in den 1960er und -70er Jahren gänzlich von der angewandten Kunst. Jenseits überkommener Formen von Wandbehängen entstanden eigenständige Werke mit plastischem Charakter, der etwa in reliefartig hervortretenden Oberflächen oder auch einer allansichtigen Ausformung und freien Platzierung im Raum zutage tritt. Die Künstler*innen der *Fiber Art* adaptierten dabei tradierte Handarbeitstechniken wie Knüpfen oder Weben für die Bildhauerei, gewannen diesen jedoch völlig neue Gestaltungsmöglichkeiten ab.

So legte die US-Amerikanerin Lenore Tawney (1907–2007) ihre *Woven Forms* nicht mehr als plane, rechteckige Webstücke an.[1] In Werken wie *Akanthus* von 1962 (Kat. 8) durchziehen zahlreiche eingearbeitete Schlitze und Öffnungen das starre, in Ripsbindung gefertigte Gewebe – Durchlässigkeit und stoffliche Festigkeit stehen in eindrücklichem Kontrast.[2] Die klar umrissene Form erscheint durch lose herabhängende Fransen aufgelockert, die Farbigkeit ist auf Naturtöne und Schwarz beschränkt. Formale Strenge und gleichzeitige Komplexität kennzeichnen auch *Union of Water and Fire* (Kat. 9) von 1974. Rote und naturweiße Webbahnen bilden zwei Dreiecke, die sich, vielfach verflochten, gegenseitig durchdringen. In den *Woven Forms* verbinden sich Tendenzen der zeitgenössischen Kunst mit jahrhundertealter Textiltechnik: Die präzise, konzentrierte Formensprache verweist auf den engen Kontakt Tawneys zu Vertreter*innen der Hard-Edge-Malerei wie Robert Indiana (1928–2018) und Ellsworth Kelly (1923–2015).[3] Die technischen Grundlagen zur klaren Konturierung der gewebten Formen leitete die Künstlerin aus präkolumbischen und peruanischen Webarbeiten ab.

Auch Sheila Hicks (*1934), eine weitere US-amerikanische *Fiber Artist* der ersten Stunde, setzte sich zunächst intensiv mit tradierten Textiltechniken Süd- und Mittelamerikas auseinander. In den 1950er und -60er Jahren

Abb. 1 Sheila Hicks, A Grain of Desert Sand, 1988–89, Besitz der Künstlerin

forschte und arbeitete die Künstlerin in Peru, Ecuador, Bolivien, Chile, und Mexiko.[4] Spätere Reisen führten sie nach Indien und in den Nahen Osten.[5] Bis heute künstlerisch höchst aktiv, verarbeitet Hicks unterschiedlichste kulturelle Einflüsse in einem ausgesprochen vielgestaltigen Œuvre. Ihre Eindrücke und Ideen hält sie in kleinformatigen Webarbeiten fest (Abb. 1), in die auch Fundstücke wie Schiefer, Muschelschalen oder Pflanzliches integriert werden.[6] Im Kontrast zu diesen sogenannten *Minimes* stehen plastische und installative Arbeiten von teils monumentalem Ausmaß: Verschiedenfarbige Garne wickelt die Künstlerin zu massigen Strängen,[7] die an der Wand oder frei im Raum hängend präsentiert werden, oder sie bündelt das Material zu kompakten, kissenartigen Rundformen (Kat. 10). Die einzelnen Elemente erlauben dabei immer wieder neue, nicht fest vorgegebene Variationen.[8] Die zumeist leuchtend bunte und zugleich fein nuancierte Farbgebung der Arbeiten konterkariert die üblicherweise stark reduzierte Palette der *Fiber Art*. Die Künstlerin selbst erklärt hierzu: „Die Essenz oder das ‚Thema' meiner Arbeit ist Farbe. Die Farbe steht an erster Stelle, dann folgt die unauflösbare Einheit von Textur und Form. […] Ich habe mich sehr früh in meinem Leben entschieden, mit Garn und Textilien zu arbeiten, doch Farbe war immer der ausschlaggebende Faktor meiner Kunst."[9] Ursprünglich von der Malerei kommend, setzte sich Hick schon während des Studiums bei Josef Albers intensiv mit der Wechselwirkung von Farben auseinander; zugleich stand sie mit Albers' Frau Anni in regem Austausch über präkolumbische Weberei.[10]

Zeitgleich mit der amerikanischen *Fiber Art*-Bewegung kam auch in Osteuropa eine Avantgarde der Textilkunst auf. Wegweisend war hier das Schaffen von Magdalena Abakanowicz (1930–2017).[11] Mitte der 1960er Jahre entwickelte die polnische Künstlerin die Werkreihe der *Abakans* (Kat. 11), betitelt in Abwandlung ihres eigene Nachnamens: Die rundplastischen monumentalen Webobjekte gewinnen durch Wellen, Falten, Ausstülpungen und Höhlungen Körperlichkeit.[12] Teils umschließen sie einen leeren Innenraum, der den Betrachter*innen größtenteils verborgen bleibt, spielen mit dem Gegensatz von Ver- und Enthüllen.[13] Die Arbeiten sollen, so die Intention der Künstlerin, nicht nur betrachtet, sondern körperlich erfahren werden.[14] Sie laden ein, sich zwischen ihnen und um sie herum zu bewegen, ja sogar in ihr Inneres vorzudringen. Die *Abakans* rühren damit an ein tief verwurzeltes menschliches Bedürfnis nach Schutz(raum), nach einer umfangenden Hülle.[15] Gefertigt aus Materialien wie Sisal, Hanf und Rosshaar,

üben die Arbeiten einen besonderen taktilen Reiz aus. Im Wechsel von gröberen und feineren Fasern sowie Fransen und Knötchen, die das Gewebe durchsetzen, entsteht eine lebendige Oberflächenstruktur.[16]

Das aus Rumänien stammende Künstlerpaar Ritzi (1941–2022) und Peter Jacobi (*1935) schuf seit Ende der 1960er Jahre großformatige Tapisserien.[17] Obgleich der Wand verbunden, loten Arbeiten wie *Ileanda* von 1974 (Kat. 12) das Spannungsfeld von Fläche und Räumlichkeit aus: Das Gewebe ist fein strukturiert, wechselnde Webrichtungen und changierende Naturtöne erzeugen eine zarte Oberflächenzeichnung. Aus der Fläche entspringt eine Vielzahl gewickelter Stränge verschiedener Stärke und Färbung, die scheinbar wild wuchernd in den Raum ausgreifen und bis auf den Boden reichen. So entsteht ein stark bewegtes Relief, dessen plastische Präsenz eindrücklich mit den grafisch anmutenden Details der gewebten Fläche kontrastiert. Obgleich die Webtechnik ein Höchstmaß an präziser Planung verlangt, eignet dem Werk ein dynamisch-gestisches Moment, das an die Kunst des Informel denken lässt.[18] Die Betitelung verweist – wie häufig in den Arbeiten Ritzi und Peter Jacobis – auf die rumänischen Wurzeln des Paares:[19] Ileanda ist der Name eines Dorfes in Transsilvanien.

Die Werke der Deutschen Sofie Dawo (1926–2010) prägt eine klare, aus der jeweiligen Technik selbst abgeleitete Struktur. Systematisch erprobte die Künstlerin dabei die Materialeigenschaften unterschiedlichster textiler Fasern.[20] In einer unbetitelten Arbeit Dawos von 1970 (Kat. 13) rückt das für die Weberei grundlegende Zusammenspiel von Kette und Schuss in den Fokus: Wie nervöse Lineaturen schlängeln sich vereinzelte Schussfäden aus dunkler Wolle durch die helle, größtenteils freiliegende Leinenkette – statt eines durchgängigen Gewebes präsentiert sich ein zartes, luftiges Netz. In starkem Kontrast hierzu steht ein in Knüpftechnik ausgeführtes Werk von wuchtiger Präsenz (Kat. 14). Durch die variierende Florlänge erhält diese Arbeit Reliefcharakter; aus der Fläche wölben sich dichte Quasten in regelmäßiger Anordnung.

Dass in der Kunst der Gegenwart das Interesse an textilen Techniken ungebrochen ist, zeigt das Beispiel Caroline Achaintres (*1969). Anders als die *Fiber Artists* der 1960er und -70er Jahre schöpft die deutsch-französische Künstlerin jedoch nicht mehr aus der Auseinandersetzung mit traditioneller Handarbeit. Inspiration findet sie in unterschiedlichsten Feldern – von der Kunst des Expressionismus und Fauvismus über die museale Präsentation von Ethnografika bis hin zu Horrorfilmen und Schallplattencovern des *Gothic Metal*. Die zumeist monumentalen Werke Achaintres entstehen durch Tuften, ein mechanisches Ersatzverfahren für das Teppichknüpfen von Hand.[21] Mittels einer Druckluftpistole werden hierbei einzelne Wollfäden in eine aufgespannte Leinwand eingeschossen.[22] Mit Fäden unterschiedlicher Länge und Beschaffenheit erzeugt Achaintre

eine plastisch durchgeformte Oberfläche. Dichter, kurzer Flor kontrastiert mit fellartig-zotteligen Partien und Kaskaden langer Fäden. Hinzu kommen intensive Farbkontraste und unregelmäßig geformte Umrisse. Den Werken eignet eine geradezu kreatürlich-animalische Anmutung, die individuelle Assoziationen evoziert. *Venus* von 2021 (Kat. 15) mag etwa als monströses Mischwesen oder als riesenhafte archaische Maske erscheinen. Gezielt reizt die Künstlerin das imaginative und sinnliche Potenzial des Materials aus.[23] Üblicherweise der Sphäre des Alltäglich-Häuslichen zugeordnet, wird der Wandteppich zum faszinierend Fremdartigen, das animistisch belebt wirkt. Die Künstlerin rekurriert damit auf Sigmund Freuds Definition des Unheimlichen: Vertrautes scheint plötzlich fremd und ruft damit Verunsicherung hervor.[24]

Im experimentellen Umgang mit unterschiedlichsten Fasern und vielfältigen Verarbeitungstechniken erschließt die *Fiber Art* nicht nur formal neue Dimensionen textilen Gestaltens. Sie spricht die visuelle wie haptische Wahrnehmung an, setzt die Werke in Bezug zum Raum und den Körpern der Betrachter*innen. Die mit dem Material verknüpften Assoziationen befördern neben dem sinnlichen auch ein emotionales Erleben.

1 Vgl. Jenell Porter, „United States. The Fiber Art Pioneers", in: Giselle Eberhard Cotton/Magali Junet (Hg.), *From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennals 1962–1995*, Mailand 2017, S. 173–185, hier S. 173.
2 Zur von Tawney verwendeten Technik vgl. *Textile Objekte*, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum u. a., o. O. 1975, S. 68; *Textilkunst 1950–1990. Europa, Amerika, Japan*, Best.-Kat. Museum Bellerive Zürich, Zürich 1991, S. 93, Nr. 56.
3 Zu Tawney und den Hard-Edge-Künstler*innen vgl. Glenn Adamson, „Student. 1645 to 1960", in: *Lenore Tawney. Mirror of the Universe*, Ausst.-Kat. John Michael Kohler Arts Center Sheboygan, Wisconsin, Chicago/London 2019, S. 46–81, hier S. 69.
4 Vgl. Ausst.-Kat. Berlin 1975 (wie Anm. 2), S. 11.
5 Vgl. Bärbel Vischer, „Garn, Bäume, Fluss", in: *Sheila Hicks. Garn, Bäume, Fluss*, Ausst.-Kat. Museum für Angewandte Kunst Wien, hg. von ders./Christoph Thun-Hohenstein, Stuttgart 2020, o. S., Anm. 7.
6 Vgl. Konstantina Hlaváčková, „Sheila Hicks in Prague", in: *Sheila Hicks*, Ausst.-Kat. Umeleckoprůmyslové Muzeum v Praze, Prag 1992, o. S.
7 Henrike Mund, „Selbstzeichnung des Materials. Von der angewandten zur autonomen Textilkunst in den 1950er- bis 1970er-Jahren", in: *To Open Eyes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, hg. von Friedrich Meschede/Jutta Hülsewig-Johnen, Bielefeld 2013, S. 106–115, hier S. 111.
8 Vgl. Hlaváčková 1992 (wie Anm. 6).
9 Zit. n. „Overheard: a Conversation between Sheila Hicks and Josef Koudelka" (April/Mai 1992, Paris), in: Ausst.-Kat. Prag 1992 (wie Anm. 6), o. S. (im engl. Original: „The essence, or the ‚subject' of my work is colour. Colour comes first, then the inextricable union of texture and form. […] I made the decision to work with yarn and textiles very early in my life, but colours has always been the controlling factor in my art.").
10 Vgl. Best.-Kat. Zürich 1991 (wie Anm. 3), S. 82.
11 Vgl. Janis Jefferies, „Introduction", in: Cotton/Junet 2017 (wie Anm. 1), S. 9–23, hier S. 16.
12 Vgl. Magdalena Moskalewicz, „Knots. Abanowicz and the Polish Art Scene in the 1960s", in: *Magdalena Abakanowicz*, Ausst.-Kat. Tate Modern London/Fondation Toms Pauli Lausanne, hg. von Ann Coxon/Mary Jane Jacob, London 2022, S. 31–41, hier S. 41.
13 Vgl. Dominik Kuryłek, „The Modern Spider Web in the Art Museum", in: *Magdalena Abakanowicz*, Ausst.-Kat. Muzuem Narodowe W Krakowie, Krakau 2010, S. 14–70, hier S. 16–27.
14 Vgl. Ann Coxon, „Every Tangle of Thread and Rope. Abakanowicz's Organic Environments", in: Ausst.-Kat. London/Lausanne 2022 (wie Anm. 12), S. 65–75, hier S. 72.
15 Magdalena Abakanowicz in einem Brief an Michael Brenson, 10.03.1994, zit. n. Ausst.-Kat. London/Lausanne 2022 (wie Anm. 12), S. 19 (im engl. Original: „They have, among others, to do with desire of protection, of identity, of home that could move with you, being one with you like your skin. Our first shelter-garment is our mother's belly… .").
16 Ursula Grzechca-Mohr, „Menschliche Prägung wird rohes Material. Zu den plastischen Arbeiten von Magdalena Abakanowicz", in: *Magdalena Abakanowicz. Skulpturen 1967–1989*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt a. M., Mainz 1989, S. 8–17, hier S. 8; Moskalewicz 2022 (wie Anm. 12), S. 35.
17 Während die Konzeption und die Vorbereitung des Materials von Ritzi und Peter Jacobi gemeinsam geleistet wurde, zeichnete für die Ausführung am Webstuhl allein Ritzi verantwortlich. Vgl. Mary Jane Jacob, „Introduction", in: *Ritzi & Peter Jacobi*, Ausst.-Kat. The Detroit Institute of Arts/Los Angeles County Museum of Art/Moore College of Art Philadelphia, New Haven, Connecticut 1981, S. 7f., hier S. 7.
18 Vgl. Manfred Fath, „Ritzi und Peter Jacobi", in: *Ritzi Jacobi. Peter Jacobi. Tapisserien, Skulpturen, Zeichnungen, Fotografien*, Ausst.-Kat. BASF-Feierabendhaus Ludwigshafen, Ludwigshafen 1985, S. 7–11, hier S. 7.
19 Vgl. ebd.
20 Vgl. Mund 2013 (wie Anm. 7), S. 111–114.
21 Vgl. „Im Gespräch", in: *Caroline Achaintre. Shiftings*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Ravensburg/Kunsthaus Centre d'Art Pasquart Biel, Wien 2022, o. S.
22 Vgl. Vanessa Joan Müller, „Evokationen des Anderen – Referenzen im Werk von Caroline Achaintre", in: Ausst.-Kat. Ravensburg/Biel 2022 (wie Anm. 21), o. S.; Oriane Durand, „Caroline Achaintre: Die unheimliche Schönheit der Monster oder die Notwendigkeit des Unendlichen", in: ebd., o. S.
23 Vgl. ebd.
24 Vgl. Sigmund Freud, „Das Unheimliche", in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Bd. 5/6, 1919, S. 298–324. Online abrufbar unter: https://archive.org/details/Imago-ZeitschriftFuumlrAnwendungDerPsychoanalyseAufDie_464/page/n1/mode/2up = [zuletzt abgerufen am 29.12.2022]. Zu Achaintres Auseinandersetzung mit Freud vgl. „Im Gespräch" 2022 (wie Anm. 21), o. S.

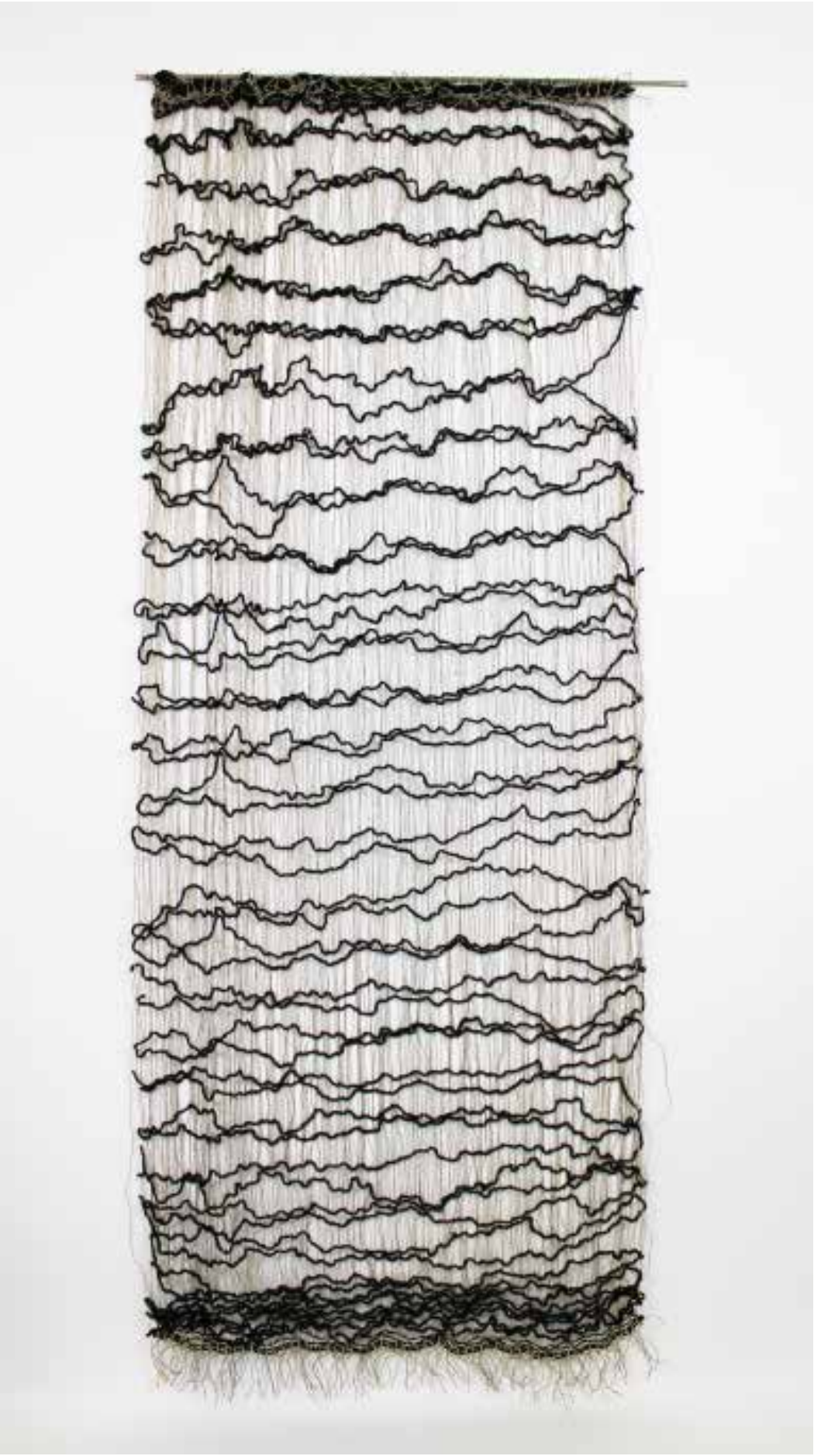
← ↑
Kat. 8
Lenore Tawney
Acanthus, 1962

↑ →
Kat. 9
Lenore Tawney
Union of Water and Fire, 1974

↗
Kat. 10
Sheila Hicks
Cobblestone III, 2017

→
Kat. 11
Magdalena Abakanowicz
Abakan red I, 1970–73

↖
Kat. 12
Ritzi und Peter Jacobi
Ileanda, 1974



←
Kat. 13
Sofie Dawo
o. T., 1970

↑
Kat. 14
Sofie Dawo
o. T., undatiert

→
Kat. 15
Caroline Achaintre
Venus, 2021

Pia Emmrich

Nähen, Häkeln, Stricken, Sticken · Feministische Perspektiven auf das Textile

Die diversen traditionellen textilen Handarbeitstechniken waren lange Zeit eng mit der Vorstellung von Weiblichkeit und Häuslichkeit verknüpft. Dies nehmen besonders Künstlerinnen zum Anlass, sich nicht nur mit der weiblichen Konnotation des weichen, formbaren Materials auseinanderzusetzen, sondern sich das Textile unter feministischen Vorzeichen aktiv anzueignen.[1] Genderspezifische Klischees wie das längst überholte Rollenbild der zuhause ebenso sittsam wie emsig stickenden, nähenden, webenden und stopfenden Hausfrau werden dabei oft ironisch zugespitzt und subversiv unterwandert.

