
REZENSION ZUR AUSSTELLUNG *HANNAH RYGGEN. GEWEBTE MANIFESTE*, SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT, 26.09.2019 BIS 12.01.2020

Der Titel des gewebten Bildteppichs, der die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung *Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste* in der Schirn Kunsthalle Frankfurt empfängt, lautet *Blut im Gras* (1966, **Abb. 1**). Mit der Begegnung mit diesem farbintensiven Bildarrangement beginnt der Ausstellungsparcours und verdeutlicht die Eindringlichkeit, Direktheit und emotionale Kraft, mit der Hannah Ryggen ihre politischen Themen in Bildform bringt: Der US-Präsident Lyndon B. Johnson mit seinen charakteristischen tiefen Gesichtsfurchen, einem Cowboyhut und seinem Hund, ist in der rechten Bildhälfte zu sehen. Die linke Bildhälfte besteht aus rasterförmig angeordneten Flächen aus grünem Hochflor, der die Äcker Südvietnams zeigt, durchzogen von einer Gitternetzstruktur im titelgebenden Blutrot. Neben dem Bildteppich ist in Ryggens eigenen Worten, die sie in einem Brief vom 21. März 1966 an ihre Nichte über den politischen Anlass des Teppichmotivs schreibt, zu lesen:

Heute Abend sagten sie, die Südvietnamesen sollten 370 Mio. Dollar [an die USA, L. P. F.] bezahlen. Das ist großartig, dass die USA Giftstoffe auf über acht Millionen Hektar versprüht hat, sodass dort nichts mehr angebaut werden kann. Die Armen sollen mit Geld, Blut und Tränen zahlen. Ich kann diesen miserablen Präsidenten in Lincolns Land der Freiheit nicht begreifen. Aber die meisten hier stehen auf seiner Seite, weil sie glauben, dass die USA sie vor dem Kommunismus schützen. Ja – die Welt ist nicht besser geworden als früher.¹⁾

— Bezeichnenderweise benutzte Ryggen, die das Färben der Wolle mit Pflanzen und anderen Naturprodukten durch ein jahrelanges, genaues Selbststudium in beeindruckendem Nuancenreichtum beherrschte, und diese Techniken nahezu ausschließlich für ihr Arbeiten verwendete, für das leuchtende Rot erstmals

1)
Hannah Ryggen in einem Brief an ihre Nichte Lisa Nilsson, 21. März 1966, NTNU University Library, Trondheim, zit. n. Ausst.-Kat. Hannah Ryggen 2019: 10.



// **Abbildung 1**
Hannah Ryggen, *Blod i greset* (Blut im Gras), 1966

einen chemischen Farbstoff. Ryggen wählt eine konsequente Einschreibung der dargestellten Thematik in die eigens gesponnene Wolle, waren es doch hochgiftige chemische Herbizide mit der Bezeichnung *Agent Orange*, die großflächig von den USA in Vietnam eingesetzt und mit Transportflugzeugen über Feldern versprüht wurden u.a. um die Lebensmittelgrundlage der Bevölkerung zu zerstören. Bis heute, drei Generationen später, sind durch den höchst persistenten Giftstoff Schäden in der Natur vorhanden und die Spätfolgen noch immer immens, wie Fehlbildungen bei Neugeborenen sowie Immun- und Lungenkrankheiten zeigen. Die *Vietnamese Association of Victims of Agent Orange* schätzt die Zahl der Opfer des Einsatzes auf 3 Millionen Menschen, deren Klage auf Entschädigung jedoch 2005 erneut von den USA abgewiesen wurde, was deutlich zeigt, dass der von Ryggen gewählte Anlass ihres Bildmotivs bis heute von politischer Brisanz ist.

