

MUSEUM
VILLA
ROT

02/17



+
Anca
Munteanu
Rimnic

Die
Sprachen
des
Textilen ↗

Die Sprachen des Textilen ↗

+ Anca Munteanu
Rimnic

Einleitung: Was sagen uns Textilien?

Die Geschichte des Textilen ist so alt wie die Menschheit selbst. Hierbei kam ihm in erster Linie eine Schutzfunktion zu: Pflanzliche und tierische Produkte wurden genutzt, um den Körper vor unterschiedlichen Witterungsverhältnissen zu schützen. Gewebtes, Gewirktes, Gestricktes sicherte und sichert noch heute unser Überleben. Von der Windel bis zum Leichentuch ist unser gesamtes Leben von Textil begleitet, weshalb die Textilforscherin Beverly Gordon in diesem Zusammenhang vom „verleiblichten [...], oft vörsprachlichen Wissen“ spricht.¹ Körper und Stoff sind also kulturgeschichtlich schon von Beginn des Lebens an miteinander verbunden. In Folge dieses funktionalen, dienlichen Aspekts stofflicher Produkte wird bis heute daran gearbeitet, Textilien noch effizienter zu machen: von der Professionalisierung der Weberei bis zu heutigen Smart Textiles und Nanotechnologien.

Neben dieser Zweckmäßigkeit von Geweben jeglicher Art hatten Stoffe für den Menschen immer auch schon eine ästhetische Bedeutung. Zum einen kann Kleidung aktuell modischen Ansprüchen genügen und zudem die Erscheinung des Körpers optisch modellieren oder gar optimieren. Das antike Gewand ist ebenso ästhetischer Ausdruck wie der heutige Push-up-BH. Zum anderen zeigt sich in der künstlerischen Verzierung von Stoffen der reine, basale Gestaltungswille des Menschen. In einem viel zitierten

¹ Beverly Gordon: Stoff und Bewusstsein: Unsere tiefen Bindungen- Zur sozialen und spirituellen Bedeutung des Textilen, in: Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.) Kunst & Textil. Stoff als Idee und Material in der Moderne von Klimt bis heute, Hatje Cantz Verlag, 2013, S.60

² Gottfried Semper: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 1): Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst, Frankfurt am Main 1860

Zitat fand der Architekt Gottfried Semper hierfür treffende Worte. Er formulierte 1860: „Der textilen Kunst gebührt der unbedingte Vorrang, weil sie sich dadurch gleichsam als Urkunst zu erkennen gibt, dass alle anderen Künste [...] ihre Typen und Symbole aus der textilen Kunst entlehnten, während sie selbst in dieser Beziehung ganz selbständig erscheint und ihre Typen aus sich heraus bildet oder unmittelbar der Natur abborgt“.² Ihm zufolge war die Textilproduktion die früheste Fertigkeit des Menschen, womit sie gleichzeitig auch als Basis für generelles künstlerisches Gestalten gelten darf. Über die zweckmäßigen und ästhe-

tischen Werte hinaus ist noch ein dritter Aspekt des Textilen von höchster Bedeutung: der symbolische. Durch seinen materiellen Wert, seine Herkunft, durch Farben, Muster und Verzierungen kann ein Stück Stoff auch Aussagen über den eigenen Stand, die Herkunft, die Religion oder die persönlichen Präferenzen treffen. Somit ist Textiles immer auch eine spezifische Form der Kommunikation, vor allem wenn sie in Form von Kleidung und Mode zur Anwendung kommt. Der französische Philosoph Roland Barthes sprach von der Mode als „Erzählung“, die ihm zufolge wesentlich mehr semantische Möglichkeiten besäße als reale Kleidung.³

Der Titel der Ausstellung „Die Sprachen des Textilen“ verweist auf die unzähligen sinnbildlichen Einschreibungen und Implikationen, die textile Stoffe und deren Produktion bieten. Ebenso wie die Sprache definieren Textilien unsere Identität. Wir können uns mit beidem ausdrücken, mit ihnen Geschichten erzählen und grundlegende Ordnungen schaffen. Bazon Brock formulierte es wie folgt: „Analog zum textilen Gestalten schafft die Texturentwicklung im Schreiben Ordnung. Der Text vermittelt zwischen der singulären individuellen Erlebnisform und der Weltstruktur. Wie das Weben den Ordo realisiert, überzieht das Schreiben die Welt mit dem Text, damit sie lesbar wird.“⁴

Ein wesentlicher Bestandteil dieser textilen Ordnungen sind gesellschaftliche Strukturen und gemeinschaftliche Identitäten, die durch Stoff geschaffen werden. Sie manifestieren den Zusammenhalt einer Gruppe. Hierbei gilt es einen wesentlichen Unterschied zu treffen zwischen Tracht und Mode. Trachten gelten als Bekleidungsformen, die sich auf Traditionen berufen. Ihre Form definiert die Herkunft aus einer bestimmten Region oder die Zugehörigkeit zu einer Ethnie, einer Berufsgruppe oder zu einem Stand. In der Fachliteratur wird jedoch immer wieder in Frage gestellt, ob es so etwas wie eine traditionelle Tracht überhaupt je gab. Immerhin sehnten sich die Menschen stets nach Neuem und Modischem und adaptierten fremde Schnitte und Muster, selbst zu Zeiten strikter Kleiderordnungen.⁵ Heute gibt es keine gesetzlichen Vorschriften zur Bekleidung mehr. Dennoch nutzen wir bestimmte Kleidungs-codes, um uns von anderen abzugrenzen. „Klassen drücken in ihrer Kleidung nicht ihr Sein, sondern ihr Anderssein

³ Rolande Barthes: Die Sprache der Mode, edition suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, S. 283

⁴ Ulrich Heinen im Gespräch mit Bazon Brock: Zur Kulturanthropologie des Textilen, in: Kunstmuseum Wolfsburg (Hrsg.) Kunst & Textil. Stoff als Idee und Material in der Moderne von Klimt bis heute, Hatje Cantz Verlag, 2013, S.72

⁵ Vgl. Angelika Bischoff-Luithlen: Der Schwabe und sein Häs, Konrad Theiss Verlag, Stuttgart 1982, S. 50

⁶ Barbara Vinken: Angezogen – Das Geheimnis der Mode, Klett-Cotta, Stuttgart 2013, S. 126

⁷ Ebd.

aus“, schreibt Barbara Vinken.⁶ Man muss demnach keiner modischen Richtung folgen, man kann es. Für Vinken verbildlicht Mode das Prinzip der Demokratie. „Alle sind im Prinzip gleich, und doch ist jeder verschieden. Alle sind frei, da niemandem per Gesetz vorgeschrieben wird, was anzuziehen ist. Und doch halten sich alle an die Mode, weil sie sich als Teil einer Gesellschaft verstehen. Die Mode trennt und verbindet. [...] Mode ermöglicht Uniformität und Individualität.“⁷ Im Gegensatz zur Tracht setzt Mode also nicht auf eine dauerhafte Wiedererkennung, sondern ist wesentlich schnelllebiger.