Rosemarie Trockel (*1952) erlangte zu Beginn ihres künstlerischen Schaffens große Bekanntheit mit ihren Strickbildern. Trockel überführte das vermeintlich triviale, lange Zeit belächelte und unterschätzte Stricken in die Sphäre der Kunst, wobei sie aber die Handarbeit durch eine technische Fertigung ersetzte: Ausgehend von computergenerierten Entwürfen entstanden ihre Werke aus dicker Wolle mittels industrieller Strickmaschinen.[2] Auf monochromem Grund zeigen die Strickbilder meist in einer All-over-Struktur repetitiv wiederholte alltäglich-banale Signets und Zeichen wie das Wollsiegel oder das Playboyhäschen.[3] Trockel wertet indes nicht nur kommerzielle und politische Logos zu Kunst auf, vielmehr werden auch allseits bekannte Motive aus dem Kanon der Kunstgeschichte in den Wollbildern zum Ornament und dadurch trivialisiert.[4] Die Verwendung von Wolle verstärkt die Vermischung von komplementären Elementen der Hoch- und Populärkultur zusätzlich, da dieses Handarbeitsmaterial

Konnotationen „der vorkünstlerischen Wertlosigkeit“[5] aufweist. Im Strickbild *Freude* von 1988 (Kat. 16) zitiert Trockel Sigmar Polkes (1941–2010) Werk *Carl Andre in Delft* von 1968. Polke selbst bezieht sich in seinem Stoffbild, einer auf einen Keilrahmen aufgespannten Tischdecke mit typischem blauem Delfter Kachelmuster, wiederum augenzwinkernd auf seinen Künstlerkollegen Carl Andre (*1935), der in minimalistischen Bodenskulpturen mit quadratischen Eisenplatten arbeitet.[6] Mit Trockels Übertragung von Polkes parodistischem Stoff- ins Strickbild scheint der „Kunst-auf-Kunst-Bezug“[7] potenziert und zugleich parodiert, die „auratische Kultur der künstlerischen Handschrift“[8] infrage gestellt. Trockel schafft damit einen provokativen und ironischen Gegenentwurf zur ideellen Überhöhung der bildenden Kunst und zum Kult des männlich konnotierten schöpferischen Genius.

Ein ähnlich parodistisches Element kennzeichnet auch Patricia Wallers (*1962) Häkelskulptur *Für Vincent* von 1993 (Kat. 17). Auf einem hölzernen, mit rotweißem Markisenstoff bezogenen Barhocker platziert die Künstlerin ein umhäkeltes blutverschmiertes Messer sowie eine ebenfalls umhäkelte lindgrüne Vase mit titelgebendem blutrotem Schriftzug, in der acht langstielige gehäkelte Sonnenblumen in voller Blüte arrangiert sind. Die Arbeit ist Teil des in den 1990er Jahren entstandenen Werkzyklus *Don’t kill your idols* – die in Chile geborene und in Deutschland lebende und arbeitende Waller häkelte hierzu in einer Abwandlung der *Appropriation Art* berühmte Werke international bekannter Künstler nach.[9] Dabei vermischt sie „die Künstlerpersönlichkeiten mit deren typischen Sujets“[10] und setzte auf eine ebenso überraschende wie irritierende Verfremdung – die Werke durchleben regelrecht eine Metamorphose. *Für Vincent* spielt gleichermaßen auf die im kollektiven Bildergedächtnis fest verankerte Serie der Sonnenblumenbilder Vincent van Goghs (1853–1890) an wie auch – im Motiv des blutverschmierten Messers – auf die Selbstverstümmelung des Malers: Am Abend des 23. Dezember 1888 soll sich van Gogh nach einem Streit mit seinem Künstlerkollegen und Freund Paul Gaugin (1848–1903) einen Teil seines Ohrläppchens abgeschnitten und es einer befreundeten Prostituierten überreicht haben.[11] Waller ruft damit nicht nur die Legende vom Künstler auf, der an der Realität zerbricht, sondern reflektiert auch den Topos des Zusammenhangs von männlichem Genie und Wahnsinn.[12] So bringen die ungewöhnliche Materialwahl des weichen Baumwollgarns und die weiblich konnotierte Handarbeitstechnik des Häkelns „nicht nur die Wahrnehmung und Rezeption von bildender Kunst ins Wanken, sondern animier[en] zur Reflexion über [als männlich verstandene] Kategorien wie Aura, Autorschaft, Identität, Kreativität und Originalität“[13]. Gleichzeitig setzen sich Wallers beinah surrealistische Plastiken aus Garn mit der traditionell männlich geprägten Sprache der Bildhauerei auseinander: „Dominante Zeichen

werden gesetzt, ein Anspruch formuliert".[14] Dabei korrespondieren das Gewicht und der Eigenwert der typischen Materialien der Bildhauerei wie Stein, Bronze oder Holz mit dem Anspruch auf handwerkliche Perfektion, der, in Verbindung mit dem tendenziell großen Ernst, mit dem sie ihrer Arbeit nachgehen, von den männlichen Künstler gewöhnlich erhoben wird.[15] Waller hingegen nutzt ganz bewusst und in aller Radikalität das weiche, formbare Garn und attackiert damit nicht nur – wie Trockel – tradierte Gendernormen in der Kunst, sondern bricht auch provokativ mit überkommenen Vorstellungen idyllischer Häuslichkeit und liebevoller Handarbeit in Zeiten der technisierten Massenproduktion.[16] Die Künstlerin kritisiert, dass das männlich konnotierte Handwerk oftmals höher bewertet wird als die weiblich gelesene Handarbeit. Entsprechend besitzen ihre Werke als Statements zur Geschlechterfrage in der Kunst die nötige subversive Kraft und hintergründige Ironie – liebäugelnd mit Kunst und Kitsch, entziehen sich Wallers bunte und ‚leichte' Häkelarbeiten allerdings nachhaltig jedwedem Versuch einer definitiven Einordnung.[17]

Abb. 1 Annette Messager, aus der Serie *Ma collection de proverbes*, 1974, Hamburger Kunsthalle

Annette Messagers (*1943) Werkzyklus *Ma collection de proverbes* (zu Deutsch: *Meine Sammlung von Sprichwörtern*) von 1974 (Abb. 1) offenbart eindrücklich, wie tief die Misogynie in der patriarchalen Gesellschaft verankert ist. Auf 200 taschentuchgroße Baumwollstoffstücke stickte die französische Künstlerin frauenfeindliche Redewendungen aus aller Welt auf, die zusammen in Holzrahmen präsentiert werden und dabei in ihrer Fülle die Wände einnehmen – so wird deutlich, dass die aufrüttelnde Sammlung potenziell unendlich fortgesetzt werden könnte.[18] Die Anthologie abwertender und chauvinistischer Beschreibungen der vermeintlichen Wesensart weiblich gelesener Personen wurde von der Künstlerin Anfang der 1970er Jahre zusammengetragen und enthält Aussagen wie „Wenn ein Mädchen geboren wird, weinen sogar die Wände", „Es sind zu fürchten

das Weib und der Donner“, „Bei der Frau wachsen die Weisheitszähne erst nach dem Tod“ oder „Frauen sind wie Gewürze, je mehr du sie schlägst, desto besser riechen sie“.[19] Für die Wiedergabe der Sentenzen wählte Messager eine Handarbeitstechnik, die lange Zeit ein wesentlicher Bestandteil einer ‚guten‘ Erziehung für junge Mädchen war und unweigerlich Klischeevorstellungen der emsig stickenden Hausfrau evoziert.[20] Doch die Präzision und handwerkliche Sorgfalt, welche die Stickerei eigentlich erfordert, verweigert die Künstlerin geradezu ostentativ – „in der Abweichung von der geraden Linie des Kettenstichs liegt die ironische Kritik von Messagers Arbeit, mit der sie die von den Sprüchen transportierten Weiblichkeitsvorstellungen entblößt“[21]. Indem Messager, wie bereits erwähnt, zudem bewusst provokativ die üblicherweise auf Stickbildern zu findenden „Lobgesänge auf weibliche Tugenden und Pflichten gegen frauenfeindliche Slogans“[22] austauscht, wird das Sticken durch seine doppelte – motivische und technische – feministische Aneignung zu einem rebellischen Akt.

Auch Meret Oppenheims (1913–1985) Arbeit *Souvenir du Déjeuner au fourrure* von 1972 (Kat. 18), eine Stoffcollage in rundem Format, erinnert an ein Stickbild. Der Titel verweist auf Oppenheims *Déjeuner au fourrure*, die legendäre 1936 entstandene Tasse mit Untertasse und Löffel, überzogen mit dem Fell einer chinesischen Gazelle. Dank ihrer ‚Pelztasse‘ avancierte die junge, in Deutschland geborene schweizerische Künstlerin „sozusagen über Nacht zu einer Ikone des Surrealismus“[23]. Oppenheim war später mehrfach gebeten worden, ein Multiple des *Frühstücks im Pelz* herzustellen, was sie jedoch vehement ablehnte.[24] Stattdessen produzierte sie ein ironisches *Souvenir* als Auflagenobjekt: Auf Karton wurde verschiedenfarbiger, hier hellblauer, Filz gespannt, am unteren Rand des Rahmens sind ornamentale Stoffblumen dekorativ arrangiert. Ergänzt wird das überspitzt kitschige Andenkenbildchen durch silbernen Brokat und weißen, mit floralem Muster bedruckten Stoff mit geschwungenen Rändern, der wie eine Tischdecke für die darauf befindliche Abbildung der Tasse mit Untertasse und Löffel aus Fellimitat anmutet.[25] Hinzu kommt ein konvexer Glasdeckel über dem Objekt, der die haptische Wahrnehmung der textilen Collage verunmöglicht.[26] Oppenheim vereint in ihren *Souvenirs* vermeintlich weiblich Konnotiertes wie die Vorliebe für Kitsch, Blumen und textile Handarbeit, besonders das Sticken. Auch das zentrale Frühstücksgeschirr wird – wie viele weitere Gebrauchsgegenstände – traditionell dem Bereich des ‚Häuslich-Weiblichen‘ zugeordnet.[27] Bereits mit ihrer originären ‚Pelztasse‘ hatte Oppenheim das Alltägliche und Profane durch den Fellüberzug seiner ursprünglichen Bestimmung entzogen und zur Kunst erhoben. Zugleich zitierte sie „zwei Klischees des Weiblichen […]: die Hausfrau, die das tägliche Frühstücksgeschirr abspült und die Natur-Frau, deren Geschlecht und spirituelle Erotik durch den Pelz

assoziiert werden können“[28]. Das Kunstobjekt reflektiert somit zwei widersprüchliche Rollenideale, die auf die „grundlegende Dichotomie von Kultur und Natur“[29] verweisen.

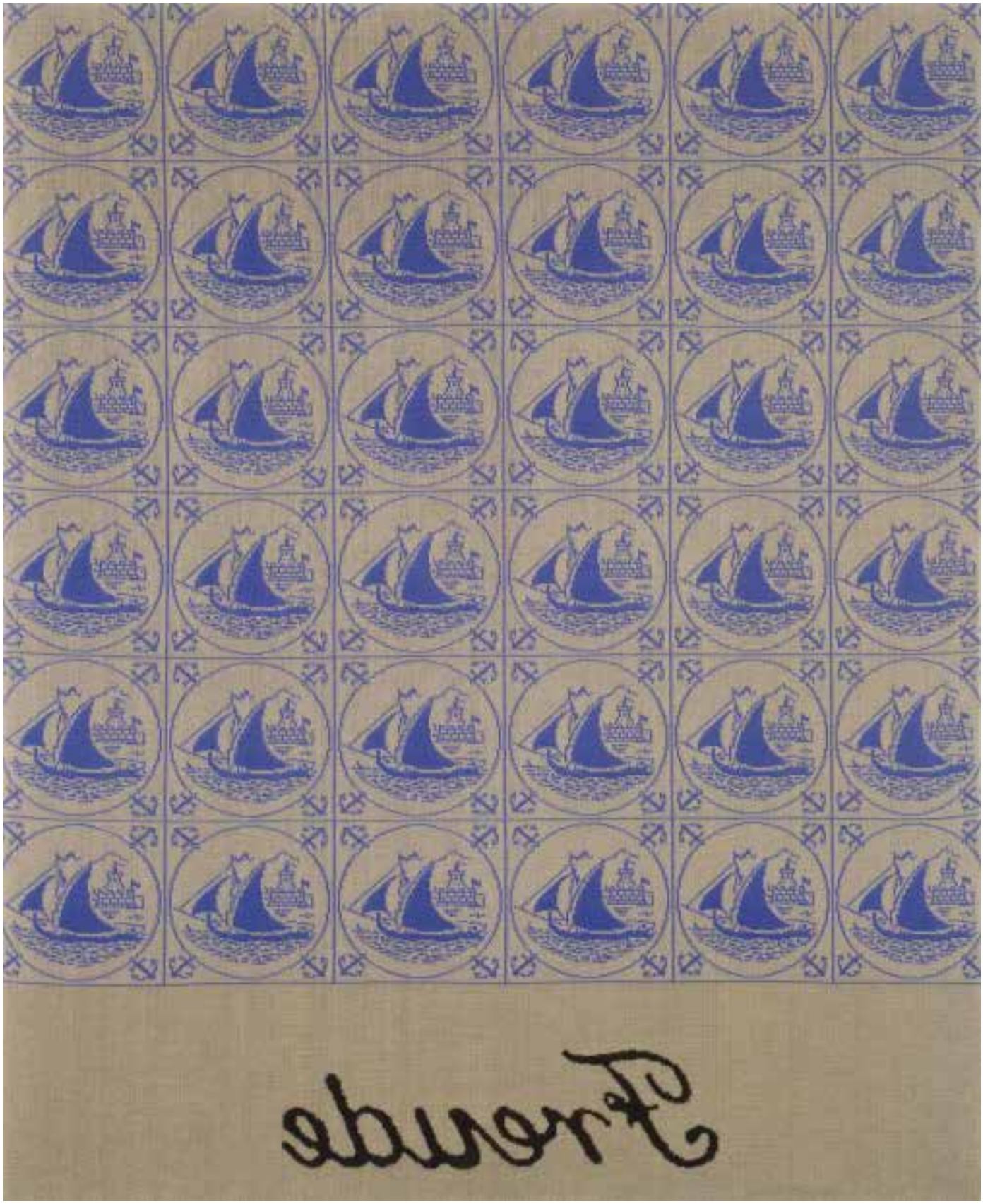
Die textilen Kunstwerke von Louise Bourgeois (1911–2010) haben einen engen biografischen Bezugsrahmen und stellen kategorisch Fragen nach den individuellen und gesellschaftlichen Bedingungen von Weiblichkeit. Die französisch-US-amerikanische Künstlerin war bereits 80 Jahre alt, als sie sich in ihrem Schaffen dem Textilen zuwandte.[30] Ihre Beziehung zu Stoffen ist in der eigenen Vergangenheit begründet – als Kind unterstützte sie in Frankreich ihre Familie in deren Werkstatt bei der Reparatur von Tapisserien.[31] Die Arbeit mit Haushaltstextilien und Kleidung wurde daher für Bourgeois zu einem „Mittel, um ihre Vergangenheit sowohl zu verwandeln als auch zu bewahren“[32]. Die so entstandenen, oft erschütternden Textilplastiken greifen Motive und Themen ihrer früheren Werke – familiäre Traumata, Sexualität, Schmerz, die Ambivalenz zwischenmenschlicher Beziehungen – auf. Doch sind in ihnen die Körper stärker ausformuliert, auch wirken sie zum Teil emotionaler und intimer, was wohl auch auf „ihren persönlichen Charakter und auf die Weichheit der Materialien zurückzuführen ist“[33]. In einigen von Bourgeois’ späten textilen Kunstwerken wie *Cell XXI (Portrait)* (Abb. 2) aus dem Jahr 2000 verschmelzen männliche und weibliche Genitalien und Körperteile miteinander, sodass vieldeutige, collageartig zusammengesetzte Formen entstehen, die „simple Zuordnungen zunichtemachen und sich konventionellen Genderkategorien widersetzen“[34]. In der wirren Struktur von *Cell XXI (Portrait)* aus rosafarbenen und weißen Stofffragmenten lassen sich weibliche und männliche Geschlechtsteile, Brüste und umgedrehte Gesichter mit herausgestreckter Zunge ebenso wie abstrakte Landschaften erkennen. Die hybride Arbeit gibt Assoziationen breiten Raum – nicht zuletzt dank des verwendeten textilen Materials, da „die kategorische Unschärfe, die diese weichen Skulpturen erzeugen, […] durch ihre unscharfen Oberflächen begünstigt“[35] wird.

Abb. 2 Louise Bourgeois, Cell XXI (Portrait), 2000, The Easton Foundation, New York

Ob gestrickt, gehäkelt, gestickt oder nähend collagiert – die vielfältigen feministischen Aneignungen textiler Handarbeitstechniken machen eindrücklich erfahrbar, wie Künstlerinnen nicht nur, oftmals ironisch, mit genderspezifischen Klischees brechen, sondern darüber hinaus kunstinterne Leitbilder wie jenes des männlichen schöpferischen Genius oder das der Bildhauerei als männlicher Domäne provokativ unterlaufen.

