

Authentizität und Arbeitsteilung: Künstlerteppiche der Moderne und Gegenwart

Sabine Bartelsheim

Die Frage der Authentizität beansprucht im aktuellen Kunstbetrieb eine hohe Relevanz. Dies zeigt sich nicht zuletzt an den Debatten um die hochpreisigen Segmente der zeitgenössischen Kunst. Gerade die am Markt besonders erfolgreichen Künstlerinnen und Künstler stehen aufgrund der arbeitsteiligen Herstellung ihrer oft aufwendigen, technisch anspruchsvollen Werke im Verdacht der Inauthentizität: «Vernetztheit, nicht Authentizität», urteilt Wolfgang Ullrich, «gilt bei Siegerkünstlern als Grundlage für Erfolg.»¹ Der Künstlerteppich mit seinen Wurzeln in der dekorativen Kunst und der klassischen Trennung zwischen künstlerischem Entwurf und kunsthandwerklicher Ausführung erscheint vor diesem Hintergrund als adäquates Beispiel für eine Untersuchung der Zusammenhänge von Authentizität und Arbeitsteilung.

Authentizität ist ein ebenso vieldiskutierter wie unscharfer Begriff. Allgemein wird er mit Qualitäten wie Echtheit und Originalität assoziiert, wobei sich gemeinhin zwei «Bedeutungskerne»² herausstellen. Auf materialer Ebene bezeichnet der Begriff eine Eigenschaft von Artefakten und bezieht sich auf Autorschaft im Sinne von eigenhändiger Ausführung. Auf personaler Ebene bezeichnet er hingegen eine Eigenschaft von Individuen und ist mit Vorstellungen wie Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit verbunden. Für die zeitgenössische Kunst, für die nicht nur neue Werkformen und Medien – Fotografie, Film, Objektkunst und anderes – kennzeichnend sind, sondern auch das Produzierenlassen von Werken zur Selbstverständlichkeit geworden ist, kann das materiale Verständnis des Begriffs nur eingeschränkt Gültigkeit

beanspruchen. Auch der Stellenwert von personaler Authentizität im Hinblick darauf, wie sich das Selbstverständnis von Kunstschaffenden im Kunstwerk artikuliert, ist heute umstritten.

Generell konstituiert sich Authentizität in der Kunst heute eher aus dem «Wechselverhältnis zwischen materialen und personalen Aspekten»³ des Begriffs, wobei das Postulat eigenhändiger Urheberschaft in den Hintergrund gerückt ist und gleichzeitig von Kunstschaffenden mehr erwartet wird als eine «Manifestation von Individualität».⁴ Eine umfassende Studie zur künstlerischen Authentizität, die der jüngeren Kunst gerecht zu werden versucht, hat Regina Wenninger 2009 vorgelegt.⁵ Ihrer Darstellung nach kann sich die Frage nach künstlerischer Authentizität nicht darauf richten, wer was wann wie gemacht hat, sondern welche Haltung aufseiten des Künstlers an seinem Werk ablesbar wird.⁶ Künstlerische Authentizität ist zudem weder an den «Selbstaussdruck»⁷ des Künstlers noch an die Ausbildung eines unverwechselbaren «individuellen Stils»⁸ als notwendige Bedingung gebunden. Zentral für künstlerische Authentizität ist nach Wenninger vielmehr eine «Verpflichtung gegenüber der Kunst», ein «commitment» des Künstlers an die Sache der Kunst, das sich im Werk «manifestiert».⁹

Solche Neudefinitionen schaffen einen Gegenentwurf zu den Authentizitätsvorstellungen der Romantik, die bis heute das Denken über Kunst und Künstlertum vielfach prägen.¹⁰ An der Geschichte des Teppichs als Medium der Kunst der Moderne und der Gegenwart lassen sich die Konsequenzen des romantischen Begriffs von Authentizität wie auch dessen Modifikation und Auflösung anschaulich verfolgen.

Teppiche sind derzeit auf zahlreichen Grossausstellungen vertreten und auch Künstlerinnen oder Künstler, die zuvor nicht im Grenzbereich zur dekorativen Kunst gearbeitet haben, wenden sich dem Medium zu. Als Grund für das neu erwachte Interesse am Teppich gelten die auch gesamtgesellschaftlich bedeutsamsten Entwicklungen: Globalisierung und Digitalisierung.¹¹ Teppiche sind ein globales Medium, das unterschiedliche Zeiten und Kulturen verbindet. Ihre Nähe zum digitalen Bild gründet sich vor allem auf die Jacquardtechnik, deren Steuerung durch Lochkarten als Vorläufer der Computertechnologie gilt. Im Kontext der Arbeitsteilung ist eine weitere Eigenschaft hervorzuheben: der Charakter des Teppichs als Übertragungsmedium, das auf Übersetzungsprozessen zwischen verschiedenen Bildformen und Materialitäten beruht. Mit der Arbeitsteilung sind auch Konversionen von Bildern verbunden, die in das Ergebnis einfließen.

Künstlerteppiche werden seit den 1960er Jahren als autonome Kunstwerke in Museen ausgestellt.¹² Der Begriff Künstlerteppich ist insofern problematisch, als er auch im kommerziellen Bereich, als Synonym für Designer-teppich, intensiv genutzt wird. Mangels einer griffigen Alternativbezeichnung soll er hier dennoch vor allem der Abgrenzung vom älteren Bildteppich dienen.

Das Ende des klassischen Bildteppichs

Der Bildteppich ist im Unterschied zum ornamentalen Teppich ein Wandteppich mit bildlicher Darstellung, der in früheren Zeiten vor allem der Ausstattung fürstlicher und kirchlicher Repräsentationsräume diente. Was die deutschen Erzeugnisse anbetrifft, konstatierte Leonie von Wilckens in ihrer *Geschichte der deutschen Textilkunst* (1997), dass der Bildteppich «gegen Ende des 18. Jahrhunderts für volle einhundert Jahre völlig verschwunden ist».¹³ Diese Lücke lässt sich für die gesamte europäische Kunstgeschichte beobachten: Es wird weiterhin gewebt, aber zwischen 1790 und 1890 verschwindet der Bildteppich aus dem Kanon der Kunstgeschichte.