Fußballtrikot
Foto: Museum Villa Rot

1. Fußballtrikot

Die Abgrenzungen zwischen Tracht und Modeerscheinung sind oftmals komplexer, als es auf den ersten Blick erscheint. Man kann durchaus fragen, ob es heute überhaupt noch Trachten gibt? Vielfach ist die traditionelle Bekleidung zur touristischen Attraktion und damit zur bestaunenswerten Folklore verkommen. Dennoch zeigt sich immer wieder der Wunsch des Menschen zur Uniformierung, um gemeinsame Ideale zu illustrieren. Ein Beispiel hierfür sind Fantrikots, die vor allem bei Fußballmeisterschaften hoch im Kurs stehen. Durch das Tragen wird die Zugehörigkeit oder aber die Sympathie mit einem Land und seinen Sportlerinnen und Sportlern demonstriert. Beim Public Viewing trägt meist der Großteil der Anwesenden das gleiche Shirt, wodurch auch rein visuell eine Gruppenzugehörigkeit und (Fan-) Gemeinschaft definiert wird. So wird bei einem sportlichen Erfolg meist nicht vom Sieg der Mannschaft gesprochen, stattdessen heißt es: „WIR haben gewonnen“.

Doch man kann noch mehr in dem Shirt „lesen“. Auffallend sind etwa die Farben Schwarz und Weiß. Diese begründen sich in der Geschichte. Seit 1908 die ersten Länderspiele ausgetragen wurden, gewann Fußball zunehmend an Popularität. Zu diesem Zeitpunkt gab es Deutschland in der heutigen Form nicht. „Schwarz und Weiß waren die Farben Preußens, des damals mächtigsten und einflussreichsten Staates im deutschen Staatenbund“, erklärt der Sporthistoriker und Buchautor Dietrich Schulze-Marmeling.⁸ Bei der WM 1986 waren erstmals auch die Farben der Flagge (Schwarz-Rot-Gold) zu sehen und tauchen seitdem, oft sehr dezent, im Trikot auf.

Ein Trikot trägt noch weitere textile Informationen in sich. Über dem Logo des Deutschen Fußball-Bundes (DFB), das der Adler als deutsches Wappentier ziert, finden sich Sterne. Allen Fußballfans ist klar, dass die Sterne symbolisch für die gewonnenen Weltmeistertitel stehen. In Deutschland sind es mittlerweile vier, wodurch die eigene Leistung in der Vergangenheit dauerhaft präsentiert wird.

Auch die schwarzen Streifen des Trikots sind bekannt. Sie sind das Markenzeichen des Produzenten Adidas. Die Dreizahl der Streifen und der Blätter im Logo soll auf den olympischen Geist hinweisen, der die drei Kontinentalplatten verbindet.

Der Produzent Adidas stand mehrfach in der Kritik gegen Arbeitsrechte in den Produktionsländern zu verstoßen. In Zeiten der heutigen „Fast Fashion“ (dt. schnelle Mode) sehen sich Konzerne immer mit der Frage nach dem Umgang und der Bezahlung ihrer Näherinnen in Billiglohnländern konfrontiert. Der Künstler Janusz Czech hat sich im ersten Obergeschoss diesem Thema gewidmet.

Ein weiterer Aspekt bei dem Trikot ist, dass in der Regel der Name eines Spielers auf dem Rücken abgedruckt ist. Auf dem Spielfeld hat dies praktische Gründe, bei den Fans wird hierbei eine Spezifizierung hinsichtlich des Fantums eingenommen, während gleichzeitig die Uniformität aufgebrochen wird.

⁸ Vgl. http://www.weser-kurier.de/sport/fussball_artikel,-Warum-spielt-Deutschland-in-schwarzweissen-Trikots-_arid,137441.html (Stand: 19.5.2017)

Dass nicht irgendein Oberteil getragen wird, sondern funktionale Sportbekleidung, die beim Sitzen vorm Fernseher unnötig erscheint, erklärt sich vielleicht durch das Prinzip der Nachahmung.

„Das den schnellen Wechsel der Moden antreibende Prinzip ist die Nachahmung. Die unteren Klassen wollen sich wie die oberen anziehen [...], man spricht vom Trickle-down-Effekt.“⁹

2. Exponat Dirndl

Ein weiteres Beispiel für das Prinzip der Nachahmung ist das Dirndl, das stark mit dem Münchner Oktoberfest assoziiert, mittlerweile aber auch auf anderen Volks- und Heimatfesten außerhalb Bayerns getragen wird. Dabei war diese Form der Bekleidung beim ersten Oktoberfest 1810 nirgends zu finden. Man trug Mode nach französischem Vorbild. Erst als ein Jahr darauf auch gleichzeitig das zentrale Landwirtschaftsfest in München stattfand, kam die Landbevölkerung in ihren Festtagstrachten zur Wiesn. Dabei handelte es sich aber nicht um Dirndl, wie man sie heute kennt. Sie waren eigentlich Arbeitskittel und keine Dorfbewohnerin wäre je in der Alltagskleidung in die Großstadt gefahren. Wie kam es also zum heutigen Dirndl-Hype? Als sich die Städterinnen und Städter im ausgehenden 19. Jahrhundert zur Erholung in die Alpen aufmachten, begannen sie, die traditionelle Kleidung zu adaptieren, und zwar als modische, sommerliche Verkleidung.¹⁰ Denn eine historische Tracht weist spezifische Merkmale auf, durch die ihre Trägerin eindeutig einer Region zugeordnet werden kann.