1 Vgl. Julia Wallner, „Spiderwomen: Verletztheit, Verletzlichkeit und analoges Sticken. Die Umwertung geschlechtsspezifischer Klischees", in: *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute,* Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg/Staatsgalerie Stuttgart, hg. von Markus Brüderlin, Ostfildern 2013, S. 308–317, hier S. 308.
2 Vgl. ebd., S. 313.
3 Vgl. ebd.
4 Vgl. Gunnar Schmidt, *Ästhetik des Fadens. Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst*, Bielefeld 2007, S. 117.
5 Ebd.
6 Vgl. ebd.
7 Sabine Dorothee Lehner, „Mottenbisse im Gewand der Kunst", in: Detlef Bluemler/Lothar Romain (Hg.), *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, München 1998, S. 6.
8 Veronika Mertens, „Der Vorhang ist das Bild", in: *Stoff. Malerei, Plastik, Installationen,* Ausst.-Kat. Galerie Albstadt, Albstadt 2002, S. 7–18, hier S. 16.
9 Vgl. Margrit Brehm, „Patricia Waller", in: *Schwarzwaldhochstraße. Aktuelle Kunst in und aus Baden-Württemberg*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hg. von Matthias Winzen, Karlsruhe 2002, S. 25–27, hier S. 26.
10 Dieter Brunner, „Don't kill your idols", in: *Needleworks. Patricia Waller*, Ausst.-Kat. Städtische Museen Heilbronn, hg. von Andreas Pfeiffer, Heilbronn 1997, S. 56.
11 Vgl. Annette Ludwig, „Patricia Waller", in: *Der Himmel auf Erden – Neue Skulpturen für Heilbronn*, Ausst.-Kat. Städtische Museen Heilbronn, Bönnigheim 2007, S. 82.
12 Vgl. ebd.
13 Ebd.
14 Brehm 2002 (wie Anm. 9), S. 25.
15 Vgl. ebd.
16 Vgl. Dieter Brunner, „Nadel, Kunst und Wirklichkeit", in: Ausst.-Kat. Heilbronn 1997 (wie Anm. 10), S. 4.
17 Vgl. Brehm 2002 (wie Anm. 9), S. 26.
18 Vgl. Emmanuelle Lequeux: „Annette Messager. Ma collection de proverbes", unter: *Collection Frac Lorraine*. URL: http://collection.fraclorraine.org/collection/print/405?lang=en [letztes Abrufdatum 21.12.2022].
19 Vgl. ebd.
20 Vgl. N. N: „Ma Collection de Proverbes", unter: *transmediale/archive*. URL: https://archive.transmediale.de/de/content/ma-collection-de-proverbes [letztes Abrufdatum 21.12.2022].
21 Ebd.
22 Ebd.
23 Nanette Rissler-Pipka, „Oppenheims *Déjeuner en fourrure*: Die Inszenierung einer Pelztasse", in: Marijana Erstić/Gregor Schuhen/Tanja Schwan (Hg.), *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts* [= Reihe *Medienumbrüche*, Bd. 7], Bielefeld 2004, S. 165–186, hier S. 165.
24 Vgl. Andrea Gnam, „Mehr als Pelz", unter: *Deutschlandfunk*. URL: https://www.deutschlandfunk.de/mehr-als-pelz-100.html [letztes Abrufdatum 21.12.2022].
25 Vgl. ebd.
26 Vgl. Barbara Hess, „Meret Oppenheim", in: Uta Grosenick (Hg.), *Women Artists – Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln 2001, S. 413.
27 Vgl. Rissler-Pipka 2004 (wie Anm. 23), S. 167.
28 Ebd.
29 Ebd.
30 Vgl. Ralph Rugoff/Stephanie Rosenthal, „Vorwort", in: *Louise Bourgeois. The Woven Child*, Ausst.-Kat. Hayward Gallery, London/Gropius Bau, Berlin, hg. von Stephanie Rosenthal/Julienne Lorz, London 2022, S. 8–9, hier S. 8.
31 Vgl. ebd.
32 Ebd.
33 Ralph Rugoff, „Mechanismen der Mehrdeutigkeit und der Wahrnehmung: Die späten Textilskulpturen von Louise Bourgeois", in: Ausst.-Kat. London/Berlin 2022 (wie Anm. 30), S. 10–19, hier S. 11.
34 Ebd., S. 14
35 Ebd.

→
Kat. 16
Rosemarie Trockel
Freude, 1988


Freude

←
Kat. 17
Patricia Waller
Für Vincent, 1993

↑
Kat. 18
Meret Oppenheim
Souvenir du Déjeuner en fourrure, 1972

Marike Schmidt

Die Stofflichkeit des Bildes

Textile Gewebe spielen schon in den frühen Epochen der bildenden Kunst eine bedeutende Rolle. Erste Verwendungen von gewebtem Material als Bildträger sind bereits aus dem 11. Jahrhundert bekannt. Das Aufkaschieren von Leinwand oder Hanffasern auf Holztafeln hatte zu jener Zeit eine Schutzfunktion, um dem Reißen des Holzes vorzubeugen.[1] Erst später gewann Leinwandgewebe an Bedeutung in der europäischen Tafelmalerei, als die Bildformate sich stetig vergrößerten – aufgespanntes Textil bot nun eine leichtere Alternative zu Holztafeln.[2] Spätestens ab dem 15. Jahrhundert verdrängten Leinwände Holztafeln als Malgründe beinahe gänzlich. Die textilen Bildträger und ihre gewebte Struktur galt es jedoch unter einer weißen Grundierung zum Verschwinden zu bringen.

Abb. 1 Edgar Degas, Die Büglerin, um 1869, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Neue Pinakothek München

Dies änderte sich in der Zeit der Industriellen Revolution: Aufgrund der technischen Reproduzierbarkeit des Bildes und des neuen Mediums der Fotografie war von den Künstler*innen nicht mehr illusionistischer Realismus, sondern eine eigene Handschrift gefordert. Die Struktur des textilen Gewebes fungierte nunmehr als gestalterisches Element, prominent etwa in dem um 1869 entstandenen Werk *Die Büglerin* des französischen Künstlers Edgar Degas (1834–1917), in dem partiell die ungrundierte Leinwand zu sehen ist (Abb. 1).

Die neuartige Beschäftigung mit der Materialität des Bildträgers erreichte einen weiteren Höhepunkt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dies zeigt sich beispielhaft an den Werken des Italieners Lucio Fontana (1899–1968), der ab 1958 monochrom bemalte Leinwände mit einer Messerklinge aufschlitzte und so die stoffliche Qualität des Gewebes freilegte. Damit ersetzte er die illusionistische Darstellung von Tiefenräumlichkeit in der Malerei durch die tatsächliche Öffnung der Bildfläche.

Die französische Gruppe *Supports/Surfaces* beschäftigt sich ebenfalls mit der Materialität des Bildes und rückt Leinwand und Keilrahmen als grundlegende Elemente der Malerei in den Fokus, anstatt sie als Träger verschwinden zu lassen. André-Pierre Arnal (*1939) etwa arbeitet mit ungespannten Leinwänden. Um den textilen Träger zu strukturieren, faltet er ihn mehrfach. Der Stoff wird anschließend wieder ausgebreitet, doch die Spuren der Faltungen bleiben deutlich sichtbar. In der Arbeit *Pliage* von 1970 (Kat. 19) betont Arnal die Faltungen durch Sprühfarbe – eine Hälfte des Stoffes erscheint in Rot, ein Viertel in Grün, ein weiteres Viertel bleibt unbehandelt. So reflektiert der Künstler die charakteristischen Materialeigenschaften des Stoffes, die durch die auf den ungespannten Bildträger wirkende Schwerkraft noch betont werden. Mit Arnal teilt Claude Viallat (*1936) den völligen Verzicht auf den Keilrahmen. Auch bei Viallat hängt der Stoff als Träger der Malerei frei, allerdings ohne eine Ordnung gebende Symmetrie der Faltung, vielmehr wuchtig und durch die aufgebrachten Ornamente malerischer im Eindruck. Im Fall von *1978/045* (Kat. 20), entstanden 1978, dient eine Hose als Malgrund, sodass sich eine zusätzliche Verschiebung hin zur Alltagsästhetik ergibt.

Mit *Propositions pour une toile de peintre* von 1967 (Kat. 21) verweist der französisch-schweizerische Künstler Ben (bürgerlich Benjamin Vautier, *1935) direkt auf Viallat. Er unterbreitet 19 Vorschläge, wie dessen ungespannte Leinwände genutzt werden könnten – als Vorhänge, Tischdecken, Regenschirme, Bettbezüge. Damit parodiert Ben Viallats Fokussierung auf den Bildträger, stellt dessen Hinwendung zur Malerei für ihn doch einen Rückschritt dar, nachdem Marcel Duchamp (1887–1968) mit seinem Konzept des Readymades eine Zäsur in der Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts gesetzt hatte.[3]

Als Mitglied der *Nouveau Réalisme*-Bewegung sprengte Gérard Deschamps (*1937) in seinen Werken die traditionellen Grenzen der bildenden Kunst. In *New Dakota airfield* von 1962 (Kat. 22) arrangierte der französische Künstler gemusterte Lumpen auf einer Leinwand zum Relief; in einer unbetitelten Textilcollage von 1963 (Kat. 23) applizierte er quadratische Stoffreste auf eine Holztafel. Es handelt sich dabei nicht um sorgfältig ausgewählte oder gar kostbare Stoffe, sondern um gewöhnliche, von Deschamps gesammelte Gebrauchstextilien. Ganz im Sinne des *Nouveau Réalisme* integriert der Künstler so das Alltägliche in die Kunst. Gleichzeitig zeugen Deschamps' Arbeiten von seiner Auseinandersetzung mit der Malerei: Mittels farbiger Stoffe gestaltet der Künstler Kompositionen, die Gemälden vergleichbar sind. Nicht zufällig wählt er hierfür Holztafeln und Leinwände – traditionelle Bildträger der Malerei.

Abb. 2 Michael Buthe, o. T., 1969, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Auch Michael Buthe (1944–1994) lotete mit seinen Stoffbildern die Möglichkeiten und Grenzen des allgemeinen Verständnisses von Gemälden aus: Mit radikaler Vehemenz attackierte der Künstler verschiedenfarbige Stoffbahnen, die er im Anschluss in mehreren Lagen auf einen Keilrahmen aufzog – die zerfetzten Textilien fügen sich zu einem präzise komponierten Arrangement. In einer unbetitelten Arbeit aus dem Jahr 1969 (Abb. 2) lassen sich vier unterschiedliche Stoffbahnen identifizieren. Die Stoffe liegen wie Malschichten übereinander, sind teils miteinander verflochten und überlappen sich gegenseitig. Das Zerreißen und anschließende gezielte Übereinanderlegen der Stoffbahnen betont das Gestische, sodass Referenzen zur Malerei des Informel deutlich werden.

Gängige Vorstellungen eines Gemäldes hinterfragte auch Blinky Palermo (bürgerlich Peter Heisterkamp, 1943–1977). In den 1960er Jahren vernähte der Künstler monochrome, industriell eingefärbte Stoffbahnen und zog sie auf Keilrahmen auf (Abb. 3). Das Textil fungiert nicht länger als Träger eines applizierten Motivs, sei es gegenständlich oder abstrakt. Stattdessen bilden die miteinander vernähten Stoffpartien Kompositionen im Sinne der Farbfeldmalerei – Farbe und Bildträger sind nicht voneinander separiert, sondern eine untrennbare Einheit.

Während Palermo für seine Arbeiten einfarbige Stoffe nutzte, wählte Sigmar Polke (1941–2010) bevorzugt Textilien, die bereits Muster aufwiesen und, wie Christine Mehring feststellt, klar dem heimischen Alltagsbereich zuzuordnen waren:[4] „Viele der mit abstrakten Mustern versehenen Stoffe kamen damals im Haushalt und bei der Innenausstattung zum Einsatz, als Vorhänge, Tischdecken, Schürzen, Kissen, Polster und dergleichen, und wenn Polke abstrakte Formen darauf malte, dann tat er dies in der Mode jener Zeit.“[5] Als Bildträger für die Arbeit *Mit gelben Quadraten* von 1968 (Kat. 24) fungiert eine gräuliche Wolldecke. Auf den Stoff, der oben und unten zweifarbige horizontale Linien aufweist, malte Polke gelbe Quadrate, die das bereits vorhandene Muster überlagern und stören. Das grelle Gelb kontrastiert mit den neutralen Farben des Wollstoffs.

Im Gegensatz zu Polke arbeitet Rosemarie Trockel (*1952) in ihren Strickbildern nicht mit vorgefundenen Alltagstextilien, wohl aber mit international verbreiteten und verständlichen Signets und Zeichen.[6] Gerade die serielle Wiederholung bekannter Symbole auf digital

entworfenen und industriell produzierten Strickbildern rückt Trockels Arbeiten vom Handwerklichen ab, stellt sie in die Tradition von Pop-Art und Minimalismus und damit zugleich in den Problemzusammenhang von Konsumkritik und Wahrnehmungsästhetik. Die so homogen wie harmlos wirkende Oberfläche eines unbetitelten Strickbildes (Kat. 25) aus dem Jahr 1986 nutzte Trockel dabei so geschickt, dass die mit dunkelblauer und schwarzer Wolle gestrickten Reihen von Pluszeichen und Hakenkreuzen erst auf den zweiten Blick ins Auge stechen.

Mit ihren textilen Werken zielt die simbabwische Künstlerin Kresiah Mukwazhi (*1992) nicht auf Ausgewogenheit. Stattdessen sind ihre frei hängenden Bildgründe mit den zahlreichen applizierten Stoffen, Kleidungstücken und Kunsthaaren grundsätzlich chaotisch. Mukwazhi reflektiert in ihren Arbeiten die Gewalt an weiblich gelesenen Personen in ihrer Heimat – die fragmentiert erscheinenden Körper zeugen davon. Doch geht es der Künstlerin nicht allein um die Sexualisierung durch den männlichen Blick, wie die zerrissenen Bustiers als weiblich und intim kodierte Kleidungsstücke es nahelegen könnten. Gerade die gemeinhin mit ‚Wildheit' und Erotik assoziierten *Animalprints* verweisen auf ein sich seiner Sexualität bewusstes Subjekt. So stellt Mukwahzi das Machtungleichgewicht zwischen den Geschlechtern infrage und lässt den weiblichen Körper zum Ort des Protests werden. Entsprechend betitelt die Künstlerin denn auch ihre Arbeit: *mukadzi muka uti dzi! II (woman, rise up and stand firm! II)* (Kat. 26).

Abb. 3 Blinky Palermo, o. T., 1967, Courtesy Galerie Vera Munro GmbH & Co. KG, Hamburg

Trotz der vielfältigen künstlerischen Praktiken haben die genannten Werke eines gemeinsam: Sie alle reflektieren auf unterschiedliche Weise ihren eigenen Bezug zur Malerei. Sei es durch die Sondierung der Materialität des Bildträgers, die Ersetzung des textilen Trägers durch bereits vorhandene Alltagsstoffe oder die Sprengung der Grenzen der Malerei, wenn Stoffknäuel den Bereich zwischen Bild und Plastik ausloten.

1 Vgl. Hermann Kühn/Heinz Roosen-Runge/Rolf E. Straub/Manfred Koller, *Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*, Stuttgart 1988 [= *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1], S. 148.
2 Vgl. Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 15., neu bearb. Aufl., Stuttgart 1980, S. 74.
3 Vgl. Anna Dezeuze, „Terrain vague: Ben Vautier and the Ecole de Nice", in: *Art History*, Vol. 39, Nr. 4/2019, S. 772–795, hier S. 789f.
4 Vgl. Christine Mehring, „Polkes Rapport", in: *Alibis. SIGMAR POLKE 1963–2010*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, München 2015, S. 244.
5 Ebd.
6 Zu Trockels Strickbildern vgl. auch den Beitrag von Pia Emmrich in diesem Band, S. 48–53, hier S. 48f.

↖
Kat. 19
André-Pierre Arnal
Pliage, 1970

↑
Kat. 20
Claude Viallat
1978/045, 1978

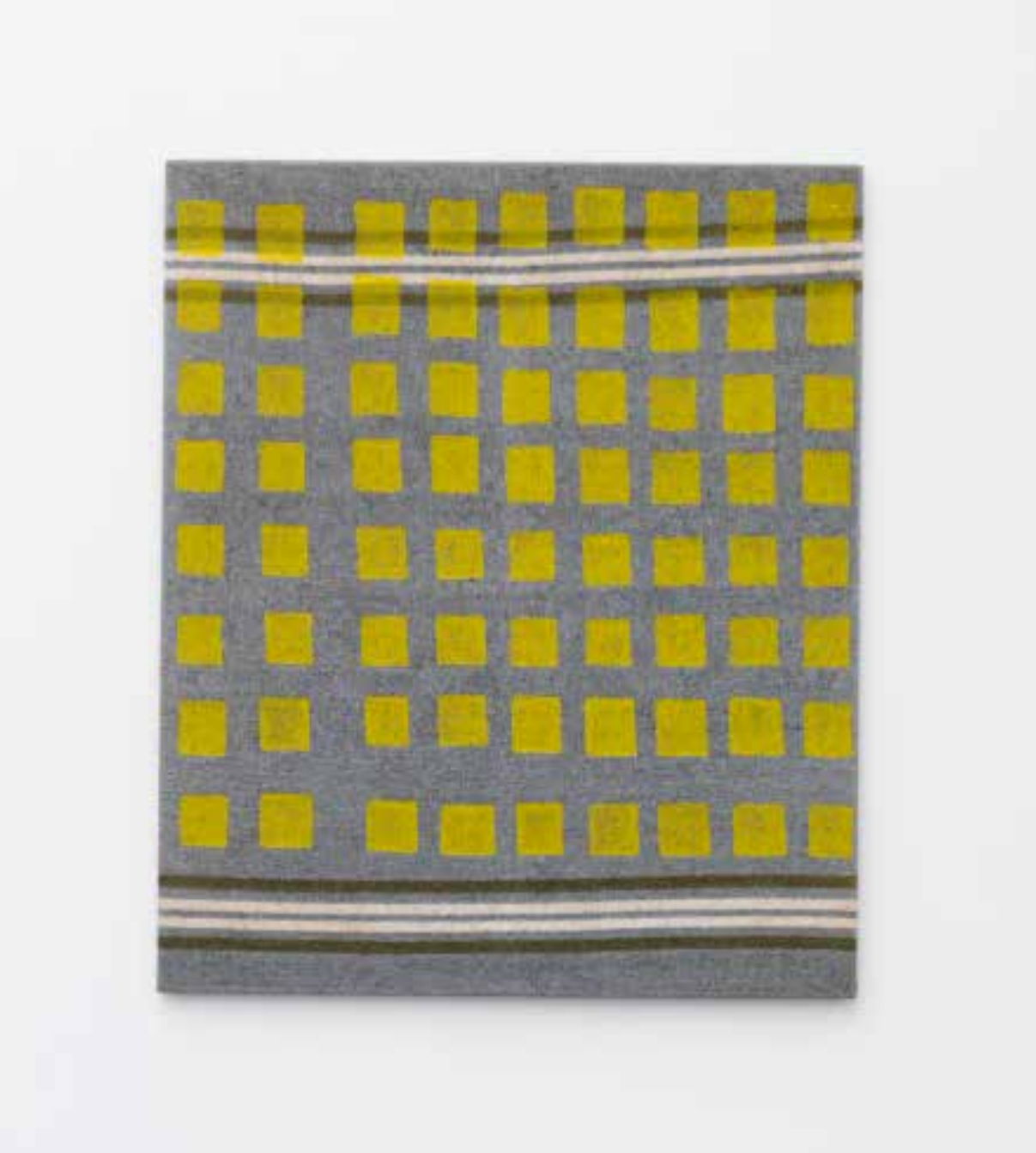
↗
Kat. 21
Ben
Propositions pour une toile de peintre, 1967

ositions
r une
e de peintre
Ben 1967

↑
Kat. 22
Gérard Deschamps
New Dakota airfield, 1962

↗
Kat. 23
Gérard Deschamps
o. T., 1963

KINIBOKIN
IRIUVIIIRI



↑
Kat. 24
Sigmar Polke
Mit gelben Quadraten, 1968

↗
Kat. 25
Rosemarie Trockel
o. T., 1986

→
Kat. 26
Kresiah Mukwazhi
mukadzi muka uti dzi! II
(woman, rise up and stand firm! II),
2022

Kristin Schrader

Weiche Subversion · Soft Sculpture

Abb. 1 Ansicht der Ausstellung *Claes Oldenburg* des Museum of Modern Art, New York, 23.09.–23.11.1969

Allein der Begriff der „weichen Skulptur" ist eine Provokation, bedeutet Skulptieren doch strenggenommen das Formen harter oder zumindest fester Materialien durch die Wegnahme von Substanz. Die *Soft Sculptures* von Claes Oldenburg (1929–2022), der den Begriff prägte, aber sind genäht, hängen von der Decke oder liegen wie leicht betrunken[1] in der Ecke (Abb. 1). Die für die Bildhauerei lange geltende Leitidee der lebensechten Darstellung eines weichen Körpers[2] wird von den Werken des schwedisch-amerikanischen Künstlers in ihr Gegenteil verkehrt: Oldenburgs Augenmerk galt festen, alltäglichen Gebrauchsgegenständen, die nicht nur durch die Nachbildung in Textil, sondern auch durch eine Veränderung der Größendimensionen verfremdet sind. Beispielhaft hierfür ist das Multiple *Miniature Soft Drum Set* (Kat. 27): Die zwischen 1967 und 1970 entstandenen Miniaturschlagzeuge gehen auf Oldenburgs Beitrag zur *International Exhibition of Sculpture* des Jahres 1967 im Guggenheim Museum zurück, wo ihn Frank Lloyd Wrights (1867–1959) Architektur mit ihrem markanten Rundbau dazu anregte, ein Drumset als *Soft Sculpture* umzusetzen.[3] Für seine geplante