Die Phase des klassischen Bildteppichs endet mit Goya, der zu Beginn seiner Karriere für die königliche Teppichmanufaktur Santa Bárbara in Madrid arbeitete und zahlreiche Tapisserien für die königlichen Paläste entwarf. Zwischen 1775 und 1793 entstanden mehr als 60 Teppiche in sieben Entwurfsserien, die für jeweils bestimmte Räume vorgesehen waren. Es dauerte in der Regel mehrere Jahre, bis ein Teppich fertiggestellt war. Eine kontrollierte Begleitung des Ausführungsprozesses durch Goya, etwa bei der Auswahl der Garnfarben, fand nach Janis A. Tomlinson nicht statt.¹⁴ In die Ausführung involviert wurde der Künstler nur, wenn die Weber Probleme hatten oder sich über zeitaufwendige Details und komplizierte Kompositionen beklagten, einzelne Vorlagen wie der *Blinde Gitarrist* wurden auch zur Überarbeitung zurückgeschickt. Grundsätzlich jedoch verliefen Entwurf und Ausführung personell und zeitlich getrennt und es gibt keinerlei Anzeichen dafür, so Tomlinson, «dass sich Goya für das Schicksal eines einmal eingereichten Entwurfs interessierte».¹⁵

Goya war sich des niederen Status des Mediums durchaus bewusst, nutzte es aber, um durch eigene «invencciones»,¹⁶ Erfindungen, künstlerisch auf sich aufmerksam zu machen. Eine Besonderheit seiner Vorlagen ist, dass

sie auf Leinwand gemalt wurden (Abb. 1). Bis dahin entstanden Vorlagen für Teppiche in der Regel auf Papier oder Karton und waren nicht auf Dauerhaftigkeit angelegt. Die Leinwandbilder von Goya wurden ebenfalls nicht von vornherein als selbstständige Kunstwerke behandelt. Sie lagerten bis 1868 aufgerollt in den Kellern der Teppichmanufaktur, erst 1870 wurden sie in den Prado geholt und musealisiert.¹⁷

Nachdem Goya 1789 zum Kammermaler Karls IV. aufgestiegen war, versuchte er sich zunehmend seinen Pflichten als Vorlagenmaler zu entziehen.¹⁸ 1792 zwang ihn seine Krankheit zur zeitweiligen Niederlegung seiner Aufgaben, 1793 beendete er die Tätigkeit für Santa Bárbara ganz. Neben den persönlichen Gründen besiegelte die kulturelle Umbruchsituation die Einstellung seiner Entwurfstätigkeit. Der Bildteppich als Medium, das mit den Repräsentationsbedürfnissen von Kirche und Adel eng verbunden war, kam aus der Mode. Ab Februar 1800 schliesslich wurden in der königlichen Teppichmanufaktur in Madrid keine Bildteppiche mehr gewebt, sondern nur noch ornamentale Teppiche.¹⁹

Rückblickend diagnostizierte Fred Licht, dass der Bildteppich auch mit dem modernen Verständnis vom Künstlertum nicht mehr vereinbar war. In seiner Goya-Monografie von 1979 schreibt er:

Goyas Denken liess sich nicht in Bildteppichen ausdrücken, und es stand in Widerspruch zu dem Zweck, dem diese Wandteppiche dienten. Er konnte sich ein Kunstwerk nur als ein ganz persönliches Ausdrucksmittel vorstellen, und daher blieb es ihm fremd, sich auf die Art von Wechselbeziehung zwischen Handwerk und Kunst einzulassen, die für die verfeinerte Wandteppichmanufaktur vonnöten war.²⁰

Mit seiner Einschätzung gibt Licht eine Auffassung zu erkennen, die von der Zeit um 1800 bis weit in das 20. Jahrhundert hinein bestimmend war: Das Kunstwerk sollte seine Bedeutung allein aus der Subjektivität des Künstlers beziehen und weder inhaltlich noch formal fremden Zwecken oder Einflüssen unterworfen sein. Dieser Anspruch an die Kunst, der im Rahmen der allgemeinen Hinwendung zum Subjekt und der Autonomieästhetik im Besonderen aufkommt, manifestiert sich in der Individualisierung von Stilen und Inhalten ebenso wie in der Trennung von freier und dienender (nützlicher, schmückender) Kunst.²¹



Abb. 1 Francisco de Goya, *El Pelele (Die Stroh puppe)*, 1791–1792, Öl auf Leinwand, 267 × 160 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid
Karton aus der Serie der sieben Werke für den Despacho del Rey (Arbeitszimmer des Königs) im Escorial

Anfänge des Künstlerteppichs

Nach Auffassung Lichts führte Goya mit seinen Teppichentwürfen Neuerungen ein, die das Medium selbst infrage stellten. Die unkonventionelleren unter ihnen waren nicht mehr darauf angelegt, dekorativ im Hintergrund zu bleiben, sondern drängten sich dem Betrachter aufgrund des neuartigen

Realismus der Darstellung und der Themen unmittelbar auf Goya, so Licht, versetzte damit «der Teppichwebkunst mit seinen Kartons einen vernichtenden Schlag, von dem sie sich nicht mehr erholte».²² Um 1890 kehrt das Medium Teppich jedoch in die Kunst zurück und es entwickelt sich jene Kunstform, die hier als Künstlerteppich bezeichnet wird. Im Gegensatz zum Bildteppich liegen beim Künstlerteppich alle Entscheidungen in der Hand der Kunstschaffenden, auch wenn das Werk nicht von ihnen selbst ausgeführt oder im Auftrag erarbeitet wird. Sie greifen die handwerklichen Konventionen des Mediums auf, entwickeln es aber nach Massgabe der eigenen künstlerischen Bestrebungen weiter. Die Entstehung des Künstlerteppichs vollzieht sich im Rahmen einer breiteren Hinwendung von Künstlerinnen und Künstlern zur dekorativen Kunst, aus der zahlreiche neue Hybridformen wie das Künstlerbuch, das Künstlerplakat, das Künstlerkleid und anderes mehr hervorgehen.

Flankiert wird diese Entwicklung von mehreren ineinandergreifenden historischen Prozessen, die freie und dekorative Künste einander wieder annäherten. Eine zentrale Rolle spielt die Kunstgewerbe-Reformbewegung, die auf die miserable ästhetische Qualität der massenhaft produzierten Industrieprodukte reagierte. In England forderte die Arts-and-Crafts-Bewegung ab Mitte des 19. Jahrhunderts radikale Reformen ein und lehnte die industriellen Produktionsmethoden ganz ab. Ihr führender Theoretiker, John Ruskin, kritisierte, dass die Industrialisierung den Menschen zur Maschine herabwürdigte. Er forderte daher die Rückkehr zum Handwerk und eine Wiederbelebung des mittelalterlichen Verständnisses von Kunst, das noch keine Trennung von Kunst und Handwerk kannte. Unter dem Titel «Die Einheit der Kunst» postulierte er 1859, dass es nur eine Kunst gebe, und Kunst immer jene sei, in der «Hand», «Kopf» und «Herz» des Schöpfers zusammenwirkten.²³ Alles, was handgemacht ist, ist nach dieser Definition Kunst, sofern Gedanken und Gefühle des Urhebers in das Werk eingeflossen sind und dieser nicht mechanisch einer Vorgabe gefolgt ist. Das Prinzip Authentizität dient Ruskin hier als Abgrenzung von Kunst und Nicht-Kunst, wobei die Unterscheidung von freier und dekorativer Kunst aufgegeben wird zugunsten der Trennung von Handarbeit und Maschinenarbeit, schöpferischer und mechanischer Herstellung.