Einen Höhepunkt fand die Entwicklung 1972, als München sich für die Olympiade bewarb und nach wiedererkennbaren Symbolen für München suchte. Das Münchner Stadtmarketing entwickelte eine Mischung aus Oktoberfestbekleidung und Tracht für die Hostessen des Spektakels. Unter ihnen befand sich auch die spätere Königin Silvia von Schweden. „Als sie 1972 als Olympia-Hostess im Dirndl Schlagzeilen machte, da wollte dann jede Frau auch ein Dirndl haben.“¹¹

Seit den 1990er Jahren nimmt die Präsenz des Dirndls auf Volksfesten stark zu. Für Simone Egger drückt sich in diesem Massenphänomen die Identitätssuche der mobilen Gesellschaft aus. „Da unsere Gesellschaft immer mobiler wird, werden lokale Aspekte immer wichtiger. Das heißt: Dass man sich eben doch irgendwo verortet“, erklärt die Kulturwissenschaftlerin.¹²

Ähnlich wie beim Fußballtrikot spielt hierbei aber auch eine Rolle, dass Menschengruppen vor allem dann eine gemeinsame Kleidersprache nutzen, wenn sie gemeinsam feiern. Sei es bei Sportereignissen oder Junggesellenabschieden, die Uniformierung definiert die Gruppenzugehörigkeit. Beim Oktoberfest trägt heute der Großteil der Wiesn-Besucherinnen Dirndl, während die Männer sich in Lederhose nebst kariertem Hemd kleiden. Optisch definiert sich dadurch eine große Festgemeinschaft, bei der eben nicht mehr die

regionale Herkunft betont, sondern negiert wird. Egal ob Dänin oder „echte“ Bayerin, es findet keine Unterscheidung zwischen Stand oder Herkunft mehr statt: Auf der Wiesn sind scheinbar alle gleich. Doch auch hier finden innerhalb der Uniformität wieder Abgrenzungen statt. Es macht durchaus einen Unterschied, ob jemand im teuren Designer-Dirndl im VIP-Bereich feiert oder eben im 60 Euro teuren Dirndl Zuckerwatte isst. Durch die Verwischung der eigentlichen Herkunft kann das heutige modische Dirndl auch neue Symboliken herstellen. Hierzu gehört die Vorstellung, die Schleife der umgebundenen Schürze mache deutlich, ob eine Frau vergeben, verlobt oder verheiratet ist. Eine nette Vorstellung der „Sprachen des Textilen“, die Simone Egger korrigiert. Diese Kennzeichnung sei in der traditionellen, historischen Tracht überflüssig, da ledige Mädchen ohnehin anders bekleidet seien.¹³

Das ausgestellte Exemplar wurde in Albanien produziert und kostete (ebenso wie das Fußballtrikot) rund 60 Euro. Geführt wurde es bei einem Onlinehändler unter dem Begriff „aktuelle Dirndl-Trends“, was eine in sich absurde Formulierung ist, da eine klassische Tracht eben scheinbar keinen Trends unterliegt. Ebenso unsinnig sind die Metallelemente auf der Vorderseite des Kleids. Sie imitieren eine Miederschnürung, die hier aber rein dekorativ ist.

3. Anahita Razmi

Die Herstellung von Textilien wurde in den vergangenen Jahrhunderten immer komplexer. Die Produktion der Stoffe, die Verarbeitung, die Färbung und das Design sind heute oft voneinander losgelöste Arbeitsbereiche, die meist sogar auf verschiedenen Kontinenten ausgeführt werden. Traditionelle Muster, Trachten und Stoffe verschwinden immer mehr. Stattdessen werden sie in modischen Trends adaptiert und bisweilen ad absurdum geführt. Man spricht in diesem Fall auch von „Cultural Appropriation“ (Kulturelle Aneignung). Auf Musikfestivals sieht man bisweilen junge Frauen mit einem Kopfschmuck aus Federn, der zeremonielle Gewänder amerikanischer Ureinwohner zitiert, ohne dass sich die Trägerinnen deren ritueller Bedeutung bewusst sind. Die Adaption visueller Codes anderer Kulturen findet sich überall auf der Welt. In ihrer Reihe **New Silk Road Patterns #02** zeigt Anahita Razmi Oberteile mit eher sinnfreien englischen Aufdrucken. Auf Märkten in Tokio, Teheran, Peking, Istanbul und Dubai erwarb die Künstlerin billige T-Shirts, auf denen Texte abgedruckt sind, die durch ihre absurde

Aussage, ihre grammatikalischen Fehler oder durch gefälschte Markenembleme verdeutlichen, dass es sich um rein visuelle Zitate handelt. Der Titel der Arbeit verweist auf die historische Seidenstraße, deren Hauptroute den europäischen Kontinent mit Ostasien verband, um so beispielsweise Seide nach Europa zu bringen. Dieser Stoff war Ausdruck großen Reichtums und dadurch ein beliebtes Handelsgut. Der Warentransfer entlang



Dirndl

Foto: Museum Villa Rot

⁹ Barbara Vinken: *Angezogen – Das Geheimnis der Mode*, Klett-Cotta, Stuttgart 2013, S. 126

¹⁰ Vgl. Simone Egger: *Phänomen Wiesntracht. Identitätspraxen einer urbanen Gesellschaft – Dirndl und Lederhosen*, München und das Oktoberfest, Münchner Ethnographische Schriften, 2, Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie der Ludwig-Maximilians-Universität München (Hrsg.), Herbert Utz Verlag, München, 2008

¹¹ http://www.focus.de/reisen/deutschland/oktoberfest/oktoberfest-tracht-ein-dirndl-gehört-nicht-auf-die-wiesn_aid_436037.html (Stand: 21.5.2017)

¹² Ebd.



Anahita Razmi
New Silk Road Patterns #02, 2016
Fotodruck auf Reispapier
© Anahita Razmi
VG Bild-Kunst, Bonn 2017

¹³ Simone Egger: *Phänomen Wiesntracht. Identitätspraxen einer urbanen Gesellschaft – Dirndl und Lederhosen*, München und das Oktoberfest, Münchner Ethnographische Schriften, 2, Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie der Ludwig-Maximilians-Universität München (Hrsg.), Herbert Utz Verlag, München, 2008, S.55

der Seidenstraße führte auch zu kulturellen Austauschprozessen. Produkte, Ideen, Handwerkstechniken und Wörter wurden importiert. Noch heute finden vergleichbare Entwicklungen statt, wenngleich unter völlig anderen Bedingungen. Razmi, selbst Halbiranerin, inszenierte sich in den Billigklamotten vor traditionellen östlichen Mustern. Die an Modefotografien erinnernden Arbeiten sind zudem auf Reispapier gedruckt, was wiederum ein Material ist, das stark mit der asiatischen Kultur verbunden ist.