Plastik schuf Oldenburg angesichts der vielen Details des Sujets zunächst ein Modell. Dieses bildete drei Jahre später die Grundlage für das Multiple, sollte und konnte aufgrund der textilen Materialität aber keinesfalls genau nachgebildet werden: Unter ihrem Eigengewicht zusammengesackt, offenbaren die Miniaturschlagzeuge das spezifische Gestaltungspotenzial des weichen Werkstoffs, wobei sie das Funktionsprinzip fest bespannter Trommeln selbstredend ad absurdum führen. Gezielt unterlaufen zudem die vom Künstler der Willkür der Besitzer anheimgestellten Arrangements der Trommeln und Becken die typische Anordnung der Einzelteile echter, zum Musizieren bestimmter Schlagzeuge. Dementsprechend erläuterte Oldenburg das Prinzip der *Soft Sculpture*: „[N]iemals scheint das Werk Stabilität und Ordnung zu erlangen und konterkariert so – in seiner weichen Ausführung – die Idee von Einheit und Zweck, die in der Vorstellung von seinem Sujet oder in dessen realer Ausführung steckt."[4]

Mit der Unterwanderung traditioneller bildhauerischer Prinzipien stand Oldenburg in den 1960er Jahren nicht allein. Es war die Zeit der *New Sculpture* und des Postminimalismus. Künstler*innen wie Eva Hesse (1936–1970), US-Amerikanerin mit deutschen Wurzeln, oder der US-Amerikaner Robert Morris[5] (1931–2018) experimentierten mit kunstfernen Materialien wie Latex oder Filz, verzichteten auf Sockel und erprobten die Eigenschaften der neuen Werkstoffe in ihrem Verhältnis zu Wand und Boden. Der Fokus lag auf dem Prozessualen und Ephemeren – Aspekte, die Oldenburgs *Soft Sculptures* durchaus teilen. So gibt es für das *Miniature Soft Drum Set* sechs Vorschläge zum Arrangement, das den Besitzer*innen jedoch grundsätzlich freigestellt ist.[6]

Abb. 2 Man Ray, The Enigma of Isidore Ducasse, 1920/72, Tate Gallery, London

Im Gegensatz zu den Protagonisten der *New Sculpture* lag Oldenburg jedoch weniger daran, sich explizit von der Minimal Art abzusetzen. Mit ihrer Verfremdung von Alltagsgegenständen stehen seine Werke vielmehr Dada und dem Surrealismus nahe – etwa dem Schaffen des US-Amerikaners Man Ray (1890–1976, Abb. 2) oder der Schweizerin Meret Oppenheim[7] (1913–1985) –, auch teilen sie die Konsumkritik der Pop-Art. Darüber hinaus eröffnen die Werke Oldenburgs eine ganze Klaviatur an Bedeutungsebenen des Weichen, die in vielfältiger Weise auf den menschlichen Körper anspielen,[8]

indem sie das Textile mit ihm gleichsetzen: „Nur harte Gegenstände werden als Sujet für die weiche Verfremdung herangezogen. Das Weichmachen mag als pazifistisches Wunschdenken gelesen werden (weiches Auto, weiches Gewehr), als endloses Im-Bett-Bleiben, Vergnügen, als Plädoyer für medikamenteninduzierte Impotenz, Travestie, das Schmelzen von Barrieren, Subversion, als Anti-Ambition, als Projektion des Körpers, des Autorenkörpers, oder als Fingerzeig auf das weite vernachlässigte formale Gebiet des Nicht-Festen (Luftigkeit). Was auch immer gefordert ist – Weiches ist großzügig."[9]

Die Künstler*innen, die an Oldenburg anschließen, greifen diese Konnotationen auf und vertiefen sie. Das Weiche als Form des Impotenten und damit als Kritik an phallozentrischen Machtgebaren und -strukturen formuliert etwa die Schweizerin Sylvie Fleury (*1961) mit ihren in sich zusammengesackten *Soft Rockets* (Kat. 28). Der hochtechnisierten Präzision, metallischen Härte und Glätte tatsächlicher Raketen setzt Fleury weich Erschlafftes entgegen; gängige Vorstellungen von geballter Energie wie auch die phallische Anmutung des Flugkörpers werden so ironisch unterwandert.

Eine ähnliche Strategie verfolgt Annette Streyl (*1968), die repräsentative Bauten, wie zum Beispiel das World Trade Center, den Berliner Fernsehturm (Kat. 36) oder die Türme der Deutschen Bank (Kat. 29), maßstabsgetreu nachstricken lässt. Die Werke werden wahlweise dreidimensional über einem Gerüst aufgespannt oder schlaff über einer Leine hängend präsentiert – deutlich kommt so noch einmal die Formvariabilität des weichen Werkstoffs zum Tragen. Doch nicht nur durch ihre völlige ‚Erschlaffung' konterkarieren die Arbeiten die Machtansprüche und Autorität, die sich in der Originalarchitektur manifestieren; auch die dezidiert ‚weiblich' und ‚häuslich' konnotierte Handarbeitstechnik trägt zur Ironisierung der Sujets bei.[10]

Die in Simferopol auf der Krim geborene, in Deutschland lebende Künstlerin Anna Eisermann (*1980) persifliert mit *Das Oberhaupt* (Kat. 40) von 2018 patriarchalische Familienstrukturen. Das Fantasieobjekt mutet wie ein Gemächt an und ist doch tragbar wie die Haube einer Tracht, die traditionell den Familienstand einer Frau, aber auch deren Fruchtbarkeit symbolisch annonciert. Auch *Die Transformation* (Kat. 39), ebenfalls von 2018, ist von Eisermann als Haube konzipiert – als äußerst schwer zu tragende Last ist die Arbeit in persönlicher Reaktion auf den Kriegszustand in der ukrainischen Heimat seit der russischen Annektierung der Krim im Jahr 2014 entstanden. Gewöhnlich lässt sich Eisermann in ihren Werken vom Unbewussten und Zufälligen leiten. Sie beginnt willkürlich mit einem einzelnen Stück Stoff,

das dann mehr und mehr Erweiterungen erhält. Von dieser Freude am Kombinieren zeugen die gleichfalls 2018 entstandenen Arbeiten *Liebe, Hoffnung und Glaube I* und *II* (Kat. 37, 38), deren Bedeutungsgehalt im einen Fall kryptisch verschlüsselt bleibt, im anderen in der karikierenden Glorifizierung religiöser Gewalt zu liegen scheint.

Ein persiflierendes Moment kennzeichnet auch die Figuren Cosima von Bonins (*1962): Die Künstlerin gibt Tiere in einer für Spielzeug und Comics typischen Stilisierung wieder. Zum Teil monumental vergrößert und immer gänzlich schlaff, erfährt das ostentativ Niedliche eine Wendung ins Groteske. So hängt etwa in der Installation *ICH LÜGE AUCH UND ICH BIN DEIN* (Kat. 41) der Erpel Daffy Duck augenscheinlich völlig entkräftet über einem Tischchen: ein Inbild der Erschöpfung angesichts der Herausforderungen unserer heutigen Leistungsgesellschaft, deren strenge Taktung die Uhr rechts andeuten mag. Darüber präsentiert ein ebenfalls schlaff hängendes Stoffbanner den Titel des Werks, der – weiß auf weiß – jedoch kaum lesbar ist.

Alles in allem birgt die *Soft Sculpture* also ein enorm subversives Potenzial, das der Wirklichkeit ironisch und humorvoll beikommt. Oder um erneut Claes Oldenburg zu zitieren: „Das Einzige, das die menschliche Erfahrung rettet, ist Humor."[11]

1 Vgl. Claes Oldenburg in einem Film zu seiner 2012 vom Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig ausgerichteten Ausstellung *Claes Oldenburg: The Sixties*, unter: *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=V2UFGpjr39c [letztes Abrufdatum 17.01.2023].
2 Seit jeher sind mit der bildhauerischen Illusion physischer Weichheit erotische und sexuelle Konnotationen verbunden – berühmt ist die antike Anekdote, die über die zwischen 350 und 340 v. Chr. geschaffene Aphrodite von Knidos des attischen Bildhauers Praxiteles (um 390–320 v. Chr.) in Umlauf geriet: Der Fleck auf dem Schenkel der Marmorstatue soll vom Samenerguss eines nächtlichen Besuchers herrühren. Wenn Oldenburg hinsichtlich seiner *Soft Sculptures*, wie im Folgenden ausgeführt, von Impotenz spricht, dann zeigt er sich der Tradition erotischer Konnotationen bewusst.
3 Vgl. Oldenburgs Textbeitrag „Miniature Soft Drum Set", in: *Claes Oldenburg. Multiples in Retrospect 1964–1990*, New York City 1991, o. S.
4 Claes Oldenburg, „Drum Set", in: *Claes Oldenburg. Object into Monument*, Ausst.-Kat. Pasadena Art Museum, hg. von Barbara Haskell, Los Angeles 1971, S. 56 (im engl. Original: „[T]he piece never seems to achieve stability or order, and so, contradicts, in its soft version, the concept of unity and purpose stated in its image or real version.").
5 Zu Robert Morris vgl. den Beitrag von Lisa-Marie Rauscher in diesem Band, S. 84–87, hier S. 87.
6 Vgl. Oldenburg 1991 (wie Anm. 3). Für Liebhaber des unversehrten Zustands des Multiples fügte Oldenburg noch eine kastenförmige opake Plastikhülle als Staubschutz bei, die das Objekt gleichzeitig mystifiziert. Sicherlich ist hierin eine Anspielung auf den Warencharakter der Kunst wie auch ein Beleg für die besondere Fragilität textiler Werke zu sehen, deren Veränderlichkeit Oldenburg ostentativ affirmierte.
7 Siehe hierzu den Beitrag von Pia Emmrich in diesem Band, S. 48–53, hier S. 51f.
8 Vgl. zum Viszeralen wie Ingestiven und Psychosomatischen bei Oldenburg Gregor Stemmrich, „Hypertrophien, Trophäen, Tropen des Alltäglichen: Claes Oldenburgs Neudefinition von Skulptur", in: *Claes Oldenburg: The Sixties*, Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, hg. von dems., München 2012, S. 164.
9 Oldenburg 1971 (wie Anm. 4), S. 57 (im engl. Original: „Only hard originals are taken as subject for softening. Softening may be seen as pacifist wish fulfillment (soft car, soft gun), endless staying in bed, pleasure, as championing drugged impotence, transvestism, melting of barriers, subversion, as anti-ambition, as the projection of body, of author's body, or calling attention to the great neglected formal realm of the non rigid (airship). Whatever is required—soft is generous.").
10 Streyl teilt auch die Konsumkritik der Pop-Art, wenn sie etwa ein Ikea-Gebäude in die Reihe ihrer Strickarchitekturen aufnimmt.
11 Oldenburg 2012 (wie Anm. 1; im engl. Original: „The only thing that saves the human experience is humor.").

↑
Kat. 27
Claes Oldenburg
Miniature Soft Drum Set, 1967–70

→
Kat. 28
Sylvie Fleury
Soft Rocket, 1995

↑
Kat. 29–35
Annette Streyl
Strickobjekte nach realen Bauwerken im Maßstab 1:100, 1998–2000

→
Kat. 36
Annette Streyl
Fernsehturm Berlin, 2004

↑
Kat. 37
Anna Eisermann
Liebe, Hoffnung und Glaube I,
2018

→
Kat. 38
Anna Eisermann
Liebe, Hoffnung und Glaube II,
2018

←
Kat. 41
Cosima von Bonin
ICH LÜGE AUCH UND
ICH BIN DEIN, 2011

Lisa-Marie Rauscher

Stoff wird Form · Plastische Qualitäten des Textilen

Wenn wir im Kontext der Bildhauerei an Stoff denken, haben wir vermutlich Kunstwerke vor Augen, bei denen uns Bildhauer*innen virtuos ihre Fähigkeit vorführen, Textilien in einem anderen Material so wirklichkeitsgetreu wie möglich nachzuahmen – sei es in Bronze, Stein oder Holz. Es wurden und werden skulpturale Wiedergaben von drapierten Stoffen, Faltenwürfen oder historischen Kostümen sowie zeitgenössischen Bekleidungsstücken geschaffen. Die Erscheinung der Kunstwerke soll die Betrachter*innen über deren eigentliche Materialität hinwegtäuschen (Abb. 1). Anders verhält es sich bei den Werken der hier vorgestellten zeitgenössischen Künstler*innen. Statt weichen Stoff in harten, klassischen Materialien der Bildhauerei zu imitieren, nutzen sie tatsächliche Textilien und erproben dabei auf vielfältige Weise deren plastisches Potenzial: Sie drapieren, falten, knoten, schichten, spannen. So rückt die je eigene Beschaffenheit der textilen Werkstoffe in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Vor allem die für Stoff charakteristische Flexibilität gibt Anlass, grundlegende Fragen plastischen Gestaltens aus neuer Perspektive zu betrachten: Es geht um Volumen, um Gravitation sowie das Verhältnis zum Raum.

Form und Masse

Die als Stickerin ausgebildete Hanne-Nüte Kämmerer (1903–1981) überschritt mit ihrem textilen Schaffen die Grenze der traditionellen Handarbeit. Souverän beherrschte sie verschiedene Techniken, setzte sich nicht nur handwerklich, sondern auch künstlerisch mit diesen auseinander. Mit ihren plastischen Nähspitzen verließ sie die textile Fläche und schuf filigrane dreidimensionale Werke. In der selbst weiterentwickelten Technik der Nadelspitze gestaltete Kämmerer unkonventionelle Kunstwerke wie

die 1967 entstandenen *Schwebenden Kelche* (Kat. 42).[1] Die Spitze ist hier losgelöst von ihrer traditionellen dekorativen Funktion innerhalb der Textil- und Modeindustrie. Auch stellen die Kelche keine Trinkgefäße dar, sondern besitzen abstrakte, autonome Formen.

Der scheinbar schwerelosen Leichtigkeit von Kämmerers Kelchen erscheinen die Plastiken Simone Pheulpins (*1941) in ihrer stofflichen Verdichtung geradezu entgegengesetzt (Kat. 43). Pheulpin bezeichnet sich als „Textilbildhauerin"[2] – ihre Werke entstehen durch das sorgfältige, sich wiederholende Falten von unbearbeiteten baumwollenen Stoffstreifen, die mit Stecknadeln fixiert werden. Sie „verstümmele"[3], so die Künstlerin, jährlich 240.000 Nadeln. Die an sich simple Technik erlaubt vielfältige Variationen. So entstehen gedrungene, kompakte Formen, die natürlichen Ursprungs scheinen und die Weichheit des Ausgangsmaterials vergessen lassen.

Auch die Werke des Künstlers Jens Risch (*1973) sind von der Ausführung gleichförmiger, sich wiederholender Handbewegungen geprägt. In 1269 Arbeitsstunden schuf er vom 27. November 2015 bis 12. Januar 2017 sein *Seidenstück VI* (Kat. 44): 1000 Meter weiße Seide, Knoten an Knoten. Den einfach geknoteten Strang verknotete Risch ein zweites Mal, ein drittes Mal …, bis am Ende der Arbeitsprozess sechsfach durchlaufen worden war. Aus dem zarten Seidenstrang ist ein verdichtetes, dreidimensionales Objekt mit vermeintlich poröser Oberfläche geworden, das Assoziationen an organische Strukturen wie Korallen und Schwämme hervorruft.[4] Der Titel hingegen referiert allein auf das Werk und dessen langwierigen, meditativen Herstellungsprozess; in der Verdichtung des Materials scheint auch die vom Künstler benötigte und damit vergangene Zeit eingefangen.

Abb. 1 Antonio Corradini, Vestalin, 1724, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung

Volumen und Schwerkraft

Während die bisher angeführten Positionen die Grenzen der Formbarkeit des Textilen durch maximale Manipulation des Werkstoffs ausloten, entstammt bei anderen Bildhauer*innen der plastische Charakter ihrer Arbeiten wesentlich aus den Gegebenheiten des Materials als solchem: Auch sie nutzen die weiche Beschaffenheit, lassen jedoch mit nur minimalem Eingriff Form und Volumen aus dem Zusammenspiel von Material und Schwerkraft entstehen. Aspekte des Tragens und Lastens – zentrale Themen der Bildhauerei – sind hierbei ebenso wie das Verhältnis zu Wand und Raum Schwerpunkte des künstlerischen Schaffens.

Nur an vier Punkten fixiert, hängen Ulla von Brandenburgs (*1974) *8 Bänder* (Kat. 45) größtenteils frei an der Wand. Die in Orange, Türkis, Braun, Grün, Pink, Gelb, Lila und Blau handgefärbten Bänder sind zu Schlaufen drapiert, deren Farben nach unten hin auszubluten scheinen: Dünne Rinnsale fließen über die Wand, auf dem Boden bilden sich kleine Pfützen. Die Arbeit überträgt den Farbfluss, der die Aquarelle der Künstlerin auszeichnet, ins Textile. Die Überlagerung der gefärbten Bänder und deren Schattenwurf erzeugen dreidimensionale Farbverläufe. Vom Umraum nicht durch einen Rahmen getrennt, tritt das Werk in Dialog mit der Architektur. Die Bänder, ein wiederkehrendes Element im Schaffen Ulla von Brandenburgs, nehmen im kleineren Maßstab das Zusammenspiel von Textil und Raum auf, das auch für die großen Installationen der Künstlerin bestimmend ist.[5]

Der geografische Mittelpunkt von Rosemary Mayers (1943–2014) künstlerischem Schaffen lag seit den späten 1960er Jahren in New York. Ihr Name ist mit großformatigen Plastiken aus Stoff verbunden, sie betätigte sich jedoch unter anderem auch als Kunstkritikerin und Schriftstellerin. Mayer nutzte unterschiedlichste Textilien – etwa Flanell, Nylon, Satin oder Viskose, aber auch glasfaserverstärkten Kunststoff und Seihtuch –, deren Zusammenspiel eine eindrückliche sinnlich-haptische Wirkung entfaltet und die enorme Bandbreite textiler Materialitäten unmittelbar erfahrbar werden lässt. Die Stoffe hängen in übereinanderliegenden Bahnen, sind geknotet oder gespannt, erstrecken sich von der Wand weg in den Raum hinein. In ihrem Werk *Galla Placidia* von 1973 (Abb. 2) schafft die Künstlerin so mittels einer simplen Grundkonstruktion ein gestalterisch komplexes Werk, dessen Form gleichermaßen von der Gravitation und ephemeren Einflüssen wie Luftströmungen mitbestimmt wird. Die Titelwahl entstammt Mayers feministischer Einstellung – Galla Placidia war eine heute weitestgehend vergessene Regentin des Weströmischen Reiches. Wie in diesem Fall holt die Künstlerin immer wieder die Namen historischer weiblicher Personen zurück in das kollektive Gedächtnis.

Abb. 2 Rosemary Mayer, Galla Placidia, 1973, Installationsansicht Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, 2022, Nachlass der Künstlerin, New York/Galerie ChertLüdde, Berlin

Ein vergleichbares Gestaltungsprinzip liegt auch der zweiteiligen Textilarbeit *Römisch* (Kat. 46) von Christiane Möbus (*1947) zugrunde: Zwei Hula-Hoop-Reifen – Gegenstände aus der Alltagswelt – umspannt die

Künstlerin mit transparenter Polyestergaze, die sie mit einer Kordel an der Wand befestigt. Ein rotes und ein purpurfarbenes Tuch lassen in Verbindung mit dem Titel an Purpur als bedeutsamen Farbstoff der Antike denken, Assoziationen mit der geschickt drapierten Stoffbahn einer römischen Toga drängen sich auf.[6]

Den Eindruck wuchtiger Schwere erzeugen dagegen die Filzarbeiten von Robert Morris (1931–2018). Seit den späten 1960er Jahren arbeitete der US-amerikanische Künstler mit Industriefilz, den er zu breiten Bahnen zerschnitt und teils zusätzlich mit Schlitzen versah. Punktuell an der Wand befestigt, fällt der Filz locker herab oder steht am Boden auf, wölbt, faltet und rollt sich. Die Volumina, die sich aus dieser künstlerischen Vorgehensweise ergeben, machen die Arbeiten zu dreidimensionalen Plastiken, deren Erscheinungsbild maßgeblich von Schwerkraft und Zufall geprägt wird.[7] Der Künstler propagierte „die Loslösung von vorab geplanten, dauerhaften Formen und Ordnungen der Dinge“[8] – es geht, in Morris' Worten, um „Anti Form“. Wie komplex eine solche sein kann, zeigt *Arachnid II* von 2016 (Kat. 47): Mittig durchhängend, überlagern sich zwei mehrfach geschlitzte Filzbahnen; halblose Elemente sacken aus der hinteren Ebene nach vorn, sodass ein vielfach verschränktes Gefüge entsteht. Scheinbar willkürlich platziert, formen die Schlitze tatsächlich die englischen Worte „Die“ und „Lie“. Je nach Standpunkt der Betrachter*innen ändert sich das Spiel von Licht und Schatten, Stoff und Leerstelle.