Im späten 19. Jahrhundert entfalteten die Ideen und Werke des Arts-and-Crafts-Movement und anderer Reformer in ganz Europa eine starke Wirkung mit der Folge, dass zahlreiche Künstlerinnen und Künstler das Kunsthandwerk für sich entdeckten. Beliebt waren insbesondere Flächen-



Abb. 2 Aristide Maillol, *Concert Champêtre* (Konzert im Freien), 1895, Zinkographie à la plume auf Simili Japan, Blattgrösse: 28,1 × 38 cm, Bildgrösse: 15,8 × 20,5 cm, Aufl. 215 (200 «ordinaire», 15 «grand luxe»)

dekorationen wie Wandmalereien, Paravents, Porzellandekore oder eben Teppiche. Sie ermöglichten es den Kunstschaffenden, ihre Malerei auf andere Medien auszudehnen, mit unterschiedlichen Formaten und Materialien zu experimentieren und gleichzeitig die Einheit von Kunst und Handwerk zu verwirklichen.²⁴

Ein erster Impuls zur Wiederbelebung der Teppichkunst ging von Paul Gauguin aus, der 1883 in einem Brief an Camille Pissarro vorschlug, «impressionistische Tapissereien»²⁵ zu entwerfen. Umgesetzt wurde diese Idee jedoch erst von einer jüngeren Generation Anfang der 1890er Jahre. Einer der ersten Künstler, der sich intensiv mit dem Medium Teppich auseinandersetzte, war Aristide Maillol. «Den Ausdruck, den ich suchte», bekannte er später, «habe ich nicht in der Malerei, sondern in der Tapisserie gefunden».²⁶ Maillol arbeitete nicht auf Bestellung, sondern beschaffte sich Aufträge, indem er Sammlern und Galeristen Arbeitsproben seiner Werke zeigte. Der Entwurf der Teppiche erfolgte in mehreren Schritten. Zunächst legte Maillol in einer Zeichnung die Komposition fest, die teils in Zinkografien reproduziert und vervielfältigt wurde (Abb. 2). In einem nächsten Schritt erprobte er die Farbgebung in Ölskizzen, die aber in der Regel noch nicht dem ausgeführten Werk entsprechen. Farbtöne und andere Details legte Maillol vielmehr endgültig erst während des Umsetzungsprozesses fest, wobei die Teppiche aus Kostengründen in der Plattstichtechnik gefertigt und nicht gewirkt wurden.

Nach seinen eigenen Berichten überwachte Maillol die Arbeit an den Tapisserien ganz genau, der damit verbundene Arbeitsaufwand war vermutlich – neben seiner Augenkrankheit – einer der Gründe, warum er die Tapisserie später zugunsten der Bildhauerei aufgab.²⁷

Ausgeführt wurden die Teppiche, wie in dieser frühen Phase allgemein üblich, von Frauen aus dem privaten Umfeld des Künstlers. Im Laufe des 20. Jahrhunderts differenziert sich die Arbeitsteilung in unterschiedliche Modelle aus, in denen die Rollen von Kunstschaffenden, Ausführenden und Vermittlerinnen oder Vermittlern jeweils anders definiert werden.²⁸ Herausgegriffen werden im Folgenden vier Modelle, die unterschiedliche Akzente setzen: Künstler und Weberin, Künstler und Industrie(-Team), Editorinnen und Co-Autorschaft. An den zugeordneten Beispielen zeigt sich, dass im Verlauf des 20. Jahrhunderts Konzepte von Kunst als «persönlichem Ausdrucksmittel» und als Schöpfung aus eigener «Hand» vielfach modifiziert werden.

Künstler und Weberin

Zu den bekanntesten frühen Beispielen einer Kooperation zwischen einem Künstler und einer Weberin gehört die Zusammenarbeit von Ernst Ludwig Kirchner mit Lise Gujer. Die Anfänge dieser gemeinschaftlichen Produktion, die 1921 nach Kirchners Umzug nach Davos begann, sind im Kontext seiner Ateliergestaltungen zu sehen. Kirchner stattete seine Ateliers in Dresden und Berlin ab 1905 mit Wandmalereien, selbst geschnitzten Möbeln und bestickten Textilien aus und setzte diese Praxis in der Schweiz fort. Hatte er sich zuvor von sogenannter primitiver Kunst inspirieren lassen, die er in den ethnografischen Museen der Städte sehen konnte, wandte er sich nun der lokalen Volkskunst in Gestalt des Bündner Webereihandwerks zu.

Die Arbeitsteilung wertete Kirchner schon früh als Integration eines anderen Ausdrucks in seine Werke. In einem Brief von 1924 schreibt er:

Ich habe im Winter einige Webereien ausführen lassen durch einen Besuch hier [Lise Gujer, Anm. d. Verf.], die auf alten Bündner Webstühlen webt. Das geht sehr gut und wird riesig farbig und die Formen der Figuren werden phantastisch, da sie ja nicht direkt vorgezeichnet werden können, sondern von der Weberin übertragen werden und so die Form von ihrer Psyche beeinflusst wird.²⁹

Die ersten Ergebnisse stellten Kirchner wenig zufrieden, woraufhin Gujer zu einer anderen Webtechnik, der Wirkerei, überging, die eine intensivere Farbigkeit ermöglichte.³⁰ Auch Kirchner selbst veränderte im Laufe seiner Entwurfstätigkeit seinen Stil und wurde zusehends freier in der Gestaltung der Vorlagen. 1924 entstand mit den *Zwei Tänzerinnen* (Abb. 3) der erste Wandbehang, mit dem Kirchner vollkommen zufrieden war. Umgesetzt wurden die Teppiche auf Basis von skizzenhaften, teils in Schwarz-Weiss gehaltenen Entwurfsblättern. Wollfäden für die Farbgebung sind vermutlich von Lise Gujer nach Gesprächen mit Kirchner eingezogen worden. Die Vielzahl der Entwürfe und die Farbfäden machen deutlich, dass der Arbeitsprozess auch ein Austauschprozess und keine reine Umsetzung eines vollständig vorgegebenen Bildes war.