Die Bedeutung der Globalisierung ist emblematisch auch auf dem Werk **An Artist Who Cannot Speak Farsi Is No Artist** der Künstlerin abgebildet. Auf dem rosafarbenen Seidenstoff ist ein Satz auf Farsi aufgedruckt. Farsi ist die wichtigste indogermanische Sprache in West- und Zentralasien und wird von rund 70 Millionen Menschen als Muttersprache und von weiteren 50 Millionen als Zweitsprache gesprochen. Die meisten Ausstellungsbesucherinnen und -besucher des Museums Villa Rot werden den Satz allerdings nicht lesen können. Die „Sprache des Textilen“ bleibt für sie also unverständlich. Übersetzt bedeutet der Satz „Ein Künstler, der kein Farsi spricht, ist kein Künstler.“ Dieser Satz ist ein Zitat auf den Künstler Mladen Stilinovic, der ebenfalls auf ein rosafarbenes Tuch den Satz **An Artist who cannot Speak English is no Artist** stickte und damit Kritik an der globalisierten Kunstwelt übte. Razmi ließ den Satz auf Farsi übersetzen, tauschte das Wort „Englisch“ gegen „Farsi“ und ließ ihn als Digitalprint auf ein Seidentuch drucken, das in Hangzhou, China, produziert wurde. Die Künstlerin selbst spricht kein Farsi. Damit trifft Razmi eine pointierte Aussage über Exklusivität und Inklusion, die in der Kunstwelt oft nicht nachvollziehbaren Entwicklungen unterliegen. Das Unverständnis einer Sprache ist dabei äquivalent mit der Unlesbarkeit traditioneller textiler Muster und Stoffe. Ein Zitieren dieser Codes ohne die Hintergründe zu kennen, ist dabei wie ein sinnfreier Satz auf einem chinesischen Shirt.



Anahita Razmi
An Artist Who Cannot Speak Farsi Is No Artist, 2017
Digitaldruck auf 100% Seide,
produziert in Hangzhou, China,
© Anahita Razmi,
VG Bild-Kunst, Bonn 2017

4. Hochzeitskimono

„Cultural Appropriation“ ist zweifellos kein neues Phänomen. Immer wieder wurden traditionelle oder rituelle Bekleidungsstücke in modischen Erscheinungen als exotische Accessoires aufgegriffen. Ein Beispiel hierfür ist der Japonismus, der sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts im westlichen Europa ausbreitete.¹⁴ Kunstschaffende, Designerinnen und Designer ließen sich von Kunstwerken und Handwerkstechniken aus Japan, das in den 1850er Jahren seine langwährende Isolation verließ, inspirieren. Paravents, Keramiken und japanische Textilien wurden heiß begehrte Objekte für moderne Großstädterinnen und -städter. Die Faszination für die fremde Kultur changierte zwischen aufrichtigem Interesse, wissenschaftlicher Forschung und rein modischer Adaption. Auch das Museum Villa Rot war in der Anfangszeit

¹⁴ Der Begriff wurde vermutlich vom Kunstkritiker und Sammler Philippe Burty (1830 – 1890) geprägt. Vgl. <http://etchings.arts.gla.ac.uk/catalogue/biog/?nid=BurtP> (Stand: 21.5.2017)

seines Bestehens ein Ort, der den Dialog der Kulturen befördern sollte. In der Sammlung des Museums befinden sich heute noch zahlreiche Objekte asiatischer Herkunft, darunter Textilien, die zum Teil während Zeremonien in der Villa getragen wur-



Japanischer Hochzeitskimono
(Ausschnitt), um 1970,
Maschinenstickerei,
Sammlung Museum Villa Rot,
© Museum Villa Rot

den. Erhalten hat sich ein japanischer Hochzeitskimono. Dieser ist mit reichen Goldbrokat-Stickereien verziert. Derartige Gewänder mit langen Ärmeln, deren unterster Teil über den Boden schleift, heißen Uchikake. In früheren Zeiten konnten sich nur wohlhabende Familien leisten, die Tochter derart zu kleiden. Das erklärt, warum auch heute noch viele Bräute in einem solch teuren Kleidungsstück heiraten wollen, weshalb sich eine ganze Industrie herausgebildet hat. Hochzeitshotels bieten den gesamten Service für die Trauung an, wozu auch die Mietung der Gewänder gehören kann. Meist hat das Hotel eine Menge davon, bzw. es beauftragt wiederum einen Spezialisten, der diese Gewänder bringt und die Braut ankleidet.

Seit der Taishō-Zeit (1912 – 1926) haben sich die Motive und Farben der Hochzeitskimonos stark gewandelt. Die Muster wurden deutlich größer, zudem entstanden neue Motive, die es bisher nicht gab. Bezeichnend sind auch die strahlenden Farben, die auf die technischen Fortschritte jener Zeit und die verbesserten (chemischen) Farbherstellungen zurückzuführen sind. Das ausgestellte, maschinell bestickte Gewand stammt vermutlich aus den 1960er bis 1980er Jahren. Die Kiefernzweige und die fliegenden Kraniche sind typische Motive. Der Kranich gilt in Japan als Symbol des Glücks und der Langlebigkeit. Zu besonderen Anlässen, wie Hochzeiten oder Geburtstagen, wird bis heute häufig ein Origamikranich als Symbol gefaltet. Ebenfalls ein farbenfrohes Hochzeitsstück ist die Haube, genannt „Tscheppl“, aus der Sammlung des Donaueschinger Zentralmuseums in Ulm. Derartige Kopfbedeckungen wurden einer Braut im ungarndeutschen Dorf Mösch/Mözs während der Hochzeit um Mitternacht aufgesetzt, danach wurde sie vier Wochen lang getragen und dann von einem Kopftuch abgelöst.