Die wenige Jahre vor ihrem Tod entstandene Arbeit *Blut im Gras* ist paradigmatisch für Ryggens konsequent politisches Werk und ihre lebenslange, in Bildteppiche gewebte Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft. Die Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt versammelt 26 großformatige, gewebte Werke aus den Jahren 1926 bis 1970 und macht den jeweils historischen und persönlichen Entstehungskontext der Werke über begleitende Kurztexpte und Hörstationen nachvollziehbar. Kleinere Bildteppiche, die Ryggen von einer weniger politischen Seite gezeigt hätten, die teilweise auch als Vorstudien und Skizzen ihrer frühen großformatigen Werke dienten, und Kissenbezüge und Tapetenmuster, welche sie bis 1933 fertigte, wurden in der Schau nicht gezeigt, die sich auf die Monumentalwerke der Künstlerin konzentrierte.

Hannah Ryggen (1894, Malmö in Schweden – 1970, Trondheim in Norwegen) ist keine zeitgenössische Künstlerin, und doch ist ihr Werk in vielerlei Hinsicht höchst aktuell, wie u.a. die gerade jüngst intensivste internationale Rezeption ihres Werks seit der Präsentation von sechs ihrer Bildteppiche aus den 1930er Jahren auf der *documenta 13* (2012) zeigt. Die Ausstellung in der Schirn Kunsthalle und der begleitende Katalog sind der erste umfassende Einblick in ihr Werk, der in Deutschland präsentiert wurde.²⁾ Seit 2012 wurde Ryggen darüber hinaus u.a. in der Ausstellung *Decorum. Tapis et tapisseries d'artistes* im Musée d'Art Moderne in Paris (2013–14) gezeigt, im Modern Art Oxford (2017–18), und in großen Einzelausstellungen im National Museum of Art in Oslo und im Moderna Museet in Stockholm (2015–16) – allesamt Institutionen und Orte, an denen ihr Werk bereits zu Lebzeiten

2)

Der Katalog umfasst einen Text von Marit Paasche („Mobile Wandgemälde. Hannah Ryggens monumentale Bildteppiche“), die über Ryggen promovierte und mit Esther Schlicht, stellvertretende Direktorin der Schirn Kunsthalle, Kuratorin der Ausstellung ist. Ein zweiter Text ist von Marie Luise Knott („Im Flammenhemd des Lebens“), und eine Biografie und Chronologie von Johanna Laub verfasst. Zudem spannt ein Gespräch zwischen Esther Schlicht und Ingar Dragset einen Bogen in die zeitgenössische Kunst: Dragset wurde in Trondheim geboren; für dessen Arbeit im Künstlerduo Elgreen & Dragset war Ryggens Werk von Bedeutung.

geschätzt und präsentiert wurde. Schon 1954 waren Arbeiten von ihr im Petit Palais in Paris zu sehen, im Moderna Museet fand 1962 eine umfassende Retrospektive ihres Werkes statt und auf der 32. Biennale von Venedig von 1964 vertrat sie Norwegen mit zwölf Arbeiten.