1928 kamen bei Kirchner Zweifel über den Sinn dieser Kooperation auf, die von dem Einfluss der Weberin auf seine Arbeit und dem mangelnden Ansehen der dekorativen Kunst genährt wurden. Ein grosser Wandbehang für Carl Hagemann war nach Ansicht Kirchners in der Ausführung viel zu grell in den Farben geraten. In einem Brief an den Sammler und Mäzen distanziert er sich von Gujers Arbeit und geht sogar so weit, zu sagen, dass er der Weberin nur habe «Anregungen»³¹ für ihre Arbeit geben, aber nie habe dauernd mit ihr zusammenarbeiten wollen. Im gleichen Brief beklagt er sich über die mangelnde Resonanz auf seine Textilwerke, die er der Abneigung des deutschen Kunstbetriebs gegenüber dem Dekorativen zuschreibt: «Im guten Deutschland wird ja leider der Künstler, der Interesse und Begabung für Formerfindung und Experimente besitzt, als dekorativ verschrien (als ob nicht jedes gute Bild dekorativ wäre).»³²

Künstler und Industrie(-Team)

In Frankreich mit seiner langen Tradition des Kunsthandwerks ist das Klima für dekorative Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts ein vollkommen anderes und so ist es wenig erstaunlich, dass hier die erste Kooperation auf industrieller Ebene stattfindet. Nach Geoffrey Rayner ist Raoul Dufy der erste Künstler, der erfolgreich mit der Textilindustrie zusammenarbeitete.³³ Dufy wandte sich 1908 dem Holzschnitt zu, in der Hoffnung auf eine Verbesserung seiner finanziellen Situation. 1910 begann er auf Anregung des Pariser Modeschöpfers Paul Poiret auch Stoffe zu bedrucken. Poiret richtete



Abb. 3 Ernst Ludwig Kirchner, *Zwei Tänzerinnen*, 1924, verzahnte Wirkerei mit Leinenkette und farbigem Wollschuss, 192 × 82 cm, Umsetzung: Lise Gujer, Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Bern / Davos

für Dufy eigens ein Atelier, *La petite usine*, ein und stellte ihm einen Chemiker für die Farb- und Drucktechnik zur Seite. Dufy zeichnete, fertigte die Holzschnitte an, bestimmte die Farben, druckte selbst oder leitete die Umsetzung an.

1912 wechselte Dufy zu der Lyoner Seidenmanufaktur Bianchini-Férier und schloss mit dieser einen Vertrag, in dem er sich verpflichtete, Entwürfe



Abb. 4 Raoul Dufy, *La Réception à l'Amirauté* (Der Empfang bei der Admiralität), 1924, Leinwand, bedruckt mit «couleurs rongeantes», 263 × 477 cm, Umsetzung: Bianchini-Férier, Tournon (Ardèche), Centre Pompidou, Paris, Foto: Georges Meguerditchian

für Stoffe zu liefern, bei deren Gestaltung er aber vollkommen frei war. Grund für den Wechsel dürften die grösseren technischen Möglichkeiten gewesen sein, die Dufy eine Weiterentwicklung seiner textilen Experimente ermöglichten. Der Kontakt zu Paul Poiret blieb aber weiterhin bestehen. 1925 beauftragte er Dufy mit der Ausstattung eines der drei Hausboote, die Poiret anlässlich der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris an den Ufern der Seine einrichten wollte. Für das Tanzboot entwarf Dufy 14 Wandbehänge, die mit der technischen Hilfe von Bianchini-Férier ausgeführt wurden. Motive der monumentalen Textilbilder waren Szenen aus dem Alltag des mondänen Paris, die nach gemeinsamen Grundprinzipien gestaltet waren. Die Bildgründe wurden jeweils in drei horizontal aufeinandergesetzte farbige Bänder gegliedert, über die sich gewissermassen das Ornament der Gesellschaft ausbreitete (Abb. 4). Ausgeführt wurden die Werke als bedruckte Leinwände, wobei Dufy ein besonderes Verfahren, die «couleurs rongeantes» (ätzende Farben),³⁴ anwandte, bei dem die Farben eine chemische Verbindung mit dem Stoff eingehen. Das spezielle Druckverfahren dürfte neben der Grösse der Wandbehänge mit ein Grund dafür sein, warum er sie als «tapis», als Teppiche, bezeichnete.³⁵ Die für klassische Bildteppiche üblichen Bordüren unterstreichen diese Zuordnung.

Das Ensemble geriet nach dem gesellschaftlichen Ereignis weitgehend in Vergessenheit und ist heute verstreut, einzelne Teile sind verschollen.³⁶ Paul Poiret beklagte, dass niemand Dufys Wandbehänge wahrgenommen habe und führte dies darauf zurück, dass der Geschmack des Publikums offensichtlich noch nicht reif war für die Innovationen der jungen Künstlergeneration.³⁷

Editorinnen

Das Künstlerbuch wurde in den Anfängen zuerst von Kunsthändlern gefördert und herausgegeben, namentlich von Ambroise Vollard und Daniel-Henri Kahnweiler, die Kunstschaffende, Literaten und Schriftstellerinnen zusammenbrachten.³⁸ Mit etwas Zeitverzögerung lässt sich ein ähnliches Phänomen beim Künstlerteppich beobachten: Hier sind es Frauen, die als Editorinnen auftreten und zwischen Künstlerinnen oder Künstlern und Ausführenden vermitteln.

Die erste Editorin von Künstlerteppichen war die in Algerien geborene Französin Marie Cuttoli, die sich nach einer Begegnung mit Jean Lurçat der Förderung des textilen Mediums verschrieb. 1926 eröffnete sie in Paris die Maison Myrbor (später umbenannt in Galerie Vignon), die vor allem durch die Produktion von Tapissereien bekannt wurde. Ihren eigenen Worten nach hatte Cuttoli sich das Ziel gesetzt, das «immense handwerkliche Können der traditionellen Teppichmanufakturen mit dem Erfindungsreichtum der modernen Kunst»³⁹ zu verschmelzen. Die ersten Teppiche liess sie in den Werkstätten ihres Geburtslandes Algeriens ausführen, ab 1928 wurden sie in den traditionsreichen Manufakturen im französischen Aubusson gewebt.⁴⁰

Im Einvernehmen mit den Künstlern wurden nie mehr als drei Exemplare angefertigt, der Karton blieb im Besitz des Künstlers. Die vorlagengetreue Umsetzung der Teppiche wurde von Marie Cuttoli genauestens kontrolliert. Einer der ersten Künstler, mit dem sie zusammenarbeitete, Georges Rouault, verpflichtete Cuttoli darüber hinaus dazu, das Ergebnis im Falle eines Misslingens zu zerstören. Das erste gemeinsame Projekt fand jedoch seine volle Zustimmung, so dass er ihr weitere Vorlagen lieferte und ihr half, andere Künstler von dem Projekt zu überzeugen, unter ihnen Pablo Picasso, Georges Braque, Henri Laurens und Henri Matisse. Als unkompliziert erwies sich insbesondere die Zusammenarbeit mit Fernand Léger, der den dekorati-