5. Beate Passow

Nicht immer üben Bekleidungen fremder Kulturen einen faszinierenden Reiz auf uns aus. Manche erscheinen uns auch auf negative Weise fremdartig. Am prägnantesten wird dies beispielsweise bei der Vollverschleierung deutlich. Die sogenannte Burka ruft bei vielen Menschen in Deutschland Ängste hervor. Die Künstlerin Beate Passow hat in Pakistan einige farbenprächtige, plissierte Exemplare dieses Typus erstanden. Sie bat einige Münchner Freundinnen, die prächtigen Gewänder anzuziehen und fotografierte die Frauen in der bayrischen Landschaft oder in typisch deutschen Umgebungen, etwa im Biergarten. Dies dokumentierte sie in der Reihe **Mode und Bewusstsein**. Dadurch ergibt sich ein spannendes Wechselverhältnis zwischen formal-künstlerischen Aspekten und gesellschaftlichen Bedingungen. Die Schönheit der Farben und der Landschaften steht im Kontrast zu den Ängsten, die derartige Bekleidungen verursachen. Pointiert bringt Beate Passow diese Kontraste auch in ihren **Burka-Barbies** zum Ausdruck. Die Barbiepuppe ist ein Spielzeug, das vor allem junge Mädchen begeistert. Als die Barbie 1959 auf den Markt kam, war sie als Gegenmodell zu den damals üblichen Babypuppen gedacht, die jungen Mädchen das Einüben der Mutterrolle vermitteln sollte. Das neue Spielzeug diente so als freie Projektionsfläche für Kinder, die nicht durch soziale Konventionen einge-



Beate Passow
Mode und Bewusstsein
2006, Fotografie,
© Beate Passow,
VG Bild-Kunst, Bonn 2017

schränkt war. Dennoch regte sich immer wieder Kritik an der Puppe, die sich vor allem gegen die unrealen Körpermaße und die Haut- und Haarfarbe richtete. In Saudi-Arabien wurde 2003 der Verkauf der Puppe sogar verboten, da die äußere Erscheinung im Widerspruch zu den Lehren des Islam stand. Die Arbeiten Beate Passows kontrastieren zwei unterschiedliche Frauenmodelle und damit zwei scheinbar konträre gesellschaftliche Ideale, ohne dass die Künstlerin eine kritische Stellung einnimmt. Denn wenn junge Mädchen ihrem Spielzeug jede Form von Kleidung anziehen dürfen, worauf auch der Ruhm der Barbie beruht, warum nicht auch eine Burka?

6. Reiner Schlecker

Zeremonielle Bekleidungen aus anderen Kulturkreisen können uns faszinieren oder auch abstoßen, da wir die textlichen oder kulturellen Hintergründe zu den Stoffen und deren Verwendungen nicht kennen. Selten machen wir uns bewusst, dass auch in Deutschland zeremonielle Kleidung verwendet wird, die uns so natürlich erscheint, dass wir sie nicht hinterfragen. Das beste Beispiel hierfür ist das Brautkleid. Für die meisten deutschen Frauen ist klar, dass ein Brautkleid weiß sein muss. Das ist allerdings nicht in allen Kulturen so und war auch in der Vergangenheit nicht so, wie etwa zwei schwarze Hochzeitsbekleidungen aus dem Donaueschwäbischen Zentralmuseum in Ulm im folgenden Raum verdeutlichen. In Gemälden, unter anderem von Peter Paul Rubens, ist überliefert, dass Maria de Medici bei ihrer Hochzeit mit Heinrich dem IV 1600 ein helles Seidenkleid mit goldenen Ornamenten trug. Damit war ihr Kleid eines der ersten dokumentierten, hellen Brautkleider. Weitere adlige Vermählungen festigten die Präsenz weißer und cremefarbener Kleider, bis sie sich als Norm durchsetzten. Reiner Schlecker sammelte Brautkleider und verdeutlicht deren Unterschiedlichkeiten. Das Hochzeitskleid ist heutzutage ein (gefühltes) besonders gewichtiges Stück, das nur ein einziges Mal getragen wird. Das mag erklären, warum es meistens wenig funktional ist. Die modischen langen Schleppe verhindern ein einfaches Schreiten, was seinen Ursprung wohl ebenfalls in adeligen Traditionen hat, wo Gehilfinnen oder Bedienstete die langen Stoffbahnen, die den Reichtum der Ehe präsentierten, trugen. Der Zusammenhang von Finanzen, Ehe und Textil ist auch der Ausgangspunkt für Schleckers Untersuchungen. In diesem Kontext beschäftigte sich der Künstler mit der Geschichte der Aussteuer. Die auch als Mitgift oder Heimsteuer bezeichneten Gaben wurden von der Familie der Braut an das Ehepaar übergeben. Hierbei handelte es sich häufig um hochwertige Objekte, welche die Braut für einen zukünftigen Haushalt mit einem Ehemann angesammelt hatte. Darunter fanden sich meist auch Heimtextilien, etwa handgestrickte Paradekissen oder repräsentative Bettwäsche.

Den wenigsten jungen Menschen ist diese Tradition heute noch bewusst. „In unserer postmodernen Wohlstandsgesellschaft, wo sogar in den entlegensten Flecken der Schwäbischen Alb alle Konsumwünsche per Mausklick erfüllt werden, ist womöglich eine ideelle und individuelle Mitgift ein neuer Ansatz für das kommende Eheglück“, schreibt der Künstler. Doch was



bedeutet eigentlich Glück in der Liebe? Diese Frage hat er in Form eines Mail-Art-Projekts Hunderten von Menschen gestellt. Eine Auswahl an Antworten findet sich reproduziert in der Ausstellung und regt zum Nachdenken an, was eigentlich Glück ausmacht und ob Liebe in Zusammenhang mit Materie steht und was ein teures Brautkleid eigentlich damit zu tun hat.

7. Textilproduktion auf der Schwäbischen Alb

Die Schwäbische Alb als Textilregion prägt eine lange, wechselreiche Geschichte. Im Mittelalter und zu Beginn der Neuzeit war die Textilherstellung in Deutschland im ländlichen Raum weit verbreitet, vor allem auch in den deutschen Mittelgebirgen, da diese Räume sowohl günstige klimatische Bedingungen für den Flachs- und Wollanbau boten, als auch umfangreiche Wiesen für die Schafhaltung vorhanden waren. Daraus entwickelte sich eine Leinen- und Wollverarbeitung, die im Falle der Schwäbischen Alb ein willkommenes Einkommen brachte.

Mit den veränderten Herstellungsbedingungen seit der Industrialisierung verbesserten sich die industriellen Möglichkeiten der Produktion, zum Nachteil kleiner Firmen und privater Produzenten.