Fixiert, gedrungen oder filigran, beweglich, leicht und voluminös – so unterschiedlich die genannten Beispiele auch sind, eint all diese Positionen, dass die Form des Kunstwerks von den Eigenschaften des Materials mitbestimmt wird. Sie loten nicht nur die gestalterischen Möglichkeiten aus, die der textile Werkstoff bietet; in der Auseinandersetzung mit dem Material zeugen sie von einem unkonventionellen Prozess des plastischen Gestaltens und erweitern somit den traditionellen Skulpturbegriff.

1 Vgl. Barbara Rommé, „Innovation und Tradition im Werk von Hanne-Nüte Kämmerer“, in: *Westfalenstoffe und andere Spitzen. Die Textilkünstlerin Hanne-Nüte Kämmerer (1903–1981)*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Münster, hg. von ders., Bielefeld 2009, S. 16–27, hier S. 21–27.
2 Vgl. Website der Künstlerin (im franz. Original: „Sculpteur Textile“). URL: http://spheulpin.free.fr [letztes Abrufdatum 16.01.2023].
3 So Simone Pheulpin im Gespräch mit Alin Avila (im engl. Original: „mutilate“), zit. nach: Alin Avila, *Simone Pheulpin. Within the Folds*, Paris 2016, S. 20.
4 Vgl. Beatrice Immelmann, „Jens Risch“, in: *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg/Staatsgalerie Stuttgart, hg. von Markus Brüderlin, Ostfildern 2013, S. 381.
5 Vgl. hierzu den Beitrag von Barbara Martin in diesem Band, S. 98–101, hier S. 99.
6 Vgl. Vanessa Seeberg, „Von Kleidern und Stoffen“, in: *Christiane Möbus. Rette sich wer kann*, Ausst.-Kat. Städtische Museen Heilbronn/Kunsthalle Vogelmann, Obersulm 2015, S. 80–83, hier S. 82f.
7 Vgl. Melanie Ardjah, „Robert Morris“, in: *Kunst-Stoff. Textilien in der Kunst seit 1960*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 2011, S. 50f.
8 Robert Morris, „Anti Form“, in: *Artforum* 6, Nr. 8/1968, S. 33–35, hier S. 35 (im engl. Original: „Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things […].“).

→
Kat. 42
Hanne-Nüte Kämmerer
Schwebende Kelche, 1967

↑ →
Kat. 43
Simone Pheulpin
Origine XIII, aus der Serie *Origine*, 2021

→
Kat. 44
Jens Risch
Seidenstück VI,
27.11.2015–12.01.2017

→
Kat. 45
Ulla von Brandenburg
8 Bänder (Orange, Türkis, Braun, Grün, Pink, Gelb, Lila, Blau), 2018

←
Kat. 46
Christiane Möbus
Römisch, 1993

↗
Kat. 47
Robert Morris
Arachnid II, 2016

Barbara Martin

Textile Inszenierungen von Körper und Raum

Seit Jahrtausenden schützen Textilien den Menschen vor den Einflüssen seiner Umwelt – nicht nur in Form von Bekleidung. In Zelten und ähnlichen Behausungen fungiert Stoff als umschließende Hülle, definiert den Raum als begrenzte Einheit. Der Architekt und Kunsttheoretiker Gottfried Semper (1803–1879) sah hierin die Anfänge des Bauens begründet, das sich parallel zur Textilherstellung entwickelt habe.[1] Die „wahren und legitimen Repräsentanten der räumlichen Idee", so Semper, seien nicht feste Mauern, sondern „Wände" aus Textil, die Räume umkleiden.[2]

Wie sich die Wahrnehmung von Raum und Architektur sowie der darin verorteten Körper durch Stoffe verändern und inszenieren lässt, zeigen zeitgenössische Künstler*innen auf vielfältige Art und Weise. Die bekannteste Position auf diesem Feld nimmt wohl Christo (1935–2020) ein. Gemeinsam mit Jeanne-Claude (1935–2009) umhüllte er ab den 1960er Jahren zunächst Alltagsgegenstände, später auch ganze Gebäude bei großangelegten Projekten im städtischen Raum mit Textilien. Für 14 Tage verbargen der bulgarische Künstler und seine französische Partnerin etwa 1995 den Berliner Reichstag (Abb. 1) unter 100.000 Quadratmetern aluminiumbedampftem Polypropylengewebe, fixiert mit rund 16 Kilometern blauem Seil.[3] Die textile Hülle und Verschnürung betonte nicht

Abb. 1 Christo und Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag, 1971–95, Christo and Jeanne-Claude Foundation

nur die architektonische Form und die Proportionen des Monumentalbaus, sondern rückte auch dessen Funktion als Ort der Politik und Sinnbild öffentlicher Teilhabe in den Fokus – das Projekt setzte schon im Vorfeld eine intensive Diskussion über die Bedeutung des Reichstags innerhalb der Stadt Berlin wie auch der deutschen Geschichte in Gang. Indem sie Vertrautes temporär der Wahrnehmung entzogen, brachten Christo und Jeanne-Claude dessen Präsenz, Realität und historische Dimension zu Bewusstsein.[4]

Abb. 2 Ulla von Brandenburg, Le milieu est bleu, Installationsansicht Palais de Tokyo, Paris, 2020, Ulla von Brandenburg und Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe/Pilar Corrias Gallery, London/Produzentengalerie Hamburg

Die Verfremdung architektonischer Gegebenheiten ist auch für das Schaffen Ulla von Brandenburgs (*1974) zentral. Doch konzentriert sich die Künstlerin hierbei auf Innenräume: Mittels monumentaler Vorhänge in leuchtenden Farben gestaltet von Brandenburg immersive Installationen, welche die tatsächliche Raumsituation bewusst verunklären (Abb. 2). Die Stoffe verhüllen häufig ganze Wände, gliedern und unterteilen Ausstellungssäle in Kompartimente, schaffen Barrieren. Partielle Raffungen öffnen Durchblicke und Passagen. Die leitmotivisch eingesetzten Vorhänge generieren Bereiche des Davor und Dahinter, des Innen und Außen, des Sichtbaren und Verborgenen. Sie trennen den Kunst- vom Realraum und markieren symbolisch den Übergang zwischen beiden Sphären.[5] Zugleich evoziert die textile Ausstellungsarchitektur die Vorstellung einer Bühne, lässt die Betrachter*innen selbst als Akteur*innen erscheinen und lenkt deren Aufmerksamkeit auf die eigene Interaktion mit dem Raum.[6] Filme, Klänge, performative Sequenzen und vereinzelte, in ihrer Isolation bedeutungsvoll scheinende Objekte komplettieren die Inszenierung zum Gesamtkunstwerk. Aus der Ästhetik theatraler Inszenierung schöpfend, schafft Ulla von Brandenburg so ephemere, sinnlich aufgeladene Erlebnisräume an der Schnittstelle von Realität und Illusion.[7]

Ulrike Kessl (*1962) reagiert mit ihren Installationen nuanciert auf vorhandene Architektur und sensibilisiert so für deren Wahrnehmung. Textile Elemente erzeugen Strukturen, die den Raum akzentuieren, seine jeweiligen Charakteristika unterstreichen oder sie subtil unterlaufen. Jenseits des neutralen *white cube* sucht die Künstlerin hierbei bewusst die Herausforderung durch eigenwillige Architektursituationen, die eine individuelle gestalterische Auseinandersetzung ver-

langen.[8] So arbeitet sie für *Nylons in space* (Kat. 48) mit einem höchst flexiblen Material, das sich unterschiedlichsten Räumen anpasst: Verschiedenfarbige, miteinander vernähte Strumpfhosen spannen sich zwischen Wänden und Decke, konterkarieren die Vertikalen und Horizontalen der Architektur mit sich vielfach kreuzenden Diagonalen. So entsteht ein komplexes Netzgefüge, leicht, zart und zugleich markant in seinem leuchtend bunten Kolorit. Durch die maximale Dehnung erscheinen die Strumpfhosen gänzlich verfremdet. Befreit von ihrer üblichen Bekleidungsfunktion, dienen sie als „pures plastisches Material“[9]. Doch nutzt Kessl für ihre Installationen ganz bewusst immer wieder Kleidungsstücke, deren Bedeutungsdimensionen bei aller Verfremdung unterschwellig in den Werken mitschwingen. Sie strebe danach, die mit dem Material verknüpften Assoziationen einzubinden, ohne dass diese die Arbeiten dominieren, erläutert die Künstlerin.[10] Die *Nylons in space* verlieren zwar ihre direkte Nähe zum Körper, nicht aber den Bezug zu ebendiesem: Die textile Struktur im Raum provoziert ein unmittelbares physisches Erleben, das über die bloße Betrachtung hinausgeht.

Eindrücklich lassen die plastischen Aufbauten der britischen Künstlerin Phyllida Barlow (*1944) Masse, Volumen und Höhe körperlich erfahrbar werden. Sie dominieren den Raum mit ihrer Präsenz, loten seine Dimensionen aus und versperren den Weg der Betrachter*innen. Barlow selbst bezeichnet sie als „Hindernisse“[11] und erklärt: „Das skulpturale Objekt blockiert den Raum, unterbricht ihn, interveniert ihn, besetzt ihn und ergreift vor allen Dingen Besitz von ihm, von dem wir andernfalls selbst Besitz ergreifen würden.“[12] Die Künstlerin nutzt bevorzugt schlichte, alltägliche Werkstoffe, darunter auch immer wieder Textilien verschiedenster Art. Die zumeist krude Bearbeitung rückt die Materialität in den Fokus und verweist unmittelbar auf den gestalterischen Prozess, aus dem die Objekte hervorgegangen sind.[13] Barlows Schaffen zielt nicht auf Vollendung, sondern schöpft vielmehr aus einem fortdauernden Kreislauf von Konstruktion, Destruktion und Rekonstruktion: Ihre Werke sind ephemer, werden nach der Präsentation zerlegt und die Materialien in anderen Arbeiten weiterverwendet.[14] Für den britischen Pavillon der Biennale von Venedig entstand so 2017 *untitled: folly; rack* (Kat. 49): Leinwände verschiedener Farbe und Größe sind penibel auf einem großformatigen Gerüst aufgereiht. Der ungleichmäßige Farbauftrag konterkariert die strenge Ordnung mit einem lebendig-gestischen Moment. Die Arbeit lässt an das Materiallager eines Ateliers denken, erscheint als Fundus für künftige, potentielle Werke.

Dem Verhältnis von Raum, Zeit und den Körpern der Betrachter*innen kommt auch im Schaffen Franz Erhard Walthers (*1939) zentrale Bedeutung zu. 1962 entwickelte der Künstler seinen wegweisenden „anderen Werkbegriff“: Nicht mehr die festgefügte Form eines vollendeten

Kunstobjekts ist das Ziel, sondern vielmehr der Prozess der „Formung“ durch die Handlungen der Rezipient*innen.[15] Zumeist gefertigt aus Sperrholz und Baumwollstoff in verschiedenen Farben, fungieren die Werkstücke hierbei lediglich als ‚Vehikel‘. Stets sind die Dimensionen der Walther’schen Arbeiten wie auch deren Proportionen vom Maß des menschlichen Körpers abgeleitet und auf diesen bezogen.[16] Die bewusst einfach gehaltenen Formen zielen auf simple, elementare Bewegungsabläufe oder Positionierungen, die nicht nur das Werk an sich, sondern auch grundlegende Kategorien von Raum und Zeitlichkeit physisch erfahrbar werden lassen.[17]

Nicht nur dank der Relation zum Leiblichen bieten Textilien vielfältige Möglichkeiten, das Zusammenspiel von Körper, Raum und Architektur künstlerisch auszuloten. In ihren Materialeigenschaften stehen Stoffe auch der Solidität und starren Form gebauter Wände geradezu diametral gegenüber. Sie eignen sich so in besonderer Weise für inszenatorische, verfremdende Eingriffe in räumliche Gegebenheiten, die eingefahrene Wahrnehmungsmuster herausfordern.

1 Vgl. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Bd. 1: Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a. M. 1860, S. 227. Vgl. hierzu auch Sokratis Georgiadis, „‚Wand‘ kommt von ‚Gewand‘ – Gottfried Semper – Revolutionär des Geistes“, in: *Michael Bakunin, Gottfried Semper, Richard Wagner und der Dresdner Mai-Aufstand 1849. Symposium des Forschungsinstituts der Friedrich-Ebert-Stiftung*, Bonn 1995, S. 49–57, hier S. 55.
2 Semper 1860 (wie Anm. 1), S. 229.
3 Vgl. *Christo and Jeanne-Claude. Urban Projects. Life and Work*, Beiheft zu: *Christo and Jean-Claude. Urban Projects*, Ausst.-Kat. ING Belgique SA. Espace Culturel Brüssel, Dortmund 2017, o. S.
4 Vgl. ebd.; Matthias Koddenberg, „Christo and Jeanne-Claude’s Alternative Architecture“, in: Ausst.-Kat. Brüssel 2017 (wie Anm. 3), S. 8–41, hier S. 24f.
5 Vgl. Stefanie Patruno, „Theatrales Setting und skulpturale Situation: Der Ausstellungsraum als Fiktionsmaschine“, in: *Ulla von Brandenburg. Der Regung Regel,* Ausst.-Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Museum Künstlerkolonie, hg. von ders./Philipp Gutbrod, Heidelberg 2018, S. 38–43, hier S. 41; Maximilian Rauschenbach, „It Has a Golden Sun and an Elderly Red Moon/Quilts“, in: *Sweets. Quilts. Sun. Works*, Ausst.-Kat. Whitechapel Gallery London/Kunstmuseum Bonn, London 2018, S. 12–22, hier S. 20.
6 Vgl. Patruno 2018 (wie Anm. 5), S. 42.
7 Vgl. ebd., S. 39.
8 Vgl. Emmanuel Mir, „Verkleidungen“, in: *Ulrike Kessl. Koexistenzen*, Berlin 2017, S. 4–11, hier S. 6–8.
9 Anne Rodler, „Habitat oder Der Traum vom Wohnen“, in: *Der Traum vom Wohnen*, Ausst.-Kat. Museum Ratingen Dortmund 2021, S. 6–13, hier S. 9.
10 Vgl. „Nomadisches Bauen. Ulrike Kessl im Gespräch mit Julia Haack“, in: Ausst.-Kat. Ratingen 2021 (wie Anm. 9), S. 30–36, hier S. 33.
11 Vgl. Daniela Stöppel, „Phyllida Barlow. Das Skulpturale an sich?“, in: *Skulpturales Handeln*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, hg. von Patrizia Dander/Julienne Lorenz, Ostfildern 2011, S. 42–44, hier S. 42 (im engl. Original „obstacles“).
12 Zit. n. Damian Lentini, „Zwischen Landschaft, Architektur, Skulptur und Zeit“, in: *Phyllida Barlow. Frontier*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 2021, S. 35–54, hier S. 45.
13 Vgl. Ulrich Wilmes, „Phyllida Barlow – Combine Scultpure. ‚Vielleicht denke ich nicht genug über Schönheit nach‘“, in: Ausst.-Kat. München 2021 (wie Anm. 12), S. 137–142, hier S. 137.
14 Vgl. Frances Morris, „States of Unrest“, in: *Phyllida Barlow. Sculpture 1963–2015*, Ausst.-Kat. The Fruitmarket Gallery Edinburgh, Ostfildern 2015, S. 23–175, hier S. 23.
15 Vgl. Christoph Zuschlag, „Formung – Handlung – Wahrnehmung. Zur Kunst von Franz Erhard Walther“, in: *Franz Erhard Walther – Die Bilder sind im Kopf*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Vogelmann Heilbronn, Köln 2011, S. 17–33, hier S. 21f.
16 Vgl. Hubertus Gaßner, „Zur Einführung“, in: *Franz Erhard Walther*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, hg. von Luisa Pauline Fink/Hubertus Gaßner, Ostfildern 2013, S. 7–9, hier S. 8.
17 Vgl. Luisa Pauline Fink, „Franz Erhard Walther in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle“, in: Ausst.-Kat. Hamburg 2013 (wie Anm. 16), S. 11–32, hier S. 11, S. 31.

→
Kat. 48
Ulrike Kessl
Nylons in space, Installationsansicht
Lehmbruck Museum, Duisburg, 2015/16

←
Kat. 49
Phyllida Barlow
untitled: folly; rack; 2017
Installationsansicht
Kunstmuseum
Winterthur, 2021

Monika Hawrylewicz

Wie aus Kleidung Kunst wird · Soziale und materielle Aspekte von Kleidung

Als schützende Hülle in unmittelbarer Nähe zum Körper ist Kleidung für uns nicht nur physisch omnipräsent. Sie fungiert auch als sichtbares Zeichen sozialer Rollen und als gesellschaftlicher Code und ist dementsprechend reich konnotiert. Entsprechend setz(t)en sich zahlreiche Künstler*innen auf unterschiedlichste Weise mit Kleidung auseinander und erheben sie zum Material der Kunst.

Obgleich nach den eigenen Maßen geschneidert, wollte Joseph Beuys (1921–1986) seinen *Filzanzug* von 1970 (Kat. 50) nicht als Kleidungsstück, sondern als autonome Plastik verstanden wissen. Der Künstler griff auf einen seiner bevorzugten Werkstoffe zurück, dem er weitreichende Bedeutung zumaß: Filz speichert Wärme, die Beuys jenseits rein physikalischer Parameter als spirituelle Energie auffasste. Diese übertrage sich auf die Betrachter*innen, rege zum Denken und Handeln an. Filz diene so als Katalysator für Kreativität, die Voraussetzung für die von ihm angestrebte gesellschaftliche Veränderung sei. Gleichzeitig isoliert das Material gegen Umwelteinflüsse. Der *Filzanzug* erscheint als leere Hülle und schützender Kokon, der den imaginierten Träger von seiner Umgebung abschottet.[1] Hundertfach ausgeführt, wirkt der Anzug jedoch wie eine Aufforderung, die Isolation des Einzelnen in der Welt zu überwinden.[2]

Auch Michelangelo Pistoletto (*1933) strebt mit seinem Schaffen gesellschaftlichen Wandel an. Der italienische Künstler setzt Kleidung dabei als rein plastischen Werkstoff ein, ihre ursprüngliche Funktion ist in der massenhaften Anhäufung kaum noch auszumachen. Ganz im Sinne der Arte Povera erscheinen die Textilien als ‚armes Material' – bloße Lumpen, die der Künstler zu Haufen türmt.[3] In der 1970 entstandenen Arbeit *Metamorfosi* (Kat. 51) teilt ein Spiegel den Berg aus getragener Kleidung in der Mitte. Während auf der einen Seite die Stoffe bunt leuchten, sind sie auf der anderen schlicht weiß. In der Reflexion scheint die Trennung aufgehoben, doch blockiert der Spiegel de facto die Erfassung des Ganzen – je nach Standpunkt der Betrachter*innen erscheint der Berg im Spiegelbild gänzlich weiß oder durchgehend vielfarbig. Auf die Divergenz von Virtuellem und Realem rekurrierend, führt Pistoletto gezielt die Wahrnehmung in die Irre. Zugleich werden die Betrachter*innen in der Spiegelung selbst Teil der Installation.[4] Sie sehen sich umgeben von Unmengen zerlumpter Textilien und sind so angehalten, die Wegwerfmentalität westlich geprägter Gesellschaften zu hinterfragen. Immer wieder fungieren Spiegel im Schaffen Pistolettos als Medium der Selbstreflexion –[5] das Publikum soll durch die Verbindung zwischen dem eigenen Spiegelbild und dem jeweiligen Thema des Werks seine Verantwortung gegenüber Gesellschaft und Umwelt erkennen.[6]

In seiner Installation *One Month in Dallas* aus dem Jahr 2015 (Kat. 52) verwendet Reinhold Engberding (*1954) ebenfalls getragene, bis zur Unkenntlichkeit verfremdete Kleidung. Auf den Straßen der titelgebenden US-amerikanischen Stadt sammelte der Künstler weggeworfene Kleidungsstücke, reinigte sie und schuf durch Rollen und Wickeln kompakte Rundformen, die er in spannungsvoller Komposition an der Wand arrangiert. Die ursprüngliche Funktion der Textilien ist kaum auszumachen; erst durch die Benennung der verwendeten Materialien wird sie deutlich. Im sorgfältigen Umgang Engberdings mit den achtlos zurückgelassenen Kleidungsstücken erfahren diese eine Aufwertung von Abfall zu Kunst. Zugleich evozieren sie Assoziationen eines „absenten Träger[s]"[7] – fast zwangsläufig drängt sich die Frage auf, wem die Stücke ursprünglich gehörten und wie sie auf die Straße gelangten.