Abb. 5 Fernand Léger, *Tapis Jaune No. 9*, 1949–1962, Wolle, 233 × 111,5 cm, Privatbesitz
 Entwurf: 1924–1927; erste Edition: 5, Maison Myrbor, 1927; zweite Edition im Auftrag des Musée Fernand Léger: 100, Marie Cuttoli und Lucie Weill, 1949–1962, Umsetzung: Aubusson

ven Künsten gegenüber schon vorher aufgeschlossen gewesen war.⁴¹ Légers flächige und kontrastreiche Bildauffassung mit ihrem collageartigen Aneinanderfügen von Bildebenen erwies sich überdies als besonders geeignet für die Übersetzung in ein textiles Medium. Bemerkenswert ist, dass Léger figurative Gemälde als Vorlagen für Wandteppiche lieferte und Kartons mit abstrakten Kompositionen als Vorlagen für Bodenteppiche (Abb. 5). Trotz der

längst etablierten Abstraktion in der Malerei wirkt hier die Unterscheidung von Bildteppich und ornamentalem Teppich noch nach, die erst in der Kunst der Gegenwart obsolet wird.

In Gloria F. Ross fand der Künstlerteppich in den USA ab den 1960er Jahren eine weitere Unterstützerin.⁴² Ross war Künstlerin und hatte sich auf Teppiche spezialisiert. Zudem war sie die Schwester von Helen Frankenthaler, die ebenfalls in den dekorativen Künsten arbeitete und Teppiche, Keramik und Bucheinbände gestaltete.⁴³ 1963 erlaubte Helen Frankenthaler ihrer Schwester, ihr Gemälde *The Cape* als Vorlage für einen selbst gewebten Teppich zu nutzen. Aus diesem Projekt entstand die Idee, Teppiche nach Vorlagen zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler zu produzieren. Helen Frankenthaler stellte den Kontakt zu führenden Vertretern des Abstrakten Expressionismus und anderen Kunstschaaffenden her, etwa Robert Motherwell, Louise Nevelson, Kenneth Noland, Frank Stella und Jean Dubuffet. Nachdem Ross die Teppiche anfangs noch selbst produziert hatte, übernahm sie bald die Rolle der Herausgeberin und vermittelte zwischen Künstlern und Werkstätten in Frankreich, Schottland und den USA.

Die gemalten Vorlagen von Helen Frankenthaler waren aufgrund der «Soak-stain»-Technik, bei der die verdünnte Farbe direkt auf die ungrundierte Leinwand geschüttet wird und so das Gewebe einfärbt, schwer umzusetzen. Gloria F. Ross begleitete und kontrollierte die vorlagengetreue Übertragung daher ganz genau. Die Weber schickten ihr Webbeispiele, die sie mit Kommentaren versehen zurückschickte, etwa mit der Instruktion, dass alle Kanten auf dem Teppich weich erscheinen müssten, um der Charakteristik der Malerei von Helen Frankenthaler gerecht zu werden.

Ganz andere Züge nahm die Vermittlungsarbeit in der Zusammenarbeit mit Kenneth Noland an, die von 1966 bis 1998 anhielt. Mit Noland verband Ross ein grosses Interesse an der Textilkunst der Navajo-Indianer, das sich einem in den 1970er Jahren generell anwachsenden Interesse an nicht-westlichen Webtraditionen einfügt.⁴⁴ Ross war daran gelegen, die Navajo-Weberinnen und -Weber zu unterstützen. Sie schrieb Richtlinien für Noland, welche Farben und Motive am ehesten zu verwenden seien, und verteidigte das Recht der indigenen Ausführenden auf eigene Interpretationen. Dem entsprechend gestattete sie ihnen auch, ihre persönlichen Initialen in die Teppiche einzuweben (Abb. 6). Noland selbst schätzte an den Teppichen der Navajos vor allem, dass es sich prinzipiell um Unikate handelte und nicht in Editionen gewebt wurde. Ausserdem erlaubte er den Weberinnen, Farb-



Abb. 6 Kenneth Noland, *Line of Spirit*, 1993, Wolle, 157,2 × 151,8 cm, Gloria F. Ross Tapestry, Umsetzung: Sadie Curtis, Kinlichee, Arizona, Navajo Nation, The Art Institute Chicago, Gift of Mr. and Mrs. Clyde E. Shorey, Jr.

nuanzen zu verändern, wenn sie dies für stimmiger hielten. Er selbst adaptierte Muster und Farben der Navajo-Kultur in seinen Entwürfen.

Co-Autorschaft

Zwar haben die Weberinnen und Weber wie auch die Editorin beim Noland-Navajo-Projekt einen erheblichen Anteil am Ergebnis, von einer echten Co-Autorschaft, bei der volle Gleichberechtigung der Kooperationspartner herrscht, kann jedoch nicht die Rede sein. Diese ungewöhnliche Form der Arbeitsteilung, die eher die Ausnahme darstellt, findet sich in der Zusammenarbeit von Dieter Roth und Ingrid Wiener, die über einen langen Zeitraum, von 1947 bis 1997, und oft über grosse Distanzen hinweg gepflegt wurde. Obwohl Ingrid Wiener die Ausführende war und, zum Teil zusammen mit Valie Export, die insgesamt fünf Teppiche herstellte, hat sie künstlerisch einen gleichwertigen Anteil am Ergebnis der Kooperation.

Die gemeinsame Arbeit geht auf eine Initiative von Ingrid Wiener zurück, die mit Hilfe des textilen Mediums neue Formen des Sehens erproben wollte und explizit mit der «Tradition des Webers als [nur] Ausführendem [sic!] von fertigem Bildmaterial»⁴⁵ brechen wollte. Als Arbeitsprinzip bildete sich stattdessen heraus, dass Dieter Roth Anregungen in Form von Fotografien, beschrifteten Zetteln, Telefaxen, Videos usw. lieferte, die von Ingrid Wiener in Vorlagen transformiert und um eigene Bildelemente ergänzt wurden. Ihre ursprüngliche Idee war es, die von ihr während des Webens durch die senkrechten Aufhängefäden im Webstuhl hindurch gesehene Realität in die Teppiche einfließen zu lassen, was sich jedoch in der technischen Umsetzung als schwierig erwies. Als Zwischenstadium fertigte sie daher Polaroidvorlagen an, mit deren Hilfe sie die sich verändernden Zustände der Umgebung aufnahm und in das Webbild integrierte. Ausserdem webte sie auf Anregung von Dieter Roth, der die *Maxime* ausgegeben hatte: «Man darf auch weben, was man nicht sieht»,⁴⁶ eigene Befindlichkeiten, etwa Müdigkeit in Form von Leerstellen, in die Teppiche ein.⁴⁷