Durch gezielte Spezialisierung und innovative Produkte haben einige Firmen sich im umkämpften Textilmarkt etabliert. Die Schwäbische Alb dient in dieser Ausstellung als Fallbeispiel für die Bedeutungen und Entwicklungen rund um das Thema Textil. Fünf Künstlerinnen und Künstler präsentieren in der ersten Etage der Villa die Ergebnisse ihrer Recherchen und Projekte, die sie auf Einladung des Museums Villa Rot und inter!m-Kulturhandlungen in Münsingen gefertigt haben. So wird die Bandbreite des Themas exemplarisch an einer Region verdeutlicht.

8. Janusz Czech und Daniela Scheil

„Mode ist heutzutage zunehmend durch eine globale Industrie des transkontinentalen Outsourcings gekennzeichnet sowie durch die unangefochtenen Monopolstellungen der üblichen Einzelhandelsketten, durch omnipräsente Designstile und den Konsum wegwerfbarer Billigprodukte [...]“¹⁵ Diese auch als „Fast Fashion“ bezeichnete Entwicklung hat eine lange Geschichte. Anke Hagemann weist darauf hin, dass sich in der Textilherstellung bereits im 17. Jahrhundert regionale Produktionssysteme herausgebildet haben, dass eine globale Dimension aber spätestens mit der Kolonialwirtschaft einsetzte, als etwa der Baumwollanbau in Indien Grundlage für die englische Textilindustrie wurde. Doch erst in den 1970er Jahren wurde die räumliche Arbeitsteilung von Produktionsschritten über Landesgrenzen hinweg massiv betrieben, was sich letztlich in den ungleichen Voraussetzungen verschiedener Produktionsorte begründet.¹⁶ Einer der auffälligsten Gründe für die verschiedenen Arbeitsorte ist die geringe Entlohnung der Arbeiterinnen, etwa in Bangladesch. Mit einer unglaublichen Produktionszeit von ein bis zwei Tagen pro Kollektion in den Nähereien hat sich eine vertikale Produktion entwickelt, die den Mode-





Janusz Czech
**Gift 1 aus der Serie
 Gift Card**, 2017
 Fotografie
 © Janusz Czech



Daniela Scheil
**Sitztextil für ICE-Fahrzeuge
 der Firma Mattes & Ammann**

konzernen eine kaum zu steigernde Flexibilität verleiht: In weniger als zwei Wochen kann eine Kollektion vom Designer bis in den Laden gelangen, wobei die Textilarbeiterinnen bei der zu 90% in Billiglohnländern produzierten Mode nur etwa 2% vom Gewinn erhalten.

Diese von großen Firmen gesteuerte und von Konsumentinnen und Konsumenten mitgetragene Schnelligkeit der Mode ist mitentscheidend für den Niedergang deutscher Textilherstellerinnen und -hersteller, etwa der Trikotagen-Werke auf der Schwäbischen Alb, und für die zunehmende Komplexität. Doch Firmen wie Mattes und Amman, Karl Conzelmann oder Trigema haben es geschafft, sich im internationalen Wettbewerb zu behaupten. Neue Fasern, etwa Brennnessel, hochwertige Produkte, wie etwa der ICE-Sitzbezugsstoff, und kluges Marketing haben den Ruf der Schwäbischen Alb als Textilregion behauptet. In ihren Recherchen haben sich der Künstler Janusz Czech und die Textildesignerin Daniela Scheil mit diesen Erfolgsgeschichten beschäftigt und neue Werke daraus entwickelt.

Der Wandel vom traditionellen Textilbetrieb zur heutigen Fast Fashion war Ausgangspunkt der Arbeit von Janusz Czech. In seiner Installation stellt er unter anderem die Fotoserie **Gift** aus, welche die veränderte Wahrnehmung textiler Produkte auf der Schwäbischen Alb zeigt. Hier treffen Bilder weidender Schafe, Spinnräder in verlassenen Gebäuden und überdimensionale Werbetafeln im Outlet-Center in Metzingen aufeinander. Auf einer überdimensionalen Münze zeigt er zwei Seiten der Textilproduktion auf unterschiedlichen Kontinenten.

Daniela Scheil analysierte ebenfalls die neuen Perspektiven auf Textilproduktionen. In einer skulpturalen Installation wird der Bezugsstoff deutscher ICEs präsentiert. Viele wissen nicht, dass diese Stoffe von der Schwäbischen Alb stammen. Neben der Auseinandersetzung mit dem uns eigentlich bekannten textilen Produkt produzierte Scheil auch Reisepässe für Textilien, um so deren weltweite Wege zu illustrieren.

9. Nanna Aspholm-Flik

Nanna Aspholm-Flik interessierte sich während ihrer Zeit in Münsingen für die Frage, welche „typischen“ Stoffe es auf der Alb gibt. Sie sprach vor Ort mit Bewohnerinnen und Bewohnern, Produzentinnen und Produzenten und sammelte Stoffe jeglicher Art, um daraus neue Werke zu entwickeln und mit ihnen das Bewusstsein für die eigene (regionale) Identität zu schärfen. Der Facettenreichtum der Stoffe wird beispielhaft in den ausgestellten kleinen Quadraten der Reihe **alb – damals, davor und jetzt** deutlich. Diese sind mit Worten bestickt, die wohl den Wenigsten etwas sagen. Dabei stammen alle aus alten deutschen Handelsstatistiken zwischen 1581 – 1712. Sie bezeichnen unterschiedliche Arten von Textilien. „Kronrasch“ bezeichnet etwa einen groben Kammgarnstoff. Das fehlende Wissen um diese Begriffe verdeutlicht nicht nur den schnellen Wandel des Textilwesens, sondern zeugt auch von der Wichtigkeit, die Qualität, Art und Zusammensetzung gewebter Stoffe in früheren Zeiten hatte.

Ein spannender Aspekt bei den textilen Erkundungen der Künstlerin war ein



Nanna Aspholm-Flik
**Arbeiten aus der Reihe alb –
 damals, davor und jetzt**, 2017
 Unterschiedliche Stoffe, Stickereien
 © Nanna Aspholm-Flik



Nanna Aspholm-Flik
alpakaschaf, 2017
 Schafswolle und Alpakahaar,
 © Nanna Aspholm-Flik

spürbarer Konflikt zwischen bekannten, eher traditionellen Produktionsformen und neueren Tendenzen. Einen solchen Fall verarbeitete Aspholm-Flik in der Arbeit **alpakaschaf**. Der Name versinnbildlicht, dass heute beide Formen der Fasererzeugung auf der Alb existieren: das Haar des Alpakas und die Wolle der Schafe. Beides verarbeitete die Künstlerin in ihrem Stück. Die Farben der Arbeit reflektieren die unterschiedlichen natürlichen Erzeugnisse beider Tierarten: Wolle lichtecht und farbtintensiv schwarz zu färben ist nur unter heftigen chemischen Bearbeitungen möglich. Beim Alpaka hingegen finden sich Exemplare, deren Haar als „true black“ gilt. Das Patentier der Künstlerin heißt Samiel und wohnt in Gomadingen.