Der algerisch-französische Künstler Kader Attia (*1970) verstreut in *La Mer Morte* von 2015 ausschließlich blaue, zuvor von Besucher*innen abgegebene Kleidung im Ausstellungsraum. In Verbindung mit dem Titel der Arbeit – „Das tote Meer" – drängen sich Assoziationen zur aktuellen Lage an den Grenzen Europas auf.[8] Die Bilder lebensgefährlicher Fluchtversuche über das Mittelmeer, bei denen reihenweise Boote kentern, kommen in den Sinn. Die am Boden liegenden Hosen, Hemden

und Schuhe erinnern an angeschwemmte Kleidung Ertrunkener. Sie erscheinen als Stellvertreter für die Körper, die sie umhüllten, und heben deren Abwesenheit dadurch umso stärker ins Bewusstsein. Das Meer, für viele Menschen ein Ort der Sehnsucht und Hoffnung, wird zum Sinnbild des Schreckens und Leids unzähliger Geflüchteter – „zum mahnenden Symbol unterlassener Hilfe bei einer humanitären Katastrophe“[9].

Die emotionale Ebene von Kleidung spielt auch bei Mehtap Baydu (*1972) eine signifikante Rolle. Die türkische Künstlerin stammt aus einer Gesellschaft, die vor allem durch Traditionen und Religion bestimmt ist und in der das persönliche sowie soziale Leben von Männern geformt wird.[10] In der Videoperformance *Cocoon* von 2015 (Kat. 53) hinterfragt Baydu die Geschlechterrollen, die mit Kleidung verbunden sind. Die Künstlerin sammelte 33 ungewaschene Herrenhemden aus ihrem Freundes- und Bekanntenkreis, zerschnitt sie und strickte daraus einen Kokon um ihren nackten Körper. Der Kokon, der sie letztendlich ganz umhüllte, schafft Distanz zur Umwelt. Doch ist Baydu durch das Textil, das auf ihrer Haut aufliegt, mit den Vorbesitzern verbunden. Am Ende der Performance verweist der leere Kokon auf die vollzogene Metamorphose: Die Befreiung aus der Hülle steht metaphorisch für die Emanzipation von veralteten gesellschaftlichen Rollenbildern, versinnbildlicht durch die Verwendung von Herrenhemden und die ‚weiblich‘ konnotierte Handarbeit.

Marion Baruch (*1929) und Andrea Zittel (*1965) beschäftigen sich in ihren Werken vor allem mit den Auswirkungen der Modeindustrie. Seit 2012 nutzt die Rumänin Baruch Stoffreste, die beim Zuschnitt für die Kollektionen großer Modehäuser anfallen (Kat. 54).[11] Die Künstlerin interessieren vor allem die Lücken im Stoff, welche die verarbeiteten Teilstücke erahnen und so auf das gefertigte Kleidungsstück schließen lassen: Hosenbeine, Ärmel, Rücken und Brust erscheinen als Negativformen, zurück bleiben filigrane, unregelmäßige Netzstrukturen. Als Massenware der globalisierten Welt stehen Textilien im „Zentrum eines komplexen Knotenpunkts produktiver, wirtschaftlicher und sozialer Beziehungen“[12]. In Baruchs Ver- und zugleich Aufwertung von Abfällen der Modeindustrie kommt deutliche Konsumkritik zum Ausdruck. Implizit verweist die Künstlerin zudem auf die Situation der Arbeiter*innen in den Werk- und Produktionsstätten, die oftmals unter prekären Arbeitsbedingungen leiden. Indem Baruch bei der Gestaltung ihrer Werke auf Handarbeit und die Hilfe von Freund*innen und Assistent*innen setzt, schafft sie einen Gegenpol zu herkömmlichen Fertigungsmechanismen der Industrie.[13]

Anfang der 1990er Jahre entwarf die US-Amerikanerin Zittel ihre ersten *A–Z Personal Uniforms* (Abb. 1).[14] Die bis 2022 fortgeführte Serie umfasst mehr als 45 Stücke, die von einfachen Kleidern aus Leinen und

bunter Seide bis zu verspielt gehäkelten und geknoteten Outfits reichen und je nach Jahreszeit variieren.[15] Sie erlaubten es der Künstlerin, den schwierigen Fragen der angemessenen Garderobe und der Finanzierung ebendieser ebenso zu entfliehen wie dem Diktat der Gesellschaft, jeden Tag die Kleidung wechseln zu müssen. Ihre „Uniformen" trug Zittel eine Zeit lang täglich,[16] hob somit die Trennung von Kunst und Leben, Konzeptionellem und Funktionalem auf. Mit den selbstgestalteten Stücken konterkariert die Künstlerin die serielle Fertigung von Kleidung, die aus ihrer Sicht durch Handarbeit als die fortschrittlichere Produktionsform abgelöst werden sollte.[17] Auch deckt sie mit ihren „Uniformen" auf, wie die Regeln und Normen der Konsumgesellschaft Menschen steuern und in ihrem Handeln einengen. So unterläuft sie entsprechende Mechanismen und zeigt, dass es möglich ist, sich von sozialen Vorschriften zu befreien, ohne die Freude an Mode zu verlieren.[18]

Abb. 1 Andrea Zittel, Salmon and Red Silk A–Z Personal Panel, Red and Purple Mondrian A–Z Personal Panel, Olive, Red and Black „Window Pane" A–Z Personal Panel, Grey Taffeta with Black Velvet Ribbon A–Z Personal Panel, 1995–98

Bei aller Verschiedenheit haben die vorgestellten Arbeiten eines gemeinsam: Mit der Verwendung von Kleidungsstücken verwischen die Künstler*innen die Grenze zwischen den Sphären der Kunst und des Alltags. Sie lassen Bekanntes in neuem Licht erscheinen und provozieren uns, die sozialen und materiellen Dimensionen von Kleidung zu reflektieren.

1 Sabine Heilig, „Filz – Joseph Beuys und die Vereinigten Filzfabriken in Giengen", in: *Ein Woodstock der Ideen – Joseph Beuys, Achberg und der deutsche Süden*, Ausst.-Kat. Museum Ulm/Städtische Museen Heilbronn, hg. von Stephanie Dathe/Marc Gundel, Achberg 2021, S. 95–101, hier S. 98f.
2 Vgl. Rita E. Täuber, „Filzanzug", in: *Beuys für alle!*, Ausst.-Kat. Städtische Museen Heilbronn, hg. von Marc Gundel, Bielefeld 2010, S. 82f., hier S. 82.
3 Vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne,* München 2001, S. 92–94.
4 Alberto Fiz, „Art at the Heart of Transformation", in: *The Truth of Michelangelo Pistoletto: From the Mirror to the Third Paradise*, Ausst.-Kat. Museo Comunale d'Arte Moderna Ascona, hg. von Mara Folini, Bellinzona 2021, S. 54–69, hier S. 62.
5 Vgl. Julia Peyton-Jones/Hans Ulrich Obrist, „Interview with Michelangelo Pistoletto", in: *Michelangelo Pistoletto. The Mirror of Judgement*, Ausst.-Kat. Serpentine Gallery London, London 2011, S. 16–23, hier S. 20.
6 Giovanni Iovane, „Michelangelo Pistoletto – From the Mirror to the Third Paradise Roundtrip…" in: *Michelangelo Pistoletto. Between Obverse and Reverse*, Ausst.-Kat. Galleria Continua Poggibonsi, hg. von Giovanni Iovane, S. 11–14, hier S. 13.
7 Veronika Wiegartz, „Weich und kratzig: Über die sinnliche Kraft von Stoffen", in: *Kleider machen Kunst: Karin Arink – Reinhold Engberding*, Ausst.-Kat. Gerhard Marks Haus Bremen, hg. von Arie Hartog, Bremen 2011, S. 43–52, hier S. 47.
8 N. N., „Kader Attia", in: *Streamlines: Ozeane, Welthandel und Migration,* Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, hg. von Dirk Luckow, Köln 2015, S. 28.
9 Alexandra Kolossa, „Politische Reise: Kader Attia – La Mer Morte", unter: *Ludwig Forum Aachen*. URL: https://bonvoyage.ludwigforum.de/kader-attia-la-mer-morte/index.html [letztes Abrufdatum 30.10.2022].
10 N. N., „Video-Interview: Mehtap Baydu trifft Selen Ansen, Arter Istanbul", unter: *Kulturakademie Tarabaya*. URL: http://kulturakademie-tarabya.de/de/alumninews/video-interview-mehtap-baydu-trifft-selen-ansen/ [letztes Abrufdatum 23.10.2022].
11 Martin Herbert, „Stoff des Lebens", in: *Marion Baruch*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, hg. von Noah Stolz, Luzern 2020, S. 4–8, hier S. 4f.
12 Simone Menegoi, „Soziales Gewebe", in: Ausst.-Kat. Luzern 2020 (wie Anm. 11), S. 23f.
13 Ebd., S. 24.
14 Ingvild Goetz/Rainald Schumacher, „Von A–Z – Einführung", in: *Andrea Zittel: Sammlung Goetz*, Ausst.-Kat. Sammlung Goetz, hg. von Ingvild Goetz/Rainald Schumacher, München 2003, S. 7–11, hier S. 7: Die Bezeichnung „A–Z" bezieht sich bei den Arbeiten von Andrea Zittel immer auf die Anfangsbuchstaben ihres Namens.
15 Ebd.
16 Rainald Schumacher, „Wie gelange ich ins Innere eines trojanischen Pferdes?", in: Ausst.-Kat. München 2003 (wie Anm. 14), S. 15–47, hier S. 23.
17 Ebd., S. 27.
18 Paola Morsiani, „Emancipated Usage: The Work of Andrea Zittel", in: *Andrea Zittel: Critical Space*, Ausst.-Kat. Contemporary Arts Museum Houston, hg. von Trevor Smith, München 2005, S. 16–29, hier S. 17.

←
Kat. 50
Joseph Beuys
Filzanzug, 1970

→
Kat. 51
Michelangelo Pistoletto
Metamorfosi, 1976–2013

↑ →
Kat. 52
Reinhold Engberding
One Month in Dallas, 2015

Kat. 53
Mehtap Baydu
Cocoon, 2015

→
Kat. 54
Marion Baruch
La galeriste, 2017

Pia Emmrich

Kulturelle Verflechtungen · Textilien als Träger kultureller Identität

Die Herstellung von Stoffen zählt zu den ältesten Kulturtechniken der Menschheit.[1] Gottfried Semper (1803–1879) konstatierte bereits 1860, dass die Verarbeitung von Naturstoffen wie Tierhaaren oder Pflanzenfasern zu textilen Artefakten nicht nur essenziell für die Anfertigung von Kleidung, sondern auch Vorbild für verschiedene Behausungstypen wie Zelte oder Flechthütten und die ‚Bekleidung' von Bauwerken sei.[2] Textile Techniken sind dabei in ihrer Universalität weltweit verbreitet – „von ursprünglichen Kulturen in Polynesien bis zum industriellen Europa"[3]. Gleichzeitig wird die Produktion von Textilien nicht nur durch unterschiedliche Rohstoffvorkommen und Herstellungstechniken bestimmt, sondern ist auch eng mit historischen Faktoren, lokalen Traditionen und den spezifischen Charakteristika des jeweiligen Kulturkreises verwoben.[4] Die Funktion und Gestaltungsweise von Textilien ermöglichen somit den Ausdruck jeweiliger kultureller Identität, indem sie die

Zugehörigkeit zu einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe sichtbar werden lassen. Gleichzeitig dienen Stoffe auch der Konstitution der persönlichen Identität des Individuums. Im Rückgriff auf tradierte textile Formen und Muster können Künstler*innen daher das Spannungsfeld zwischen Eigenem und Fremdem, kulturellen Gemeinsamkeiten und Differenzen ausloten. Aspekte der Identität und Interkulturalität in einer globalisierten Welt, Austauschprozesse, aber auch kulturelle Aneignung werden im Medium des Textilen kritisch hinterfragt.

Nevin Aladağ (*1972) setzt sich in der zwischen 2017 und 2022 entstandenen Werkreihe *Social Fabric* mit ebensolchen Fragestellungen auseinander und unterzieht dabei die Beschaffenheit des titelgebenden ‚sozialen Gewebes' mitsamt diverser demografischer, historischer und kultureller Konnotationen einer eingehenden Untersuchung. In Patchworkteppichen und -paravents kombiniert die deutsche Künstlerin mit türkischen Wurzeln textile Fragmente unterschiedlichsten Ursprungs – vom handgeknüpften, reich ornamentierten Kelim bis hin zum maschinell gefertigten Tretford-Teppich mit typischer Rippenstruktur. Für *Social Fabric (fusion)* (Kat. 55) wählte Aladağ ein kreisrundes Format, das sich aus präzise zugeschnittenen und komplex arrangierten geometrischen Teilstücken zusammensetzt. Die puzzleartig aneinandergefügten Fragmente sind von markanten schwarzen Konturen eingefasst und zeigen sich formal inspiriert von den klaren, geometrischen Formen des Bauhauses.[5] Sowohl auf gestalterischer als auch inhaltlicher Ebene werden dadurch Grenzen, deren Überschreitung – auch im Rahmen von Migration – sowie der daraus resultierende wechselseitige kulturelle Transfer thematisiert.[6] Aladağ bringt in ihren textilen Collagen zusammen, was vermeintlich nicht zusammenpasst, da es aus verschiedenen historischen, religiösen oder politischen Kontexten stammt.[7] Während die Eigenständigkeit der einzelnen textilen Elemente erhalten bleibt, werden in der „Durchmischung von Geschichte(n), Mustern, Texturen, Materialien und Techniken"[8] kulturelle und geopolitische Hierarchien aufgebrochen. Der Teppich, der traditionell einen Versammlungsort, einen Raum der Begegnung, markiert und so Teil sozialer Dispositive ist, erfährt eine inhaltliche Rekontextualisierung als buchstäbliches soziales Gewebe und auch eine räumlich-funktionale Verschiebung von der Horizontalen in die Vertikale als Wandbehang.[9]

Auch die bosnisch-österreichische Künstlerin Azra Akšamija (*1976) widmete sich in ihrer Arbeit *Yarn-dez-vous* von 2014 (Kat. 56) der Fusion textiler Fragmente unterschiedlicher kultureller Herkunft. Das partizipative künstlerische Projekt verwendet Stoffe, die aus der Region des Mittleren Ostens, aus Nordafrika und aus den USA stammen.[10] Die Teilnehmer*innen wurden gebeten, Textilien aus ihren jeweiligen

Wohnorten mitzubringen, welche den traditionellen Farbcode der arabischen *Sadu*-Webkunst der lokalen nomadischen Bevölkerung aufweisen, um diese dann mit Stoffen aus Boston zu kombinieren. Die Textilien sollen der Kartierung der Identitäten, Migrationsverläufe und kulturellen Begegnungen der Beteiligten dienen. Aus Sechsecken und Sternen zusammengesetzt, entstehen modulare ‚Textilhybride', die zu einem großen Quilt zusammengefügt werden. Die einzelnen geometrischen Teilelemente lassen sich allerdings auch jederzeit voneinander trennen und in tragbare Collegejacken verwandeln – und umgekehrt wieder flach auffalten und in den Quilt integrieren. Diese Jacken, ein typischer Bestandteil US-amerikanischer Populärkultur, werden zudem mit persönlichen Logos, Buchstaben und Sternen bestickt, die wiederum Zeichen der individuellen Identitäten und Biografien der Teilnehmer*innen sind. Die Collegejacken lassen sich auch während des Tragens mit einem Reißverschluss aneinanderfügen und bringen die Träger*innen so ganz buchstäblich miteinander in Kontakt. Darauf verweist auch der Titel der Arbeit, eine Wortneuschöpfung aus dem englischen Begriff für Garn und Rendezvous, dem französischen Ausdruck für Treffen oder Romanze. *Yarn* steht dabei nicht nur für den Faden als solchen, sondern sinnbildlich für einen narrativen Verlauf und betont damit das Anliegen des Projekts, einen interkulturellen Dialog zwischen Ost und West anzuregen. *Yarn-dez-vous* ist durch sein partizipatives Moment in beständiger Transformation und Erweiterung begriffen und kartografiert die Wege, welche die transkulturellen Teilnehmer*innen mit ihren eigenen Textilien beschritten haben und noch beschreiten. Das Material verweist nicht zuletzt auf eine Art mobiles Zuhause und schafft, ähnlich der Arbeit Nevin Aladağs, einen grenzübergreifenden kollektiven Raum.[11]

Der britisch-nigerianische Künstler Yinka Shonibare (*1962) eröffnet mit der Installation *Un Ballo in Maschera (Gustav III and Anckarstrom)* (Kat. 57) von 2004 eine dezidiert postkolonialistische Perspektive auf die Verwendung und Aneignung von Textilien unterschiedlicher kultureller Herkunft. Aus sogenanntem *Dutch Wax* ließ Shonibare zwei Kostüme nach der europäischen Mode des 18. Jahrhunderts schneidern. Die leuchtend bunten *Dutch Wax*-Stoffe muten originär afrikanisch an, wurden allerdings bereits während der Kolonialzeit in Holland für den westafrikanischen Markt in industriellem Maßstab produziert.[12] Die Motive stammen wiederum ursprünglich aus der balinesischen Kunst und zeigen in Kaltwachstechnik kopierte indonesische Batikmuster.[13] Die Wachsdruckstoffe, „seit ihrer Unabhängigkeit zum Markenzeichen der westafrikanischen Staaten geworden"[14], machen so den kulturellen Austausch, der durch die Kolonialisierung und die dadurch entstandenen Beziehungen zwischen Europa, Afrika und Asien initiiert wurde, anschaulich.[15] Shonibare entdeckte die holländischen

Wachsdruckstoffe auf dem Londoner Brixton Market und setzt sie in seinem Werk als Metapher einer hybriden Identität und globalen Weltbürgertums ein – die aus diesem geschichtsträchtigen Textil geschneiderten opulenten Roben spielen dabei nicht nur auf die Hochzeit der Unterdrückung Afrikas durch die Kolonialmacht England an, sondern verweisen gleichzeitig auf den schwedischen König Gustav III (1746–1792), der den Handel mit afrikanischen Sklaven vorantrieb und ein schwedisches Kolonialreich anstrebte. Während eines Maskenballs in der Stockholmer Oper verübte der Adlige Jacob Johan Anckarström (1762–1792) ein Attentat auf den König, an dessen Folgen dieser verstarb. Guiseppe Verdi (1813–1901) ließ sich hiervon 1859 zu seiner Oper *Un Ballo in Maschera* inspirieren – titelgebend für Shonibares vielschichtige Arbeit voller kulturhistorischer Verflechtungen.