Die Teppiche verknüpfen die persönlichen Lebenswelten beider und dokumentieren gleichzeitig die Entstehung des visuellen Gehalts aus der Anhäufung von Einzelbildern. Die Arbeit am *Grossen Teppich* (Abb. 7), dem zweiten gemeinsamen Werk, begann zunächst mit einem Porträtfoto von Dieter Roth, das im Laufe des Arbeitsprozesses mit Motiven aus den wechselnden Umgebungen Wiens und aus dem Umfeld von Dieter Roth um- und auch überlagert wurde, wobei teilweise die Medialität der Vorlage (als Foto, Zeichnung oder Malerei) erkennbar blieb. Auch wenn man die Einzelmotive identifizieren und Situationen zuordnen kann – Dieter Roth hat dies in einem Text selbst getan⁴⁸ –, bleibt das Bild in erster Linie eine Anhäufung oder ein «Kaleidoskop»⁴⁹ von Lebensmomenten, wie Ingrid Wiener die Teppiche charakterisiert.

Arbeitsteilung im 21. Jahrhundert

Nicht alle arbeitsteiligen Modelle der Moderne erfahren in der Kunst des 21. Jahrhunderts eine Weiterführung. So wird etwa die Zusammenarbeit mit einer Herausgeberschaft aufgegeben, andere Formen wandeln sich. Grundsätzlich, so lässt sich feststellen, wird die Position des Künstlers als Initiator der Werkentstehung gestärkt.



Abb. 7 Dieter Roth, Ingrid Wiener, *Grosser Teppich*, 1981–1986, Wolle, Holz, 220 × 182 cm, Museum of Modern Art, New York, Gift of Franz Wassmer

Das – zeitaufwendige und kostenintensive – Modell Kunstschaffende und Weberin oder Weber findet sich eher selten. In das neue Jahrtausend hinein ragt ein Projekt von Albert Oehlen, der Anfang der 1980er Jahre mehrere Bodenteppiche in Auftrag gab, die auf kleinen Collagen als Vorlagen basierten.⁵⁰ Der *Teppich Nr. IV* (Abb. 8) zeigt im Hintergrund eine blaugraue Werbefotografie mit Rollteppichen, einer der darüber gelegten Texte – «Wir sind schon zu sehr daran / gewöhnt, Elend und Tod in die eigenen / vier Wände geliefert zu bekommen» – parallelisiert Massenmedien und Massenprodukt.

Die Teppich-Persiflage wurde von Wolrad Specht, einem Textildesigner aus Wuppertal, ausgeführt, der 2011 mit der Anfertigung eines zweiten Exemplars nach Oehleins Vorlage mediale Aufmerksamkeit erlangte. Den ersten *Teppich Nr. IV* hatte Jeff Koons erworben, der nun für ein anderes Haus den gleichen Teppich noch einmal in Auftrag gegeben hatte. Umgesetzt wurde der Teppich in der Technik des Hand-Tufting, die ebenso langwierig wie



Abb. 8 Albert Oehlen, *Teppich Nr. IV*, 1986, Schurwolle, 300 × 400 cm, Umsetzung: Wolrad Specht, Foto: Wilhelm Schürmann

klassische Webtechniken ist: Für den zweiten *Teppich Nr. IV* benötigte Specht insgesamt fünf Jahre. Specht versteht sich selbst als Kunsthändler und bezeichnete sich auch einmal als «Ghosttuffer»,⁵¹ obwohl seine Umsetzung «kleiner Entwürfe in grosse Teppiche»⁵² im Werkkatalog von 1987 namentlich gewürdigt wird.

Mehr noch als bei den handgearbeiteten rückt der Anteil der Ausführenden bei digital produzierten Teppichen in den Hintergrund. Eine der ersten Künstlerinnen, die sich intensiv mit digitalen Bildteppichen beschäftigte, ist die Amerikanerin Pae White. Seit 2005 hat sie eine Vielzahl an monumentalen Tapisserien entworfen, die in einer auf digitale Verfahren spezialisierten Weberei in Flandern produziert werden.⁵³ Charakteristisch für die frühen Teppiche, die an der Wand oder frei im Raum hängend gezeigt werden, ist ihre Trompe-l'œil-Qualität und die Bevorzugung von ephemeren Motiven wie zerknüllter Farbfolie oder Qualm (Abb. 9). Die Sujets werden zunächst fotografiert oder gescannt, dann im Computer zusammengesetzt und bearbeitet, in der Weberei schliesslich wird die Datei in eine digitale Vorlage umgewandelt. Im Endergebnis erscheinen die banalen und flüchtigen Stoffe monumentalisiert und ästhetisiert, wobei sich die textile Materialität des Bildes erst bei näherem Hinschauen offenbart.

Die Beispiele von Oehlen und White zeigen, dass in der Kunst der Gegenwart der Grad der Mechanisierung bei der Arbeitsteilung nicht unbedingt



Abb. 9 Pae White, *Smoke knows*, 2009, Baumwolle und Polyester, 287×624,8 cm, San Francisco Museum of Modern Art

einen Unterschied macht. Unabhängig davon, ob die Ausführung handwerklich oder industriell erfolgt, wird die Umsetzung als primär technisches Verfahren gewertet, das von der Künstlerin oder vom Künstler angeleitet wird. Gewandelt hat sich auch der gesamte Entstehungsprozess: Schon die Vorlagen beruhen nicht mehr auf eigenhändigen Entwürfen, sondern entstehen aus collagierten Fotografien und Scans, die analog oder digital zusammengeführt und bearbeitet werden. Die Herkunft aus den vorangegangenen Übersetzungsprozessen bleibt dabei in den textilen Endergebnissen, die ihre medialen Vorlagen auch zur Schau stellen, sichtbar.

Authentizität und Arbeitsteilung

Arbeitsteilung im Feld des Künstlerteppichs besteht bei den aktuellen Beispielen – wie auch bei anderen zeitgenössischen Kunstformen – weniger in der Aufteilung zwischen einem schöpferischen Bildakt und seiner Übersetzung, sondern erweist sich als ein Kontinuum von Übertragungsprozessen, das unterschiedliche Bildmedien und Materialitäten integriert. Solcherart Schaffensprozesse sind von vornherein hochgradig konzeptualisiert, wobei die Kooperation vor allem dazu beiträgt, die zeitlichen, materiellen und technischen Möglichkeiten der Umsetzung einer Idee zu erweitern.