Traditionelle Schafzüchter wehren sich zuweilen gegen die zunehmende Präsenz von Alpakas auf der Schwäbischen Alb. Dabei kann beides nebeneinander bestehen, so wie in der Arbeit der Textildesignerin. Ein weiterer Aspekt spricht für die Aufzucht von Alpakas auf der Schwäbischen Alb: Sie sind nicht nur für die Textilproduktion von Bedeutung, sondern auch für den Tourismus. „Alpakatiere können für Spaziergänge in der Landschaft von Touristen gebucht werden. Die Tiere sind echt „Beruhigungspillen“, sagt die Künstlerin.

Dass aus Altem Neues entstehen kann, zeigt beispielhaft auch **memory of rain**, bei der die Designerin die Rostflecken auf einem geschenkten Stück Stoff erweiterte und mit Leinengarn nachbildete, um die eigentlich nicht gewollten Flecken zum Designerstück werden zu lassen.

10. Walter Bruno Brix

Wie können Stoffe Geschichten erzählen und wie können wir mit ihnen kommunizieren? Der Künstler Walter Bruno Brix hat zwei interaktive Kunstprojekte auf die Schwäbische Alb und ins Museum Villa Rot gebracht, um diese Fragen zu behandeln. Grundlage der Arbeit **Big Red Curtain** (dt. großer roter Vorhang) ist ein über acht Meter langes rotes, in der koreanischen Pogaj-Technik gefertigtes Patchworktuch. Dieses darf ausgeliehen, benutzt und verändert werden. Einzige Bedingung dabei ist, dass die jeweilige Nutzung dokumentiert wird. In dieser Weise wird das Stück mit immer neuen Geschichten und Erlebnissen gefüllt. Die Möglichkeiten sind unbegrenzt!

Zusammengesetzte Stoffe haben eine lange Tradition. In Südindien nähen Frauen aus verschlissenen Saris neue Decken, in Korea werden Flicker zu Familienquilts verarbeitet und in Amerika Quilts von Generation zu Generation weitergereicht und jeweils erweitert. In sogenannte Passage-Quilts werden Textilien Verstorbener eingenäht. All diese Beispiele zeigen, dass Textilien gemeinschaftsstiftende Funktionen übernehmen und den Zusammenhalt einer Gruppe manifestieren. Brix Tuch ist jedoch nicht bloß auf eine Familie beschränkt, sondern stiftet ideell eine Gemeinschaft Fremder. In diesem Sinne entsteht ein soziales Geflecht, das sich in alle Richtungen ausdehnen kann, weshalb es auch als Sinnbild für Lebendigkeit, Wachstum und Ausdehnung gelesen werden kann. Denn Big Red Curtain ist nicht bloß die Summe seiner Teile, sondern wächst darüber hinaus und schafft so neue Bedeutungen. So hat Brix das Tuch in Münsingen an verschiedenen



Walter Bruno Brix
Big Red Curtain
 Interaktives Projekt,
 seit 2007
 Foto: Installation
 am Rathaus Münsingen,
 © Museum Villa Rot



Walter Bruno Brix
11.000 für Ursula, seit 2005
© Walter Bruno Brix

Orten inszeniert und es Menschen vor Ort zur Verfügung gestellt. Dort hat das Tuch auch Veränderungen erfahren und ist noch länger geworden. Während der Ausstellungsdauer dürfen Besucherinnen und Besucher im 2. Obergeschoss des Hauses weiter an dem Tuch arbeiten und so Teil des Kunstwerks werden.

Eine weitere Geschichte erzählt Brix mit **11.000 für Ursula**. Die Heilige Ursula soll eine bretonische Königstochter des 4. Jahrhunderts gewesen sein, die vor ihrer politisch bedingten Heirat eine Pilgerreise machen wollte. Sie durfte zehn Freundinnen mitnehmen und jede der Damen hatte wiederum 1.000 Begleiterinnen, so dass die stattliche Zahl von 11.000 Jungfrauen zusammenkam. Vor Köln wurden die Frauen von den die Stadt belagernden Hunnen umgebracht.

Um die Legende der Heiligen Ursula in unsere Zeit zu holen und um ihr sichtbare Präsenz zu verleihen, soll eine Sammlung von 11.000 Taschentüchern, stellvertretend für die 11.000 Jungfrauen, entstehen. Jede Frau darf ein Taschentuch stiften, auf das der Name gestickt oder mit wasserfestem Stift geschrieben wurde. Noch ist das Projekt nicht vollendet, doch die mehreren Tausend bisher zusammengetragenen Tücher veranschaulichen die enorme Masse der Märtyrerinnen.

11. Andrea Tiebel-Quast

Heute gibt es noch rund 60.000 Sorben in Deutschland. Sie sind eine anerkannte Minderheit, die in der Ober- und Niederlausitz lebt. Zur Wahrung und Stärkung ihres Selbstverständnisses als eigene Volksgruppe werden dort sowohl die Sprache, althergebrachte Handwerkstechniken und diverse Bräuche gepflegt. Hierzu gehören das Verzieren von Ostereiern, die Pferdeprozessionen zu Ostern, die Vogelhochzeit im Januar, aber auch Textiles. In einigen Gebieten haben sich faszinierende Trachten erhalten. Eine der bekanntesten ist sicher die unter dem Namen Spreewaldtracht bekannte Bekleidung. Auffällig ist hierbei vor allem das aufwendige Kopftuch, die „Lappa“. Die von einer Pappkonstruktion gestützte Haube beeindruckt durch ihre Größe. Zu der Tracht gehören zudem ein schwerer, mit Leinen gefütterter Samtrock mit mehreren Unterröcken, der mit einem bestickten Band geschlossen wird, sowie oftmals ein floral dekoriertes Schultertuch, die „Cypjel“. Farben und Muster unterscheiden sich je nach Anlass. Das Kleid für die Kirche ist meist schwarz-weiß, Rot steht für die Liebe und wird vor allem von ledigen Frauen getragen, während Verheiratete Grün tragen. Weiß gilt als Farbe der Trauer. Eine häufig anzutreffende Technik ist der Blaudruck. Die Druckstöcke haben ein festes Repertoire an Blumenmotiven, wie Rosen, Stiefmütterchen, Veilchen und Ranken.