— Heute gilt Ryggen als eine der bedeutendsten Künstlerinnen der Moderne Skandinaviens, die bereits zu Lebzeiten viel Anerkennung erfahren hat. Umso erstaunlicher ist es, dass ihr Werk im deutschsprachigen Raum bisher kaum Eingang in den Kanon gefunden hat, was – so Philipp Demandt im Vorwort des Kataloges zur Ausstellung in Frankfurt – einer Revision ihres Werkes insbesondere ab 1970 geschuldet sei, das „mehr und mehr dem Bereich des Kunsthandwerks“ zugeordnet wurde (Demandt 2019: 7). Die Publikation zeichnet die posthume Rezeption des Werkes von Ryggen nicht vertiefend nach, sondern legt die inhaltlichen Schwerpunkte auf Ryggens Verwurzelung in der norwegischen Kunstgeschichte, auf die in den Werken verhandelten politischen Themen, das Zeitgeschehen und auf biografische Bezüge. Es bleibt offen, wie diese veränderte Auffassung und damit die zentrale Rezeptionslücke zustande gekommen ist, zumal mit den 1970er Jahren die feministische Kunstkritik sowohl in den USA als auch in Europa eine immer breitere Öffentlichkeit erreichte. Dabei war der Versuch einer gattungsspezifischen Einordnung von Ryggens Werk zwischen *art* und *craft* bereits zu ihren Lebzeiten eine Gemengelage, die den Blick in viel zu geringem Maße auf ihr Kunstschaffen richtete – ein Vermächtnis, das verstärkt eine reflexive Untersuchung der Kunstgeschichtsschreibung und ihrer Machtverhältnisse verlangt. Ryggens Bildteppiche wurden vor allem von kunstgewerblichen Museen gesammelt; 1956 erhielt sie eine Medaille für herausragende Leistungen im Bereich Kunsthandwerk und ihre Arbeit wurde, so Marit Paasche in ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung, vor allem genderspezifisch gelesen, sprich: politische, intellektuelle und kunsthistorische Referenzen wurden gemieden und kaum in den zeitgenössischen Kunstkontext eingeordnet (Paasche 2019: 20). Dem stehen andererseits die genannten Ausstellungen in Kunstinstitutionen und auch folgende Begebenheit entgegen: Im Jahr 1964 wurden Ryggens Bildteppiche neben der Biennale von Venedig auf der traditionsreichen Herbstausstellung in Oslo gezeigt, wo sie einem Jury-Bescheid zufolge nicht in der Sektion für Textiles, sondern für Malerei präsentiert wurden. Dieses beachtliche Zeichen der Wertschätzung, das auch Ryggens Ausbildung bei dem deutsch-dänischen Maler Fredrik Krebs zwischen 1916–22 Rechnung trug, zeigt, dass die Technik

des Webens in der Nachkriegszeit als ein wichtiges Instrument und Medium des avantgardistischen Bildprogramms der Moderne rezipiert wurde (Fer 2018: 21–43).

— In einer undatierten Notiz bringt Ryggen ihr künstlerisches Selbstbewusstsein zum Ausdruck und macht deutlich, dass sie das Weben als eine erweiterte malerische Praxis versteht: „Ich wollte nicht wie Krebs malen, sondern ich selbst sein. Plötzlich war mir klar, dass ich Bilder weben wollte ...“³⁾ In einem Brief vom 2. Dezember 1946 an Tora Sandal Bøhn vertieft sie diesen Gedanken und reflektiert die Abwertung des Webens, während sie mit Klarheit für ihre eigene Arbeit einsteht, was auch daran deutlich wird, dass sie ihre Bildteppiche in Webtechnik konsequent signierte:

Aber wissen Sie, dass ich die einzige Webkünstlerin bin, ganz am Anfang der Webkunst. Ich komme mir vor, wie auf einer einsamen Insel. Sicher würden so manche mich am liebsten strangulieren, wenn ihnen dämmert, worum es bei den Wandteppichen eigentlich geht. ... Ich werde verbannt und ewig abgeschoben in die Museen für angewandte Kunst, aber dort wird mein Weg nicht enden. Ich bin eine freie Künstlerin.⁴⁾

— Die Distanzierung vom Kunstmarkt und dessen Mechanismen der Zirkulation mag mit ein Grund dafür gewesen sein, dass Ryggens Werk und ihre „künstlerische Position von außergewöhnlicher Kraft“ im deutschsprachigen Raum erst 2012 wieder entdeckt wurde (Knott 2019: 67). Tatsächlich hat Ryggen selbst bis auf wenige Ausnahmen entschieden, dass ihre Werke nur in öffentlichen Institutionen verwahrt und gezeigt werden sollen, was mit einem bewusst in Kauf genommenen materiellen Verzicht verbunden war und umso mehr die Kompromisslosigkeit ihres künstlerischen Ansatzes verdeutlicht. Für Ryggen waren die Wandteppiche „öffentliche Äußerungen, die allen zugänglich“ sein und in Schulen, Versammlungsräumen und Museen hängen sollten (Paasche 2019: 21). Verkäufe an Privatsammlerinnen und -sammler schloss sie weitgehend aus, was auch ermöglichte, die Schau in der Schirn Kunsthalle in diesem Umfang – mit Werken vornehmlich aus der Sammlung des Nordenfjeldske Kunstindustriemuseum / Nationales Museum für Kunsthandwerk und Design, Trondheim, Ryggens langjährigem Lebensmittelpunkt – zeigen zu können. Ryggen verstand ihre Kunst als ein gesellschaftliches Engagement, das sich an die Allgemeinheit richtet. Dabei ist beachtlich, wie grundlegend Ryggens gewähltes Bildmedium, das