Bleibt zu fragen, wie sich im Ergebnis so etwas wie künstlerische Authentizität manifestiert. Legt man im Rückgriff auf Regina Wenninger drei Aspekte des Commitments an die Sache der Kunst zugrunde, die Treue zum «künstlerischen Selbst»,⁵⁴ die Verpflichtung gegenüber dem «historischen Kontext»⁵⁵ und die Treue zur «künstlerischen Tätigkeit» allgemein,⁵⁶ so lässt sich sagen, dass ein solch komplexes Verständnis von Authentizität nicht am Einzelwerk, sondern nur an der Intensität der Auseinandersetzung einer Künstlerin oder eines Künstlers mit einem Werk, einem Thema oder einem Medium ablesbar wird. Künstlerische Intentionen, die Vertrautheit mit dem aktuellen Stand der Kunst und die Fokussierung auf die Kunst – statt etwa auf Selbstvermarktung oder Gewinnstreben –, sind erst im grösseren Zusammenhang zu erschliessen. Eine solche Konzeption hebt die Unschärfen des Begriffs nicht auf, eröffnet aber eine Perspektive, den Begriff Authentizität für zeitgenössische Kunstformen fruchtbar zu machen.

Prekär wird Authentizität vor allem dann, wenn die Inanspruchnahme von fremdem Können in einer gewissen Ausformung, in quasi industriellem und gewerblichem Massstab stattfindet. Die Kritik entzündet sich hierbei letztlich weniger am Prinzip Arbeitsteilung als an der Sorge, dass bei einem hohen finanziellen und technischen Aufwand das Commitment eben nicht mehr der Sache der Kunst gilt.

- 1 Ullrich 2016, S. 98.
- 2 Krämer 2012, S. 17. Zur Diskussion vgl. auch Knaller/Müller 2006.
- 3 Krämer 2012, S. 19.
- 4 Wenninger 2009, S. 22.
- 5 Wenninger 2009.
- 6 Vgl. Wenninger 2009, S. 14.
- 7 Ebd., S. 37.
- 8 Ebd., S. 46.
- 9 Ebd., S. 15.
- 10 Vgl. ebd., Kap. 2.3.2, «Die romantische Hypothek», S. 27–35.
- 11 Vgl. Prange 2014; Cleveland 2016–2017.
- 12 Pionierarbeit leisteten Galerien wie die Galerie Denise René. Vgl. Wells 2019, S. 171; Kassel 1959 (II. documenta), Bd. 1: *Malerei*, Kap. «Bildteppiche».
- 13 Wilckens 1997, S. 61.
- 14 Vgl. Tomlinson 1989, S. 4.
- 15 Ebd. (übers. von der Verf.).
- 16 Zu Goyas Leitmotiv «De mi invención» vgl. Gade 2016, S. 14–15.
- 17 Vgl. ebd., S. 113–114.
- 18 Vgl. Tomlinson 1989, S. 5.
- 19 Vgl. ebd., S. 229–230.
- 20 Licht 1985, S. 24.
- 21 Vgl. Wenninger 2009, S. 29.
- 22 Licht 1985, S. 24.
- 23 Ruskin 1891, S. 57.
- 24 Cindy Kang zur Tapiserie, in: Paris 2019, «Liste d'œuvres et notices», S. 172.
- 25 Ebd.
- 26 Cladel 1937, S. 50. Vgl. Ursel Berger: «Schöner als ein Tafelbild. Maillols Tapiserien», in: Berlin et al. 1996–1997, S. 29–38, hier S. 29.
- 27 Vgl. Berger 1996 (wie Anm. 26), S. 34.
- 28 Vgl. Hedlund 2004.
- 29 Ernst Ludwig Kirchner (Brief an Nele van de Velde vom 20. März 1924), zit. nach Stutzer 2009, S. 14.
- 30 Vgl. ebd., S. 20.
- 31 Ernst Ludwig Kirchner (Brief an Carl Hagemann vom 9. Juni 1928), zit. nach Stutzer 2009, S. 27.
- 32 Ebd., S. 15.
- 33 Rayner et al. 2013, S. 11.
- 34 Anthony Cardoso, «Dufy le plaisir et Poiret le Magnifique», in: Troyes/Carcassonne 2015, S. 43–73, hier S. 70.
- 35 So z.B. bei *Le Tapis vert ou La Partie de baccara*, 1925, La Piscine, Musée d'Art et d'Industrie André Diligent, Roubaix.
- 36 Vgl. Cardoso 2015 (wie Anm. 34), S. 67.
- 37 Vgl. Poiret 1930, S. 122.
- 38 Vgl. New York 1994–1995, S. 17.
- 39 Marie Cuttoli, «La Tapiserie», zit. nach Paulvé 2010, S. LXVIII–LXX, hier S. LXIX (übers. von der Verf.).
- 40 Vgl. Liebermann 1948, S. 146.
- 41 Vgl. Bilbao Salsidua 2014, https://www.museobilbao.com/uploads/salas_lecturas/archivo_in-59.pdf, S. 15, Stand 11.3.2020.
- 42 Vgl. Hedlund 2010.
- 43 Vgl. Wells 2019, S. 24.
- 44 Vgl. ebd., S. 34.
- 45 Ingrid Wiener, «Es war 1966», in: Davos/Graz 2007–2008, S. 22.
- 46 Ebd.
- 47 Vgl. Karin Schick, «Das Kaleidoskop dreht sich. Wahrnehmung, Weben, Wirklichkeit», in: Davos/Graz 2007–2008, S. 8–16, hier S. 10.
- 48 Vgl. Dieter Roth, «Produktion einiger Aha=Gegenstände», handgeschriebener Text mit Collage aus kopierten Abbildungen und Polaroid, nach November 1984, in: Davos/Graz 2007–2008, S. 50–51.
- 49 Ingrid Wiener, «Brief an Dieter Roth», April 1988, in: Davos/Graz 2007–2008, S. 81.
- 50 Frankfurt a. M. 1987.
- 51 Wolrad Specht, zit. nach Schrader 2011.
- 52 Frankfurt a. M. 1987, o. S.
- 53 Toronto 2010–2011.
- 54 Wenninger 2009, S. 23, vgl. Kap. 3, S. 37–84.
- 55 Ebd., S. 23, vgl. Kap. 4, S. 85–117.
- 56 Ebd., S. 23, vgl. Kap. 5, S. 118–148.

Literaturverzeichnis

Berlin et al. 1996–1997

Aristide Maillol, hrsg. von Ursel Berger und Jörg Zutter, Ausst.-Kat. Georg-Kolbe-Museum Berlin, 14.1.–5.5.1996; Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 15.5.–22.9.1996; Gerhard Marcks-Haus, Bremen, 6.10.1996–13.1.1997; Städtische Kunsthalle Mannheim, 25.1.–31.3.1997, München/New York: Prestel, 1996.