Das 2006 gegründete Kollektiv *Slavs and Tatars* befasst sich in seinen Ausstellungen, Objekten, Publikationen und Lecture-Performances mit den „komplexen kulturellen und religiösen Verflechtungen, Grenzen, Kontaktzonen, Importen, Exporten und Überschreitungen von Kulturen“[16]. Als ihren Examinationsraum definieren die Künstler*innen, die sich selbst als „Faktion der Polemik und Intimität“[17] bezeichnen, das als Eurasien bekannte Gebiet östlich der ehemaligen Berliner und westlich der Chinesischen Mauer. Die Arbeit des Verbunds „erstreckt sich aber nicht nur über zahlreiche Landstriche und geografische Regionen, sondern auch über unterschiedlichste Medien, Disziplinen und Formate und deckt dabei ein breites Spektrum unterschiedlicher kultureller Existenzen ab“[18]. Ein besonderes Augenmerk gilt dabei den vielfältigen Schnittmengen zwischen slawischen, kaukasischen und zentralasiatischen Einflüssen.[19] *The Dear for the Dear*, entstanden 2012 (Kat. 58), ist Teil des Werkzyklus *Not Moscow Not Mecca*: Auf einer Rahle ist ein mit prächtigen Ornamenten und Symbolen reich bestickter Stoff aus Seide und Baumwolle drapiert; darauf ruht die Nachbildung einer sauren Gurke, in die der Titel eingeätzt ist. Hier wird besonders anschaulich, wie das künstlerische Schaffen des Kollektivs das weite Feld des (textilen) Handwerks nutzt, um verschiedenste Konzepte und Praktiken in Dialog treten zu lassen und in deren gegenseitiger Überlagerung, Durchdringung und Verschiebung vermeintlich strenge Dichotomien oftmals humorvoll aufzubrechen. In *The Dear for the Dear* treffen Kunst und (Kunst-)Handwerk, Tradition und Gegenwart, Orient und Okzident, Hoch- und Populärkultur, Säkularismus und Religion aufeinander – Hierarchisierungen werden dabei gänzlich aufgehoben.[20] Die hölzerne Rahle, als Koranständer in der religiösen Praxis eingesetzt, wird nun für die Präsentation einer Gurke umgenutzt, die in ihrer Form durchaus phallische Konnotationen birgt. Das Kürbisgewächs ist mit vielfältigen kulturgeschichtlichen Traditionen verknüpft: In der Zentralukraine beispielsweise ist die Gurke Teil eines

Fruchtbarkeitsrituals anlässlich des Geburtstags des Heiligen Johannes des Täufers, während Frauen der ethnisch-religiösen Gruppe der Jesiden in ihrer Hochzeitsnacht ein Gurkensymbol um den Hals tragen.[21] Konterkariert werden diese populärkulturellen und oftmals sexuellen Konnotationen der Gurke wiederum durch den in traditioneller Handarbeit hergestellten iranisch-turkmenischen *Suzani*-Stoff in leuchtenden Farben, in welchen die hölzerne Gurke eingebettet ist. Die *Suzani*-Stickerei, deren Bezeichnung sich vom persischen Wort für Nadel ableitet, ist ein seltenes Kunsthandwerk, das nur noch von wenigen Turkmenengruppen im Nordosten Irans praktiziert wird. Seit Jahrhunderten ist damit der Glaube an magische Kräfte der gestickten Muster verbunden, die vor dem Bösen schützen sollen. Der Titel der Arbeit wiederum verweist auf eine Wendung sufistischer Schriften, die mit Wiederholungen arbeiten – ähnlich einem Mantra oder einem *Dhikr*, einer meditativen Übung zur Vergegenwärtigung Gottes im Islam. *The Dear for the Dear* spiegelt so das Interesse von *Slavs and Tatars* wider, die Ränder von Imperien und die damit verbundenen Ideologien und Glaubenssysteme zu erforschen und den in den Grenzbereichen häufig auftretenden Synkretismus, die Überlagerung verschiedener Religionen oder philosophischer Lehren, ins Bewusstsein zu rücken.

Der Niederländer Vincent Vulsma (*1982) nimmt Aspekte wie die ökonomischen Bedingungen der Produktion, Präsentation und Distribution von Kunstwerken in den Blick – vor allem in Bezug auf die Rezeption und Aneignung kunsthandwerklich geschaffener Arbeiten aus ehemals kolonialisierten Gebieten in Europa und den USA. Vulsma reflektiert dabei in seinem künstlerischen Schaffen Mechanismen der Transponierung kultureller Objekte in andere soziale und historische Kontexte. Die Werkserie *WE 455* von 2012 (Kat. 59) umfasst 13 Arbeiten aus Jacquard-Gewebe, gefertigt mit ecrufarbenem Baumwollgarn und schwarzer Viskose-Raphia-Faser. Als Ausgangspunkt für das spezifische Muster des Gewebes diente dem Künstler Walker Evans' (1903–1975) fotografische Dokumentation einer Ausstellung Schwarzer Kunst, die 1935 im Museum of Modern Art in New York zu sehen war. Das Schwarz-Weiß-Foto mit der Nummer 455 aus diesem Bestand zeigt ein traditionelles, farbenprächtiges Textil der Kuba in Zentralafrika, das als Währung genutzt werden konnte und mittels aufwendiger Muster sozialen Status oder Zugehörigkeiten anzeigte. Dieses Foto wurde von Vulsma digital bearbeitet und stark vergrößert, die einzelnen Fragmente wiederholt rotiert, skaliert, zugeschnitten und schließlich auf das Gewebe übertragen. Der Künstler wendet in seiner Arbeit so performativ die Strategien der Aneignung und Transformation selbst an, um sie gleichzeitig umso eindringlicher kritisch hinterfragen zu können.

Abb. 1 Elisa van Joolen und Vincent Vulsma, Technik, 2012–2013, ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

Ähnlich verfährt er im Werk *Technik* (Abb. 1), das in den Jahren 2012 und 2013 als Gemeinschaftsarbeit mit der italienisch-niederländischen Designerin Elisa van Joolen (*1983) entstanden ist. Auf Kleiderstangen arrangiert, werden vier verschiedene textile Objekte kombiniert, die alle ein populäres geometrisches Muster der Navajo zeigen: Eine originale handgewebte Decke der Ursprungskultur erscheint Seite an Seite mit einer sogenannten *Indian Trade Blanket* der US-amerikanischen Firma Pendelton, welche die überkommenen Muster kopierte und im großen Stil an die vertriebene indigene Bevölkerung verkaufte, des Weiteren mit einem Teppich der schwedischen Möbelhauskette Ikea, gefertigt in Ägypten, sowie einem Pullover des Modedesigners Bernhard Wilhelm.[22] Aus unterschiedlichsten geografischen, kulturellen und ökonomischen Zusammenhängen stammend, bezeugen diese Textilien Aneignung und Ausbeutung im Kontext historischer Unterdrückung und heutiger Globalisierung, aber auch das Fortleben und Migrieren des Althergebrachten unter sich wandelnden Bedingungen.[23]

Die afro-brasilianische Künstlerin Sonia Gomes (*1948) arbeitete in *Pacotinho* von 2018 (Kat. 60) mit diversen Materialien unterschiedlichen Ursprungs, zum Einsatz kamen nicht nur verschiedenste Textilien, sondern auch Alltagsgegenstände wie Schnürsenkel und Seil, die sie vernähte und zum titelgebenden Päckchen oder Paket schnürte. Die daraus hervorgegangene biomorphe Plastik erinnert leicht an ein abstraktes, in sich verdrehtes Körperteil.[24] Gomes' textilen Werken wohnt nicht nur eine oftmals beunruhigende, teils beinah magische Präsenz inne – ihre Kunst ist außerdem stets „durchdrungen von den komplexen, persönlich gelebten Erfahrungen der Künstlerin"[25], die als uneheliche Tochter einer Schwarzen Mutter, die schon früh in Gomes' Kindheit verstarb, und eines weißen katholischen Vaters in Caetanópolis, einem Zentrum der brasilianischen Textilindustrie, aufgewachsen ist.[26] In ihren Werken führt die Künstlerin die „geheimen Geschichten der teils gefundenen, teils geschenkten Textilien und Objekte"[27] zusammen, die sie in einem intimen und kreativen Prozess der Fusionierung mit bewusst gesetzten Stichen miteinander verwebt und so diesen unterschiedlichsten fremden Schicksalen der verwendeten Textilien und ihrer ehemaligen Besitzer*innen zu einem gänzlich neuen, eigenständigen Leben in veränderter Form und mit völlig anderer Bedeutung verhilft.[28]

Die künstlerischen Positionen Nevin Aladağs, Azra Akšamijas, Yinka Shonibares, des Kollektivs *Slavs and Tatars*, Vincent Vulsmas und Elisa van Joolens sowie Sonia Gomes' eint deren intensive Auseinandersetzung mit Textilien unterschiedlichster kultureller Herkunft mitsamt deren vielfältiger sozialer, demografischer, historischer und politischer Konnotationen. In der Verwendung selbstproduzierter wie fremder, überreichter oder gefundener Stoffe kristallisieren sich in den textilen Kunstwerken individuelle wie kollektive Identitäten heraus, während kulturelle Gemeinsamkeiten und Differenzen zum Teil im Rückgriff auf tradierte textile Gestaltungsweisen vor dem Hintergrund von Fragen nach Migration, Interkulturalität und Globalisierung beleuchtet werden. Dabei geraten insbesondere auch kulturelle Aneignungsprozesse aus kritischer postkolonialistischer Perspektive in den Blick.

1 Vgl. Christiane Mennicke-Schwarz, „Der verlorene Faden", in: *The Event of a Thread. Das Ereignis eines Fadens. Globale Erzählungen im Textilen*, Ausst.-Zeitung ifa (Institut für Auslandsbeziehungen), hg. von Susanne Weiß/Inka Gressel, Stuttgart 2017, S. 2.
2 Vgl. Hartmut Böhme, „Mythologie und Ästhetik des Textilen", in: *Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg/Staatsgalerie Stuttgart, hg. von Markus Brüderlin, Ostfildern 2013, S. 46–59, hier S. 46.
3 Ebd.
4 Vgl. ebd.
5 Vgl. Website der Künstlerin. URL: https://nevinaladag.com/works/paravent-social-fabric-room-divider-social-fabric [letztes Abrufdatum 13.12.2022].
6 Vgl. ebd.
7 Vgl. Nevin Aladağ/Sabine Maria Schmidt, „Mustergültiges für unsere Zeit. Ein Gespräch von Sabine Maria Schmidt", in: *Kunstforum International*, Bd. 262/August 2019, S. 205–215, hier S. 211.
8 Rachel Jans, „Spiel mit dem Raum", in: *Nevin Aladağ. Sound of Spaces*, Ausst.-Kat. Museum Villa Stuck, hg. von Michael Buhrs/Helena Pereña, Berlin 2021, S. 144–148, hier S. 146.
9 Vgl. Uta Ruhkamp, „Textile Zeitenwende. Zur Rolle von Material und Idee in der zeitgenössischen Kunst", in: Ausst.-Kat. Wolfsburg/Stuttgart 2013 (wie Anm. 2), S. 318–327, hier S. 325.
10 Vgl. hier und im Folgenden: Website der Künstlerin. URL: https://www.azraaksamija.net/yarn-dez-vous/ [letztes Abrufdatum 13.12.2022].
11 Vgl. Barbara Steiner, „Azra Akšamija", in: *Kunst ⇌ Handwerk. Zwischen Tradition, Diskurs und Technologien*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Graz, hg. von ders., Wien 2019, S. 10–19, hier S. 18.
12 Vgl. Jean-Hubert Martin, „Der rote Faden zwischen Textilkunst und Malerei. Wege eines Ausstellungsmachers zwischen den Kulturen", in: Ausst.-Kat. Wolfsburg/Stuttgart 2013 (wie Anm. 2), S. 354–365, hier S. 361.
13 Vgl. ebd.
14 Ebd.
15 Vgl. Sabine Matthes, „Postkoloniale Rollenspiele. Ausstellung Yinka Shonibare CBE: End of Empire", unter: *Titel Kulturmagazin*. URL: https://titel-kulturmagazin.net/2021/09/17/ausstellung-yinka-shonibare-cbe-end-of-empire/ [letztes Abrufdatum 11.01.2023].
16 Barbara Steiner, „Slavs and Tatars", in: Ausst.-Kat. Graz 2019 (wie Anm. 11), S. 130–139, hier S. 130.
17 András Pálffy, „Preface", in: *Slavs and Tatars. Not Moscow Not Mecca in der Secession*, Ausst.-Kat. Secession Wien, Wien 2012, S. 3f., hier S. 3.
18 Ebd.
19 Vgl. ebd.
20 Vgl. Ausst.-Kat. Graz 2019 (wie Anm. 11), S. 138.
21 Vgl. hier und im Folgenden Mara Goldwyn/Slavs and Tatars, „The Faculty of Fruits", in: Ausst.-Kat. Wien 2012 (wie Anm. 18), S. 73–104, hier S. 99–100.
22 Vgl. Inka Gressel/Susanne Weiß, „Vor und Zurück", in: Ausst.-Kat. Stuttgart 2017 (wie Anm. 1), S. 2–3, hier S. 3.
23 Vgl. ebd.
24 Vgl. Patricia Kamp, „Vorwort", in: *Sonia Gomes – I Rise. I'm a Black Ocean, Leaping and Wide*, Ausst.-Kat. Museum Frieder Burda, hg. von ders./Stiftung Frieder Burda, Berlin 2020, S. 10–12, hier S. 10.
25 Ebd.
26 Vgl. ebd., S. 11.
27 Ebd., S. 10.
28 Vgl. ebd.

↑
Kat. 55
Nevin Aladağ
Social Fabric (fusion), 2022

← ↑
Kat. 56
Azra Akšamija
Yarn-dez-vous, 2014

↑ →
Kat. 57
Yinka Shonibare
Un Ballo in Maschera
(Gustav III and Anckarstrom), 2004

→
Kat. 58
Slavs and Tatars
The Dear for the Dear, 2012

↗
Kat. 59
Vincent Vulsma
WE 455 (VIII), 2011

← ↑
Kat. 60
Sonia Gomes
Pacotinho, 2018

Verzeichnis der ausgestellten Werke

Sofern hinter den Katalognummern nicht anders vermerkt, sind die nachfolgenden Werke Teil der Heilbronner und Emder Präsentation.
HN: nur Heilbronn | EMD: nur Emden

Prolog: Textil als Lebens- und Schicksalsmetapher

Kat. 1
Timm Ulrichs (*1940)
fadenscheinig (ich bin der rote faden, / an dem ich hänge.), 1968
Sicherheitsnadel – als Anstecknadel – mit rotem Wollfaden und Textfahne, 17 bzw. 7,5 cm lang
Edition zur Eröffnung der Ausstellung *hommage à daedalus* anlässlich des Bloomsday, Galerie Daedalus (Hanspeter Heidrich), Berlin, 16.6. (-29.6.) 1968
Sammlung Kern, Großmaischeid

Zusätzlich ausgestellt ist eine große Variante der Arbeit desselben Jahres mit rotem Kunststoffseil
Privatsammlung
EMD
s. Abb. S. 14f.

Kat. 2
Yvonne Roeb (*1976)
Aeon, 2015
Zwei Juteteppiche, Stickerei, je 260 × 420 cm
Besitz der Künstlerin
EMD
s. Abb. S. 16f.

Textile Moderne

Kat. 3
Gunta Stölzl (Adelgunde Stadler-Stölzl)
(1897–1983)
Jacquard-Wandbehang (sog. *Fünf Chöre*), 1928
zeitgenössische Interpretation durch Katharina Jebsen 2019
Baumwolle, Seide, Viskose, Wolle, 233 × 136 × 1 cm
Stiftung Bauhaus Dessau
s. Abb. S. 25

Kat. 4
Anni (Annelise) Albers
(1899–1994)
Vicara Rug I, 1959
Ausführung durch Inge Brouard Brown
Baumwolle, Wolle, 153 × 101,6 cm
Neues Museum Nürnberg, Leihgabe der Stadt Nürnberg
s. Abb. S. 27

Kat. 5
Ruth Henschel
(1904–1982)
Probe für einen Wandteppich für Familie Schimmelschmidt, undatiert
Leinen, 32 × 38 cm
Städtische Museen Heilbronn
HN

Kat. 6
Sophie Taeuber-Arp
(1889–1943)
o. T. (Kissen), 1920
Baumwolle, Polyester, 31,6 × 31,3 × 4,7 cm
Stiftung Arp e.V., Berlin / Rolandswerth
s. Abb. S. 28

Kat. 7
Sonia Delaunay(-Terk)
(1885–1979)
Hommage à Tristan Tzara, Entwurf 1956, Ausführung 1967
Leinen, Wolle, Jute, gewebt, 200 × 148 cm
Zürcher Hochschule der Künste / Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung
s. Abb. S. 29

Fiber Art und die Folgen

Kat. 8
Lenore Tawney
(1907–2007)
Acanthus, 1962
Leinen, 193 × 45,7 cm
The Lenore G. Tawney Foundation, New York / Alison Jacques, London
s. Abb. S. 34f.

Kat. 9
Lenore Tawney
(1907–2007)
Union of Water and Fire, 1974
Leinen, 100 × 93 cm
The Lenore G. Tawney Foundation, New York / Alison Jacques, London
s. Abb. S. 36f.

Kat. 10
Sheila Hicks (*1934)
Cobblestone III, 2017
Leinen, Baumwolle, Synthetikfaser, 47,5 × 48,5 × 23,5 cm
Kornfeld Galerie, Berlin
s. Abb. S. 39

Kat. 11
Magdalena Abakanowicz (1930–2017)
Abakan red I, 1970–73
Leinen, Sisal, variierte Ripsbindung, Metalldraht, 300 × 300 × 100 cm
Museum für Gestaltung Zürich / Kunstgewerbesammlung / Zürcher Hochschule der Künste
s. Abb. S. 40f.