3) Hannah Ryggen, undatierte Notiz, gerichtet an den norwegischen Künstler Dyre Vaa, zit. n. Paasche 2019: 21.

4) Hannah Ryggen in einem Brief an Tora Sandal Bøhn, 2. Dezember 1946, NTNU University Library, Trondheim, zit. n. Ausst.-Kat. Hannah Ryggen 2019: Umschlagtext. In ihrem monumentalen Werk mit dem Titel *Wir leben auf einem Stern* (1958) ist unter Ryggens Signatur rechts neben der Bildmitte die Hand der Künstlerin zu sehen, die statt eines Pinsels eine Spule umgreift und auf diese Weise ihrer Profession ein Emblem verleiht.

Weben, konsistent mit ihrer Themenwahl ist, wie intensiv sie Technik und Inhalt verschränkt.⁵⁾ Denn Ryggens textile Kunstwerke sind nicht nur nomadisch und beweglich, sondern potenziell bildmächtige Pamphlete eines Protest- und Ehrenmarschs oder einer Mahnwache, sie sind – wie der Ausstellungstitel in Frankfurt kennzeichnet – visuell-ästhetische Manifeste für öffentliche und politische Räume, die „auch als Fahnen hochgehalten werden“ können (Paasche 2019: 33). Eine anekdotenhafte Erzählung bekräftigt diese Einschätzung: Während der Besetzung Norwegens durch die Deutschen ab 1940 soll Ryggen besonders kritische Bildteppiche im Garten ihres Hauses gut sichtbar auf der Wäscheleine aufgehängt haben. Vermutlich blieben sie unbemerkt – bestimmt waren sie jedoch für den Blick der vorbeimarschierenden Wehrmachtssoldaten (Kuzma 2012: 13).

Ohne einer politischen Bewegung verbunden zu sein oder sich parteinah zu positionieren, nehmen Ryggens Werke ihren Ausgangspunkt im politischen Geschehen ihrer Zeit. Sie greift öffentliche Ereignisse auf, widmet sich Personen, die sich für andere Menschen und humane Werte einsetzen und zeigt politische Missstände, ökonomische Gier und geschehenes Unrecht auf. In verschiedenen Tiefenebenen gestaffelt und in differenziertesten Farbabstufungen stellt sie sich selbst und ihre Familie dar sowie Mächtige, Politiker, Künstler*innen, Autoren, Arbeiter*innen, Aktivisten, Geistliche und Akteur*innen des NS-Regimes bis hin zu Adolf Hitler, und thematisiert zudem immer wieder die Rolle der Frau. Manchmal ist Ryggens Interpretation des Weltgeschehens auch mit grotesken, satirischen oder humorvollen Elementen gespickt, wie beispielsweise in einem Bildteppich-Diptychon, das durchaus achtungsvoll Pablo Picasso gewidmet ist.