Bilbao Salsidua 2014

Mikel Bilbao Salsidua, «The Creation of the World. A tapestry by Fernand Léger at the Bilbao Fine Arts Museum», in: *Buletina – Boletín – Bulletin. Bilboko Arte Eder Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao – Bilbao Fine Arts Museum*, Nr. 8, 2014, S. 185–217.

Cladel 1937

Judith Cladel, *Aristide Maillol. Sa vie, son œuvre, ses idées*, Paris: Grasset 1937.

Cleveland 2016–2017

Cornelia Lauf, *Wall to Wall. Carpets by Artists*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Cleveland, 23.9.2016–8.1.2017, Köln: König, 2016.

Davos/Graz 2007–2008

Die Teppiche von Dieter Roth und Ingrid Wiener, hrsg. von Karin Schick, Ausst.-Kat. Kirchner Museum Davos, 2.12.2007–8.4.2008; Neue Galerie Graz, 25.4.–1.6.2008, Bielefeld/Leipzig: Kerber, 2008.

Frankfurt a. M. 1987

Albert Oehlen. Teppiche, Ausst.-Kat. Galerie Grässlin-Ehrhardt, Frankfurt a. M., 7.2.–7.3.1987.

Gade 2015

Regina Gade, *De mi invención? Francisco de Goya im Dienst der spanischen Monarchie von 1775 bis 1792*, Diss. Univ. München, München: Herbert Utz, 2015.

Hedlund 2004

Ann Lane Hedlund, «Tapestry Translations in the Twentieth Century: The Entwined Roles of

Artists, Weavers, and Editeurs», in: *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 2004, Nr. 462, <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/462>, Stand 11.3.2020.

Hedlund 2010

Ann Lane Hedlund, *Gloria F. Ross & Modern Tapestry*, New Haven: Yale University Press, 2010.

Kassel 1959 (II. documenta)

II. documenta '59. Kunst nach 1945, Ausst.-Kat. Kassel, 11.7.–11.10.1959, 4 Bde., Köln: DuMont Schauberg, 1959.

Knaller/Müller 2006

Susanne Knaller, Harro Müller (Hrsg.), *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Fink, 2006.

Krämer 2012

Sybille Krämer, «Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen», in: Michael Rössner, Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld: transcript, 2012, S. 15–26.

Licht 1985

Fred Licht, *Goya. Beginn der modernen Malerei*, dt. von Helga Herborth, Düsseldorf: Claassen, 1985 (engl. unter dem Titel *Goya. The Origins of the Modern Temper in Art*, New York: Universe Books, 1979).

Liebermann 1948

William Liebermann, «Modern French Tapestries», in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 6 (1948), Nr. 5, S. 142–149.

New York 1994–1995

Riva Castleman, *A Century of Artists Books*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, 23.10.1994–24.1.1995.

Paris 2019

Les Nabis et le décor. Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, hrsg. von Isabelle Cahn, Ausst.-Kat.

Musée du Luxembourg, Paris, 13.3.–30.6.2019, Paris: Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2019.

Paulvé 2010

Dominique Paulvé, *Marie Cuttoli. Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*, Publ. aus Anlass einer Ausst. im Musée départemental de la tapisserie, Aubusson, 21.6.–15.11.2010, Paris: Norma Éditions, 2010.

Poiret 1930

Paul Poiret, *En habillant l'époque*, Paris: Bernard Grasset, 1930.

Prange 2014

Regine Prange, «Die Wiederkehr des Teppichparadigmas. Anmerkungen zur zeitgenössischen Welt-Kunstgeschichte», in: *Kunstchronik*, 67 (2014), S. 373–384.

Rayner et al. 2013

Geoffrey Rayner et al., *Artists' textiles. Artist designed textiles 1940–1976*, korr. Fassung, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2013.

Ruskin 1891

John Ruskin, «The Unity of Art», in: Ders., *The Two Paths. Being Lectures on Art and its Application to Decoration and Manufacture Delivered in 1858–9*, New York: Merrill & Co./London et al.: Allen, 1891, S. 54–87.

Schrader 2011

Wilma Schrader, «Der Ghosttuffer von Wuppertal», in: *njuuz*, 3.8.2011, <https://www.njuuz.de/beitrag12683.html>, Stand 10.3.2020.

Stutzer 2009

Bildteppiche von Ernst Ludwig Kirchner und Lise Gujer. Ein Werkkatalog der Entwürfe (Schriften zur Bündner Kunstsammlung, 3), hrsg. von Beat Stutzer, Publ. aus Anlass der Ausst. im Bündner Kunstmuseum, Chur, 7.2.–22.3.2009, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2009.

Tomlinson 1989

Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya. The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court*

of Madrid, Cambridge et al.: Cambridge Univ. Press, 1989.

Toronto 2010–2011

Pae White. Material Mutters, Ausst.-Kat. The Power Plant, Toronto, 9.10.2010–2.1.2011.

Troyes/Carcassonne 2015

Raoul Dufy. Tissus et créations, Ausst.-Kat. Musée d'Art Moderne, Troyes, 28.2.–7.6.2015; Musée des Beaux-Arts, Carcassonne, 3.7.–3.10.2015, Gent: Snoeck, 2015.

Ullrich 2016

Wolfgang Ullrich, *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin: Wagenbach, 2016.

Wells 2019

K.L.H. Wells, *Weaving Modernism. Postwar tapestry between Paris and New York*, New Haven/London: Yale University Press, 2019.

Wenninger 2009

Regina Wenninger, *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung zu einem umstrittenen Begriff* (Epistemata. Reihe Philosophie, 462), Diss. Univ. Göttingen, 2008, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Wilckens 1997

Leonie von Wilckens, *Geschichte der deutschen Textilkunst. Vom späten Mittelalter bis in die Gegenwart*, München: Beck, 1997.

Copyrights/Bildnachweis:

© 2022, ProLitteris, Zurich, für die Werke von Raoul Dufy, Abb. 4; Fernand Léger, Abb. 5, Kenneth Noland, Abb. 6; Albert Oehlen, Abb. 8
© Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth, und © Ingrid Wiener, Abb. 7
© Pae White, Courtesy 1301PE, Los Angeles
akg-images, Berlin, Abb. 3
bpk/The Art Institute of Chicago/Art Resource, NY, Abb. 6
Courtesy Galerie Bärbel Grässlin, Frankfurt a.M., Abb. 8
Foto © Museo Nacional del Prado, Madrid, Abb. 1
The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, Abb. 7
Foto © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou, MNAM-CCI/Dist. RMN-GP, Abb. 4
Foto © Wilhelm Schürmann, Abb. 8