Die Künstlerin Andrea Tiebel-Quast will mit ihrem Projekt in Münsingen eine Brücke von der Schwäbischen Alb zu den Sorben schlagen. In einem Workshop kombinierte sie mit Teilnehmerinnen schwäbische und sorbische Motive. So führte sie zwei unterschiedliche Volksgruppen zusammen, die je auf ihre eigene Art mit der Tradition umgehen. Die neu entstandenen Stoffe nutzte sie, um gemeinsam mit der Modedesignerin Sarah Gwiszcz, die traditionelle



Andrea Tiebel-Quast
Produktion der Druckstöcke
2017, © Andrea Tiebel-Quast

sorbische Kostüme zeitgemäß interpretiert, eine neue, überdimensionale Lappa zu gestalten, die im Ausstellungsraum von allen Seiten bewundert werden kann. Der Stoff reicht zum Boden, wodurch die Künstlerin die geografische Beschaffenheit der Schwäbischen Alb reflektiert. Der Reichtum der sorbischen Tracht wird so mit der Kargheit der Alb kontrastiert.

Beide Gegenden sind auch geschichtlich miteinander verbunden, nämlich durch das Haus Hohenzollern, das sein Stammhaus bei Hechingen hat, aber auch die Mark Brandenburg beherrschte.

+ Anca Munteanu Rimnic

Anknüpfend an die Gruppenausstellung „Die Sprachen des Textilen“ zeigt das Museum Villa Rot in seiner Kunsthalle Arbeiten der 1974 in Bukarest geborenen und heute in Berlin lebenden Künstlerin Anca Munteanu Rimnic. In ihrem vielschichtigen, multimedialen Werk fragt sie unter anderem nach der Möglichkeit visueller Ausdrucksformen solch komplexer Themen wie Heimatverlust und Identität. Begründet in ihrer Biografie, die von der Flucht aus der Heimat nach Deutschland im Alter von sechs Jahren geprägt ist, tauchen immer wieder bruchstückhaft Erinnerungen an die rumänische Herkunft auf, die sie zu sensiblen, manchmal absurd anmutenden Skulpturen, Videos und Installationen verarbeitet.

Im Zentrum der Ausstellung steht ein Werk der Künstlerin, das von rumänischen Kelimteppichen abgeleitet ist. Farblos, in Einzelteile aufgebrochen und in ein neues Material überführt, ist der neue Teppich eher eine entleerte Referenz, die als bruchstückhafte Erinnerung an das Vergangene gelesen werden kann. Das Nicht-Vorhandene wird in Munteanu Rimnics Arbeiten immer wieder zum eigenständigen Thema, so auch im Cut-Out des Teppichs. Hier wird der Rest des Zuschnitts – die eigentlichen Fehlstellen – als Negativform zum Bild.

Ein Teppich ist auch in einer neuen Fotoserie der Künstlerin zentrales Element. Hierfür fotografierte sie den Tanz einer Frau mit einem Teppich. Sinnbildhaft finden sich hier Momente des Abstreifens, des Abstrampelns, des An- und Verkleidens und der künstlerischen Umformung eines traditionellen Motivs. Für Anca Munteanu Rimnic ist die Serie ein Sinnbild für die Spuren der Herkunft und die Erzählungen ihrer eigenen Großeltern.

In der Videoreihe **Lament** engagierte die Künstlerin rumänische Klageweiber. Hierbei handelt es sich um Frauen, die gegen Bezahlung auf Beerdigungen den Verlust des Verstorbenen beklagen. Diese Tradition ist den meisten Deutschen eher fremd. Munteanu Rimnic ließ die Frauen in einem weißen Raum verschiedene Inszenierungen aufführen. In **Lament 3** halten sie leere Tüten hoch und rascheln damit. Traditionell befindet sich in den Tüten der Leichenschmaus. Im Video sind diese jedoch leer, wodurch die hier aufgeführte Choreografie äußerst irritierend wirkt. Die Künstlerin verweist dadurch auf die Schwierigkeiten beim Transfer von einer Kultur in die andere.



Anca Munteanu Rimnic
Lament 3, 2013, Video,
© Anca Munteanu Rimnic
und PSM Gallery, Berlin
VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Danksagung

Ohne die vielseitige Unterstützung wäre dieses Ausstellungsprojekt nicht zu realisieren gewesen. So möchten wir uns bei allen teilnehmenden Künstlerinnen und Künstlern, den Sponsorinnen und Sponsoren, den Kooperationspartnerinnen und der PSM Gallery bedanken.

Ein besonderer Dank gilt auch den Mitarbeiterinnen der Geschäftsstelle der inter!m-Kulturhandlungen in Münsingen, namentlich Sarah Baltes, Marie-Hélène Nille-Hauf und Julia Terbrack, für die gute Zusammenarbeit und die Unterstützung vor Ort.

Ebenfalls danken möchten wir Thomas Halder, Christine Miller und Peter Liptau für die Unterstützung bei der Realisierung der Ausstellung.



Dieses Textheft
erscheint anlässlich der Ausstellung

Die Sprachen des Textilen → + Anca Munteanu Rimnic

vom 23. Juli bis 08. Oktober 2017
im Museum Villa Rot in Burgrieden-Rot

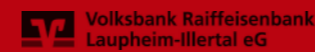
Herausgeber
Hoenes-Stiftung
und Marco Hompes M.A.,
Museum Villa Rot

Titelbild
Anca Munteanu Rimnic
Simulanta 2017, C-Print
© Anca Munteanu Rimnic
und PSM Gallery, Berlin,
VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Lektorat
Ulrika Barthold
Anette Fetscher

Gestaltung
MüllerHocke, Eva Hocke

© 2017 der Publikation beim
Herausgeber, der Texte bei den Autoren
und der Abbildungen, soweit nicht
anders vermerkt, bei den Künstlerinnen
und Künstlern sowie den Fotografinnen
und Fotografen



Die Museumspädagogik
wird gefördert von

Stiftung  BC – pro arte



MUSEUM VILLA ROT

www.villa-rot.de

D-88483 Burgrieden – Rot

Schlossweg 2

07392 / 8335

Mi – Sa 14 – 17 Uhr

So u Ft 11 – 17 Uhr