5)

Ryggen beherrschte alle das Weben vorbereitenden Herstellungsprozesse vom Gewinnen der Wolle bis zu deren Färben mit Naturprodukten auf höchstem Niveau. Ihre zurückgezogene, ländliche Lebensform war hierfür dienlich: Gewohnt hat sie seit 1924 mit ihrem Mann, dem Maler Hans Ryggen, und ihrer Tochter in Ørlandet bei Trondheim in einem kleinen, bescheidenen Haus auf rund fünf Hektar Landfläche. Die junge Familie lebte nahezu autark von Landwirtschaft und Tierhaltung, was zu einem wichtigen Teil von Ryggens politischer Weltanschauung werden sollte. Hannah Ryggen verfolgte trotz ihrer örtlichen Zurückgezogenheit intensiv das Weltgeschehen u.a. über verschiedene Zeitungen und Magazine, zudem erhielt sie laufend belletristische Bücher und Kunstkataloge. Die besondere Produktionsweise ihrer Manufaktur verändert die tradierte Methode der Tapissierherstellung grundlegend. Das Medium der Tapissiererei ist in der Geschichte der Kunst mit der Repräsentation von Macht und Herrschaft verbunden und wird in der Regel als Auftragsarbeit ausgeführt; dabei liegen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die Vorarbeiten und die Ausführung nicht in einer Hand (Brassat 2014). Ryggen schafft alternative Historienbilder, und zwar nicht nur über ihre Motivwahl, sondern auch im Herstellungsprozess selbst.

// Abbildung 2

Hannah Ryggen, *Etiopia* (Äthiopien), 1935



153

— Mit Picasso stellte Ryggen 1937 auf der Weltausstellung in Paris aus: Ryggens vielzittierter Bildteppich *Äthiopien* (1935, **Abb. 2**) ist eine Solidaritätsbekundung mit dem afrikanischen Land und eine aktivistische Arbeit im Werk der Künstlerin. Die von Benito Mussolini im Oktober 1935 veranlasste koloniale Besetzung von Äthiopien im Zuge des sogenannten Abessinienkrieges wendet Ryggen motivisch dahingehend, dass ein äthiopischer Kämpfer oben rechts in der Bildecke den Kopf des italienischen Diktators aufspießt und damit das Zeitgeschehen zugunsten des indigenen Widerstands in Äthiopien wendet. Der Bildteppich mit den Maßen 160 × 380 cm wurde neben Picassos Antikriegsbild *Guernica* (1937) gezeigt. Die Organisatoren der Pariser Ausstellung beschlossen kurzerhand, Ryggens Bildszene mit der Tötung Mussolinis einzuschlagen und den Teppich in der Breite um etwa einen Meter zu verkürzen – ein Eingriff und Zensurakt, der mit einem anderen künstlerischen Medium kaum möglich gewesen wäre und über das Manipulierbare des Textilen für die Kunstgeschichte eine spannende Thematik eröffnet, die sich vertiefen ließe (Ausst.-Kat. München 2019: 28).

— Personen der Öffentlichkeit oder ihres persönlichen Umfeldes werden ein Teil von Ryggens gewebtem Bildprogramm, das ein komplexes Gefüge zwischen individuellen Erfahrungen und sozialpolitischen Themen demonstriert. Die Berichterstattung und Bilder u.a. von politisch links orientierten Magazinen und Zeitschriften fließen in Ryggens Werk wie in ein Ereignis- und Bildgedächtnis ein, mitunter auch so, als ließe sich mit ihrer Interpretation das Weltgeschehen „neu [...] verweben“ (Knott 2019: 66). Nach dem Collageprinzip organisiert, stehen hierfür häufig Farbflächen und abstrakte Ornamente neben narrativen Darstellungen, wie auch der Bildteppich *Mutterherz* aus dem Jahr 1947 zeigt (**Abb. 3**).

— Mit dem Werk greift Ryggen die sehr persönliche Beziehung zu ihrer 1922 geborenen Tochter Mona auf und setzt diese mit derselben Emphase wie gesellschaftspolitische Themen um.