Kat. 12
Ritzi (1941–2022) und Peter Jacobi (*1935)
Ileanda, 1974
Baumwolle, Pferdehaar, Kokosnussfaser, Sisal, Wolle, Ziegenhaar, 250 × 300 × 30 cm
Sammlung Volker Diehl / Sammlung Viktor Oppenheim Haus, Berlin. Courtesy Galerie Volker Diehl, Berlin
s. Abb. S. 42

Kat. 13
Sofie Dawo (1926–2010)
o. T., 1970
Wollschuss in Leinenkette, 250 × 100 cm
Jochum Rodgers, Berlin
s. Abb. S. 44

Kat. 14
Sofie Dawo (1926–2010)
o. T., undatiert
Knüpftechnik im türkischen Knoten, Baumwolle, Wolle, 131 × 113 × 15 cm
Jochum Rodgers, Berlin
s. Abb. S. 45

Kat. 15
Caroline Achaintre (*1969)
Venus, 2021
handgetuftete Wolle, 230 × 100 cm
Art : Concept, Paris
s. Abb. S. 47

Nähen, Häkeln, Stricken, Sticken · Feministische Perspektiven auf das Textile

Kat. 16
Rosemarie Trockel (*1952)
Freude, 1988
Wolle, 210,5 × 176 × 3,3 cm
Neues Museum Nürnberg, Leihgabe der Stadt Nürnberg
s. Abb. S. 55

Kat. 17
Patricia Waller (*1962)
Für Vincent, 1993
Wolle, gehäkelt, Stoff, Barhocker, 140 × 44 × 50 cm
Städtische Museen Heilbronn
s. Abb. S. 56

Kat. 18
Meret Oppenheim (1913–1985)
Souvenir du Déjeuner en fourrure, 1972
Pelz, Stoff, Stoffblumen und Filz auf Karton, Ø 20 cm
Sammlung Kern, Großmaischeid
s. Abb. S. 57

Die Stofflichkeit des Bildes

Kat. 19
André-Pierre Arnal (*1939)
Pliage, 1970
Sprayfarbe auf Textil, 100 × 98 cm
Ceysson & Bénétière, Paris
s. Abb. S. 62

Kat. 20
Claude Viallat (*1936)
1978/045, 1978
Acryl auf Hose, 53 × 55 cm
Privatsammlung
s. Abb. S. 63

Kat. 21
Ben (Benjamin Vautier) (*1935)
Propositions pour une toile de peintre, 1967
Kartonschachtel mit gefalteter Leinwand, 19 SW-Fotografien, je auf stabilen Karton montiert, ein Karton mit Fotografie einer Skizze (als Titelblatt) und Zertifikat, auf den Schachtelboden montiert, Kartons je 29,8 × 23,9 cm, Leinwand ca. 80 × 80 cm, Schachtel 26 × 32 × 6 cm
Sammlung Kern, Großmaischeid
s. Abb. S. 65

Kat. 22
Gérard Deschamps (*1937)
New Dakota airfield, 1962
Textilien, auf Leinwand fixiert, 47 × 58,5 × 7,5 cm
ahlers collection
s. Abb. S. 66

Kat. 23
Gérard Deschamps (*1937)
o. T., 1963
Textilcollage auf Holztafel, 138,3 × 139 cm
ahlers collection
EMD
s. Abb. S. 67

Kat. 24
Sigmar Polke (1941–2010)
Mit gelben Quadraten, 1968
dispersionsbemalte Wolle, 150,5 × 126 × 3 cm
Neues Museum Nürnberg, Sammlung Block, Leihgabe im Neuen Museum Nürnberg
s. Abb. S. 68

Kat. 25
Rosemarie Trockel (*1952)
o. T., 1986
Wolle, 220 × 150 cm
Neues Museum Nürnberg, Leihgabe der Stadt Nürnberg
EMD
s. Abb. S. 69

Kat. 26
Kresiah Mukwazhi (*1992)
mukadzi muka uti dzi! II (woman, rise up and stand firm! II), 2022
Acryl auf Textil, 258 × 228 cm
Privatbesitz
EMD
s. Abb. S. 71

Weiche Subversion

Kat. 27
Claes Oldenburg
(1929–2022)
Miniature Soft Drum Set,
1967–70
Serigrafie (auf textilem
Bildträger), Wäscheleine,
Holz, Sprühlack, Holz
mit serigrafiertem Papier
überzogen,
24,8 × 48,3 × 34,9 cm
Kunsthalle Mannheim,
erworben mit Spenden
zum 60. Geburtstag
von Manfred Fath 1998
HN
Sammlung Kern,
Großmaischeid
EMD
s. Abb. S. 76

Kat. 28
Sylvie Fleury (*1961)
Untitled (Soft Rocket),
1995
Mixed Media, 200 × 120 cm
Sprüht Magers, Berlin
s. Abb. S. 77

Kat. 29–36
Annette Streyl (*1968)
Strickobjekte nach
realen Bauwerken im
Maßstab 1:100,
Wolle bzw. Wolle/Gerüst,
je drei Exemplare mit
und ohne Gerüst,
ausgestellte Arbeiten
Artists Proofs der
Künstlerin
s. Abb. S. 78

Deutsche Bank,
Frankfurt, 1998
157 × 140 × 140 cm
EMD

AT&T Headquarters,
New York, 1998
195 × 60 × 28 cm
EMD

Red Box, Berlin, 1998
(Info-Zentrum für den
Potsdamer Platz, Berlin)
21 × 17 × 62,5 cm
EMD

Galerie der Gegenwart,
Hamburg, 1998
23,5 × 54 × 54 cm
EMD

Palast der Republik,
Berlin, 1999
32 × 88 × 180 cm
EMD

Ikea, Dortmund,
1999/2000
11 × 144 × 96 cm
EMD

Reichstag, Berlin,
1999/2000
55 × 130 × 86 cm
EMD

Fernsehturm, Berlin,
2004
368 × 36 × 36 cm
s. Abb. S. 79

Kat. 37–40
Anna Eisermann (*1980)

Liebe, Hoffnung und
Glaube I, 2018
Textil, Schaumstoff,
180 × 130 × 35 cm
Besitz der Künstlerin
EMD
s. Abb. S. 80

Liebe, Hoffnung und
Glaube II, 2018
Textil, Schaumstoff,
110 × 110 × 12 cm
Besitz der Künstlerin
EMD
s. Abb. S. 81

Die Transformation, 2018
Textil, 260 × 100 × 15 cm
Besitz der Künstlerin
EMD

Das Oberhaupt. 2020
Textil, 50 × 40 x 15 cm
Besitz der Künstlerin
EMD

Kat. 41
Cosima von Bonin (*1962)
ICH LÜGE AUCH UND ICH
BIN DEIN, 2011
Baumwolle, Polyfill, Holz,
Metall, Plastik, Uhr mit
Umblätterfunktion
Privatbesitz
s. Abb. S. 82

Stoff wird Form

Kat. 42
Hanne-Nüte Kämmerer
(1903–1981)
Schwebende Kelche, 1967
Spitze, Nylon, H. 20 cm
Lippisches Landes-
museum Detmold
HN
s. Abb. S. 89

Kat. 43
Simone Pheulpin (*1941)
Origine XIII, aus der Serie
Origine, 2021
Baumwolle, Stecknadeln,
H. 25 cm
Sammlung Guillaume
Pheulpin, Frankreich
HN
s. Abb. S. 90f.

Kat. 44
Jens Risch (*1973)
Seidenstück VI,
27.11.2015–12.01.2017
1000 m weiße Seide,
sechsfach geknotet,
1269 Arbeitsstunden,
7,5 × 8,0 × 7,0 cm
Bischoff Projects
s. Abb. S. 93

Kat. 45
Ulla von Brandenburg
(*1974)
8 Bänder (Orange,
Türkis, Braun, Grün, Pink,
Gelb, Lila, Blau), 2018
gefärbte Bänder, Farbe,
193 × 76 cm
Galerie Meyer Riegger,
Berlin/Karlsruhe
s. Abb. S. 95

Kat. 46
Christiane Möbus (*1947)
Römisch, 1993
Hula-Hoop-Reifen,
Polyestergaze, 2-teilig,
je 120 × 85 cm
Städtische Museen
Heilbronn
s. Abb. S. 96

Kat. 47
Robert Morris (1931–2018)
Arachnid II, 2016
grauer Filz, Metallösen,
221 × 292,1 × 99,1 cm
Estate of Robert Morris.
Courtesy Castelli Gallery
und Sprüth Magers
s. Abb. S. 97

Textile Inszenierungen von Körper und Raum

Kat. 48
Ulrike Kessl (*1962)
Nylons in space, 2015/16
Nylonstrumpfhosen,
Maße variabel
Besitz der Künstlerin
s. Abb. S. 103

Kat. 49
Phyllida Barlow (*1944)
untitled: folly; rack; 2017
Bauholz, Leinwand,
Farbe, Stahl,
330 x 409 x 143 cm
Hauser & Wirth
s. Abb. S. 104f.

Wie aus Kleidung Kunst wird

Kat. 50
Joseph Beuys (1921–1986)
Filzanzug, 1970
Filz, genäht, gestempelt, ca. 170 × 60 cm
Städtische Museen Heilbronn, Dauerleihgabe der Ernst Franz Vogelmann-Stiftung
s. Abb. S. 110

Kat. 51
Michelangelo Pistoletto (*1933)
Metamorfosi, 1976–2013
Zwei Spiegel, 250 kg, Lumpen (weiß), 250 kg, Lumpen (bunt), Spiegel je 200 × 200 cm, Sammlung Kerstin Hiller und Helmut Schmelzer. Leihgabe im Neuen Museum Nürnberg
s. Abb. S. 112f.

Kat. 52
Reinhold Engberding (*1954)
One Month in Dallas, 2015
34 auf den Straßen von Dallas TX gefundene Kleidungsstücke, gerollt, gewickelt, gesteckt, geklebt, Maße variabel
Besitz des Künstlers
s. Abb. S. 114f.

Kat. 53
Mehtap Baydu (*1972)
Cocoon, 2015
Video-Performance, Farbe, 17:26 min, 33 Diapositive, Textilobjekt, H. 220 cm
Besitz der Künstlerin / Arter Collection, Istanbul
s. Abb. S. 116f.

Kat. 54
Marion Baruch (*1929)
La galeriste, 2017
Synthetik-Fasern, 320 × 155 cm
Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris
s. Abb. S. 119

Kulturelle Verflechtungen · Textilien als Träger kultureller Identität

Kat. 55
Nevin Aladağ (*1972)
Social Fabric (fusion), 2022
Collage aus Teppichen unterschiedlicher Herkunft auf Holz, Ø 104 cm
Wentrup, Berlin
s. Abb. S. 127

Kat. 56
Azra Akšamija (*1976)
Yarn-dez-vous, 2014
Zwölf Jacken, Textilien, Reißverschlüsse, Einfassungen, einkanaliges Farbvideo, 5 min, Maße variabel
Besitz der Künstlerin
s. Abb. S. 128f.

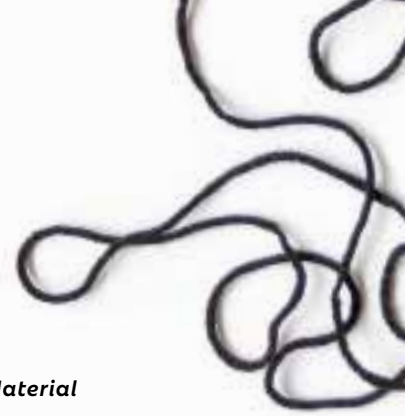
Kat. 57
Yinka Shonibare (*1962)
Un Ballo in Maschera (Gustav III and Anckarstrom), 2004
Zwei lebensgroße Mannequins, Glassockel, holländische Wachsdruckstoffe, bedruckter Baumwollstoff, Lederschuhe, je 196 × 56 × 43 cm
Stephen Friedman Gallery, London
s. Abb. S. 130f.

Kat. 58
Slavs and Tatars
The Dear for the Dear, 2012
Geätztes Holz, Seide und Baumwollstoff, Holzrahle, 30 × 40 × 15 cm
Slavs and Tatars und Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
s. Abb. S. 132f.

Kat. 59
Vincent Vulsma (*1982)
WE 455 (VIII), 2011
Jacquard-Stoff, ecrufarbenes Baumwollgarn, schwarze Rayon-Raphiafaser, 170 × 170 cm
Besitz des Künstlers
s. Abb. S. 135

Kat. 60
Sonia Gomes (*1948)
Pacotinho, 2018
Stoff, Spitze, Seil, 61 × 40 × 46 cm
Mendes Wood DM, São Paulo/Brüssel/New York
s. Abb. S. 136f.

Impressum



Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Kunst·Stoff. Textil als künstlerisches Material*

18. März bis 25. Juni 2023
Kunsthalle Vogelmann, Städtische Museen Heilbronn

16. September 2023 bis 28. Januar 2024
Kunsthalle Emden

Ausstellung Kunsthalle Vogelmann, Städtische Museen Heilbronn

Städtische Museen Heilbronn
Kunsthalle Vogelmann
Allee 28
74072 Heilbronn

Direktor
Marc Gundel

Kuratorin
Barbara Martin

Wissenschaftliche Volontärin
Pia Emmrich

Restauratorinnen
Sophie Richter, Gabriele Schrade

Leihverkehr
Barbara Martin mit Lisa-Marie Rauscher

Kunstvermittlung
Heike Mühl mit Pia Emmrich

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Monika Köhler, Barbara Martin

Ausstellungsaufbau
Ralf Haferkamp, Michael Zubke mit Moritz Dümmel

Verwaltung
Manuela Eckert, Evelyne Kollmar, Sabine Rauch

Ausstellung Kunsthalle Emden

Kunsthalle Emden
Stiftung Henri und Eske Nannen und
Schenkung Otto van de Loo
Hinter dem Rahmen 13
26721 Emden

Aufsichtsratsvorsitzende
Eske Nannen

Kaufmännischer Direktor und Vorstandsvorsitzender
Michael Kühn

Wissenschaftliche Direktorin und Vorständin
Lisa Felicitas Mattheis

Vorstandssekretariat
Marlies Genssler, Kerstin Hinrichs

Kuratorin
Kristin Schrader

Wissenschaftliche Assistentin
Marike Schmidt

Restauratorin
Lena Waldmann

Registrar
Marlies Genssler

Ausstellungstechniker
Michael Gontjes, Walter Kaltwasser

Kunst aktiv – Malschule und Museumspädagogik
Claudia Ohmert (Leitung), Tanja de Haan,
Leon Klar-Ellmer, Marie-Christine Raddatz,
Vitor Ramos

Marketing / PR
Ilka Erdwiens (Leitung), Elena Seib

Besucherservice
Stefan Stomberg (Leitung), Tienke Alberts, Silvia Andersson, Rimma Bem, Tatjana Hahn, Moustafa Hannan, Amrei Hatzler, Tobias Ites, Nils Janssen, Birgit Lübben, Freddy Narewski, Peter Neumann, Bärbel Prikker, Ralf Pupkes, Lilly Soraya Randzio, Bärbel Redenius-Feldmann, Duncan Ross, Christa Schneider, Karin Schulz, Lina Simonow, Ronny Wilke, Fei Winter, Katharina Wolf

Ausstellungsaufbau
Michael Gontjes, Moustafa Hannan, Tobias Ites, Nils Janssen, Walter Kaltwasser, Stefan Stomberg

Museumsshop
Stefanie Jakobi (Leitung), Christa Schneider

Verwaltung
Udo Wilts (Leitung), Elke Haan, Elvira Markus

Die Ausstellung wird gefördert durch

freunde der kunsthalle emden

KARIN UND UWE HOLLWEG STIFTUNG

Waldemar Koch Stiftung

OLB-Stiftung

OLB BANK

Stiftung Niedersachsen

Die Kunsthalle Emden wird gefördert durch

Stadt EMDEN das Meer an Leben!

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur

Katalog

Herausgeber*innen
Marc Gundel, Lisa Felicitas Mattheis

Konzeption
Barbara Martin, Kristin Schrader

Redaktion
Barbara Martin mit Pia Emmrich und Lisa-Marie Rauscher

Gestaltung
gruppe sepia, Andrea Golowin, Beate Kapprell

Gesamtherstellung und Vertrieb
Snoeck Verlagsgesellschaft mbH
Nievenheimer Straße 18
50739 Köln

©2023 Städtische Museen Heilbronn, Kunsthalle Vogelmann, Kunsthalle Emden, Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, Köln, sowie die Autor*innen

ISBN 978-3-86442-411-3
Printed in Germany

Bildnachweis

Kat. 1 / S. 14 Foto-Hoerner, Hannover
Kat. 1 / S. 15, Kat. 18, 21, 27 Jonas Kern, Großmaischeid
Kat. 2 Yvonne Roeb, Berlin
Kat. 3 Stiftung Bauhaus Dessau
Kat. 4, 16, 24, 25, 51, S. 20 Neues Museum Nürnberg, Foto: Annette Kradisch
Kat. 5, 46, 50 Städtische Museen Heilbronn, Foto: Frank Kleinbach
Kat. 6 Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth
Kat. 7, 11 Zürcher Hochschule der Künste/Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung
Kat. 8, 9 The Lenore G. Tawney Foundation, New York/Alison Jacques, London, Foto: Michael Brzezinski
Kat. 10 Kornfeld Galerie, Berlin, Foto: Michael Brzezinski
Kat. 12 Sammlung Volker Diehl/Sammlung Viktor Oppenheim Haus, Berlin, Courtesy Galerie Volker Diehl, Berlin, Foto: Marcus Schneider
Kat. 13, 14 Jochum Rodgers, Berlin
Kat. 15 Courtesy Caroline Achaintre/This is Arcade, London/Art : Concept, Paris, Foto: Romain Darnaud
Kat. 17 Archiv Patrica Waller
Kat. 19, 20 Ceysson & Bénétière, Paris
Kat. 22 ahlers collection, Foto: Thomas Ganzenmüller, Hannover
Kat. 23 ahlers collection,
Kat. 26 Kresiah Mukwazhi/Jan Kaps, Köln, Foto: Simon Vogel
Kat. 28 Sylvie Fleury/Courtesy Sprüth Magers, Foto: Ingo Kniest
Kat. 29–35 Annette Streyl, Hamburg, Foto: Michael Pfisterer
Kat. 36 Annette Streyl, Hamburg, Foto: Helmut Kunde
Kat. 37, 38 Anna Eisermann, Hannover, Foto: Oleg Rostovtsev
Kat. 41 Privatbesitz, Foto: Frank Kleinbach, Stuttgart
Kat. 42 Lippisches Landesmuseum Detmold, Foto: Matthias Säck
Kat. 43 Sammlung Guillaume Pheulpin, Frankreich, Foto: Antoine Lippens
Kat. 44 Jens Risch/Bischoff Projects, Frankfurt am Main, Foto: Jörg Baumann
Kat. 45 Ulla von Brandenburg/Galerie Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe
Kat. 47 Estate of Robert Morris, Courtesy Castelli Gallery und Sprüth Magers
Kat. 48 Ulrike Kessl, Düsseldorf
Kat. 49 Courtesy Phyllida Barlow und Hauser & Wirth, Foto: Kunstmuseum Winterthur/Sebastian Stadler
Kat. 52 Reinhold Engberding, Quickborn-Heide
Kat. 53 Mehtap Baydu, Berlin
Kat. 54 Galerie Anne-Sarah Bénichou, Paris
Kat. 55 Nevin Aladağ/Wentrup, Berlin, Foto: Daniela Kohl
Kat. 56 Azra Akšamija, Cambridge, MA
Kat. 57 Stephen Friedman Gallery, London ©Yinka Shonibare CBE/DACS 2023
Kat. 58 Slavs and Tatars/Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin
Kat. 59 Vincent Vulsma, Amsterdam, Foto: Katja Illner
Kat. 60 Sonia Gomes/Mendes Wood DM, São Paulo/Brüssel/New York, Foto: Bruno Leão
S. 12 bpk/Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig
S. 22 Bibliothèque nationale de France, Paris
S. 24 St. Annen-Museum Lübeck/Fotoarchiv Lübeck
S. 31 Sheila Hicks, Courtesy Alison Jacques, London, Foto: Michael Brzezinski
S. 50 bpk/Hamburger Kunsthalle, Foto: Elke Walford
S. 52 The Easton Foundation, New York, Foto: Christopher Burke
S. 58 bpk /Bayerische Staatsgemäldesammlungen
S. 60 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Foto: Jürgen Musolf
S. 61 Galerie Vera Munro GmbH & Co. KG, Hamburg
S. 72 The Museum of Modern Art, New York/2023 © Photo Scala, Florenz
S. 73 White Images/2023 © Photo Scala, Florenz
S. 85 bpk / Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Lösel
S. 86 Estate of Rosemary Mayer, New York/Galerie ChertLüdde, Berlin, Foto: Mareike Tocha
S. 98 Estate of Christo and Jeanne-Claude, Foto: Wolfgang Volz
S. 99 Ulla von Brandenburg/Meyer Riegger, Berlin/Karlsruhe/Pilar Corrias Gallery, London/Produzentengalerie Hamburg, Foto: Aurélien Mole
S. 109 Sammlung Goetz, München, Foto: Haydar Koyupinar/Bayerische Staatsgemäldesammlungen
S. 125 ifa (Institut für Auslandsbeziehungen), Foto: Uwe Walter

© für die Werke von André-Pierre Arnal, Ben, Joseph Beuys, Michael Buthe, Christo und Jeanne-Claude, Gérard Deschamps, Reinhold Engberding, Sheila Hicks, Peter Jacobi, Ulrike Kessl, Annette Messager, Christiane Möbus, Robert Morris, Meret Oppenheim, Blinky Palermo, Simone Pheulpin, Yinka Shonibare, Gunta Stölzl, Annette Streyl, Rosemarie Trockel, Timm Ulrichs, Claude Viallat, Patricia Waller: VG Bild-Kunst, Bonn 2023
© für die Werke von Anni Albers: The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2023
© für das Werk von Louise Bourgeois: The Easton Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2023
© für das Werk von Sigmar Polke: The Estate of Sigmar Polke, Cologne/VG Bild-Kunst, Bonn 2023
© für das Werk von Man Ray: Man Ray 2015 Trust/VG Bild-Kunst, Bonn 2023
© für die Werke von Magdalena Abakanowicz, Caroline Achaintre, Azra Akšamija, Nevin Aladağ, Phyllida Barlow, Marion Baruch, Mehtap Baydu, Ulla von Brandenburg, Sofie Dawo, Sonia Delaunay, Anna Eisermann, Sonia Gomes, Ruth Henschel, Ritzi Jacobi, Elisa van Joolen, Hanne-Nüte Kämmerer, Rosemary Mayer, Kresiah Mukwazhi, Claes Oldenburg, Michelangelo Pistoletto, Jens Risch, Yvonne Roeb, Slavs and Tatars, Lenore Tawney, Vincent Vulsma und Andrea Zittel bei den Künstler*innen bzw. deren Erb*innen

Trotz intensiver Recherchen war es nicht in allen Fällen möglich, Rechteinhaber*innen der Abbildungen zu ermitteln. Berechtigte Ansprüche werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten. Wir bitte gegebenenfalls um Nachricht.