// Abbildung 3

Hannah Ryggen, *Mors hjerte* (Mutterherz), 1947



Rygggen vertraut den Betrachterinnen und Betrachtern einen zentralen Aspekt ihrer Lebensgeschichte an und zeigt diesen als Teil öffentlicher Zusammenhänge. Links im Bild ist Rygggen selbst zu sehen, die ein Herz in ihren Händen trägt, hinter dem sie selbstlos nahezu „verschwindet“, wie sie schreibt, denn „das Herz einer Mutter wird so groß“.⁶⁾ Über blütenblattartige Formen in einem Allover und vielfältige Rottöne verbunden, die als Farbe der Liebe und zugleich des Schmerzes gelesen werden können, sind weitere Frauenfiguren und unterschiedliche Lebensalter zu sehen. Eine Frau rechts, möglicherweise ebenso die Künstlerin selbst, blickt traurig auf das Mädchen über ihr. Rygggen klammert nicht aus, dass das Verhältnis zu ihrer Tochter auch von Zerwürfnissen und Trauer geprägt ist und legt damit eine bis heute tabuisierte Thematik, die Fragilität familiärer Beziehungen und die Rolle der Frau zwischen Mutterschaft und Autonomie, bereits Ende der 1940er Jahre offen. Der Bildteppich wird in der Mitte über ein Kettenmotiv geteilt, das von floralen Formen gerahmt wird, von denen die rechte an eine Vulva erinnert. In den Ösen der Kette werden die gesellschaftlichen Umstände gezeigt, mit der man Rygggens Bildkomposition zufolge als Mutter konfrontiert ist: Leute starren und tuscheln, während im mittleren Kettenglied drei Personen ihre Hände vor den Mund halten – als ein Zeichen des Sprechens hinter vorgehaltener Hand oder auch als Geste eigenen Verschweigens. Die schematischen Köpfe treten als Menschengruppe auf, die in einer Verkettung und Verstrickung gefangen erscheint. Das Farbkontinuum dieser Gruppe zum Rest des Bildgeschehens zeigt zudem Rygggens programmatische Auffassung an, dass das Kollektive in persönliche Beziehungen hineinwirkt und umgekehrt, insbesondere hinsichtlich der Rolle der Frau. Mit der Fragmentierung der Elemente überführt Rygggen die Bildmittel der Moderne in die Webkunst. Dabei erschafft sie eine eigene persönliche Bildsprache, die nicht zuletzt ihr verwendetes Produktionsmittel, die Webkunst, im Bild thematisiert. Rygggen verweist in dem häufig in ihren Werken auftauchenden Kettenmotiv auch auf die Verkettung der Webfäden während des Webens, und verbindet damit ihre persönliche künstlerische Tätigkeit, ihre Anteilnahme und ihren Widerstand, mit einem öffentlichen Anliegen.

— Aus der paradoxen Lebenssituation zwischen Marginalisierung und Freiheitsraum und der Haltung einer Weltbürgerin heraus, entwickelte Hannah Rygggen ihre Bildteppiche mit außergewöhnlicher Schaffenskraft. Ihrer Weltsicht verlieh sie eine eindringliche Nahbarkeit und den Zeitumständen des 20. Jahrhunderts einen kritischen Kommentar, der zutiefst humanistisch geprägt ist und auch gesellschaftsutopische Ideen aufzeigt. Die

6)

Der vollständige Bildkommentar von Rygggen lautet: „Das Herz einer Mutter wird so groß. Sie selbst verschwindet, das Kind steht an erster Stelle. Ein Blitz schlägt ein, Das Herz zerbricht. Die Mutter ist tief, tief unten. Einsam. Alle sind einsam. Die Mutter richtet sich auf. Sie trägt, was sie tragen muss.“ Den Text formulierte Rygggen anlässlich der Ausstellung des Werkes 1948 im Liljevalchs. Abdruck in einer Ausstellungsrezension von Emmy Melin, *Kvinnekunst i Liljevalchs*, *Vecko-Journalen*, 23. Oktober 1948, zit. n. *Ausst.-Kat. Hannah Rygggen 2019*, 80.

Ausstellung und der Katalog der Schirn Kunsthalle sind ein wichtiger Ausgangspunkt für eine breitere Rezeption von Ryggens Werk im deutschsprachigen Raum. Die Ausstellung hat mit ihrem Einblick in das Werk einen wichtigen *missing link* geschlossen und ist, so ist zu hoffen, der Auftakt einer vertiefenden Untersuchung von Ryggens Werk, insbesondere unter den Vorzeichen einer Revision der etablierten Moderne und ihrem Einfluss auf zeitgenössische Protestformen mit textilen Mitteln.

// Literaturverzeichnis

- Ausst.-Kat. Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste. Frankfurt 2019, Paasche, Marit / Schlicht, Esther (Hg.), München, Prestel Verlag
- Brassat, Wolfgang (2014): Die Tapiserie. Ein auratisch reproduzierender Bildträger. In: *Multiples in Pre-Modern Art*, Walter Cupperi (Hg.), Zürich / Berlin, Diaphanes, 2014, S. 121–145
- Demandt, Philipp (2019): Vorwort. In: *Ausst.-Kat. Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste*. Frankfurt 2019, Paasche, Marit / Schlicht, Esther (Hg.), München, Prestel Verlag, S. 6–9
- Dainton, Deborah (2015): *The Vietnamese Association of Victims of Agent Orange (VAVA)*. <http://msavlc.org/the-vietnamese-association-of-victims-of-agent-orange-vava/> (23.03.2020)
- Fer, Briony (2018): *Close to the Stuff the World is Made of: Weaving as a Modern Project*. In: *Ausst.-Kat. Anni Albers. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Tate Modern, London 2018–19*. Coxon, Ann / Fer, Briony / Müller-Scharbeck, Maria (Hg.), London, Tate Publishing, S. 21–43
- Knott, Marie Luise (2019): *Im Flammenhemd des Lebens*. In: *Ausst.-Kat. Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste*. Frankfurt 2019, Paasche, Marit / Schlicht, Esther (Hg.), München, Prestel Verlag, S. 58–67
- Kuzma, Marta: *Hannah Ryggen (2012)*. In: *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, No. 067, *documenta (13)*, Kassel 2012. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag
- Paasche, Margit (2019): *Mobile Wandgemälde. Hannah Ryggens monumentale Bildteppiche*. In: *Ausst.-Kat. Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste*. Frankfurt 2019, Paasche, Marit / Schlicht, Esther (Hg.), München, Prestel Verlag, S. 12–33

// Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Hannah Ryggen, *Blod i greset* (Blut im Gras), 1966, Bildteppich aus Wolle und Leinen, 240 × 290 cm, KODE – Kunstmuseer og Komponisthjem, Bergen / Norwegen
Foto: Dag Fosse / KODE © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
- Abb. 2: Hannah Ryggen, *Etiopia* (Äthiopien), 1935, Bildteppich aus Wolle und Leinen, 160 × 380 cm, Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum, Trondheim / Norwegen
Foto: Thor Nielsen © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
- Abb. 3: Hannah Ryggen, *Mors hjerte* (Mutterherz), 1947, Bildteppich aus Wolle und Leinen, 190 × 186 cm, Nordenfjeldske Kunstinstrimuseum, Trondheim / Norwegen, Foto: Anders Sundet Solberg © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

// Angaben zur Autorin

Luisa Pauline Fink ist Sammlungsleiterin und Kuratorin bei den Museen Stade. Nach dem Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in München und Berlin folgten Stationen an der Pinakothek der Moderne, der Neuen Nationalgalerie und der Hamburger Kunsthalle. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der Kunst der 1960er und -70er Jahre, den Grenzbereichen zwischen Minimal Art und Performance sowie der kuratorischen Praxis. Sie publizierte zahlreiche Texte und Ausstellungskataloge, u.a. zu Louise Bourgeois, Marc Brandenburg, Hannah Höch, Santiago Sierra und Franz Erhard Walther. An der Freien Universität Berlin promoviert sie derzeit zu Walther.

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC-BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

