

INHALTSVERZEICHNIS
— CONTENT

Foreword	6 / 7	Vorwort
Stella Rollig		Stella Rollig
<i>Happiness Runs</i>	12 / 13	<i>Happiness Runs</i>
Polly Apfelbaum Interviewed by		Polly Apfelbaum im Gespräch mit
Kate McNamara		Kate McNamara
Exhibition Views	33	Ausstellungsansichten
Short Texts	65 – 119	Kurztexte
Johanna Hofer		Johanna Hofer
70	Rainbow Nirvana Houndstooth, 2012	69
78	Evergreen Blueshoes, 2014	77
86	Deep Purple, Red Shoes, 2015	85
96	Face (Geometry) (Naked) Eyes, 2016	95
106	Dubuffet's Feet, 2016	105
114	The Potential of Women, 2017	113
119	List of Works — Werkliste	119
<i>Pathways to Unknown Worlds</i>	120 / 121	<i>Pathways to Unknown Worlds</i>
Bob Nickas		Bob Nickas
<i>From an Applied Art to a</i>	140 / 139	<i>Vom angewandten zum</i>
<i>Post-Applied Art Medium. Typologies of</i>		<i>„nachgewandten“ Medium. Textile Typologien in</i>
<i>Textiles in Modern and Contemporary Art</i>		<i>der modernen und zeitgenössischen Kunst</i>
Patricia Grzonka		Patricia Grzonka
Appendices	159	Anhang
Acknowledgements		Danksagung
Biography		Biografie
Authors		Autorinnen und Autoren
Colophon & Picture Credits		Impressum & Fotonachweis

happiess
Rqz
POLLY
APFELBAUM

VERLAG FÜR MODERNE KUNST

VOM ANGEWANDTEN ZUM

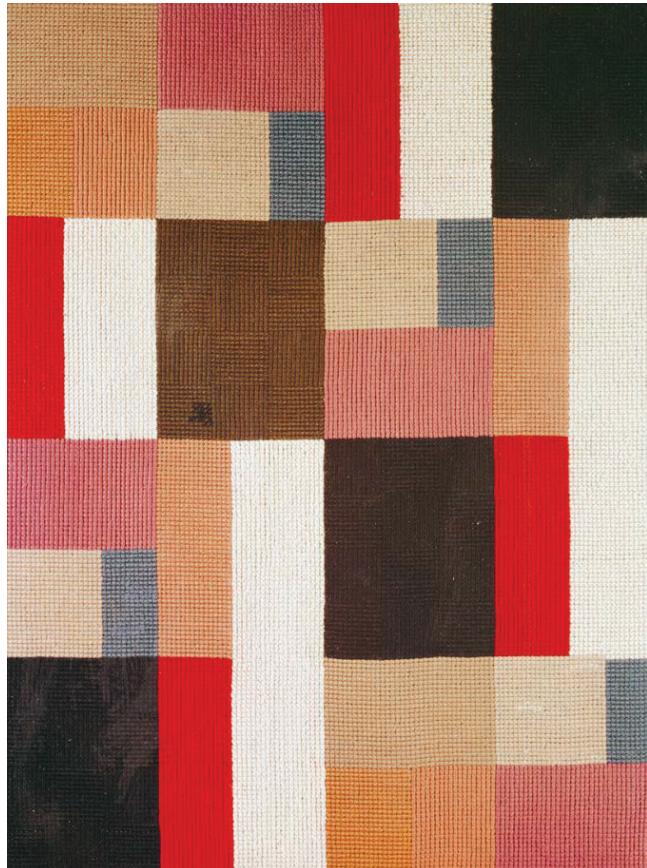


Abb. 1 — Sophie Taeuber-Arp,
Fabric Sculpture, um 1916/17,
Privatsammlung
Fig. 1 — Sophie Taeuber-Arp,
Fabric Sculpture, ca. 1916/17,
Private collection

TEXTILE TYPOLOGIEN
IN DER MODERNEN UND
DER ZEITGENÖSSISCHEN
KUNST

„NACHGEWANDTEN“ MEDIUM

Patricia Grzonka

Polly Apfelbaums immersive Teppichinstallationen sollen hier den Beginn einer retrospektiven Genealogie der textilen Kunst und ihrer Techniken markieren: Es ist eine wilde Geschichte der respektlosen Aneignungen und Grenzüberschreitungen jeglicher genrebezogenen Limitierungen, eine Geschichte auch, die von geschlechtspezifischen Codierungen und ihrem Sprengsatz handelt und diesen mit großer Radikalität auch auf die bildende Kunst überträgt. Daher ist es auch eine Geschichte der Emanzipation – und zwar in doppelter Hinsicht: einmal im Sinne einer Befreiung der textilen Techniken aus dem Korsett der Häuslichkeit und gleichzeitig im Sinne einer Befreiung der Zuschreibung dieser Techniken, die pauschal und abwertend lange Zeit als „weiblich“ galten.

Apfelbaum selbst spricht im Interview in diesem Katalog über die Notwendigkeit, diese alten Kategorien und Einschränkungen hinter sich zu lassen, indem sie einfordert, das mit Häuslichkeit und Weiblichkeit behaftete „Stigma“ des Handwerks zu überwinden: „[...] ich würde sagen, wir müssen weg davon, Wörter wie Kunstgewerbe und Design zu stigmatisieren, damit diese Begriffe nicht mehr dazu verwendet werden können, gewisse Arbeiten auszugrenzen, Arbeiten, die meist mit Frauen assoziiert werden.“¹

¹ Siehe das Interview von Kate McNamara mit der Künstlerin in diesem Katalog, S. 17.

FROM AN APPLIED TO A POST-APPLIED

TYPLOGIES OF
TEXTILES IN MODERN
AND
CONTEMPORARY ART

ART MEDIUM

Patricia Grzonka

Polly Apfelbaum's immersive rug installations will serve here as the starting point for a retrospective genealogy of textile art and its techniques. It is a wild story of irreverent appropriation and transgression of the limitations of genre, a story that deals with gender-specific codings and their explosiveness, applying them to fine art in a very radical way. For this reason, it is also a story of emancipation, in two senses of the word: freeing textile techniques from the corset of domesticity and at the same time freeing these techniques from the longstanding, dismissive, and contemptuous designation as "feminine."

In the interview, Apfelbaum herself speaks of the necessity of leaving these old categories and limitations behind, calling for an abandonment of the feminine and domestic "stigma" attached to crafts: "[...] I would say we have to get away from stigmatizing terms like 'arts and crafts' or 'design' so they can no longer be used to exclude certain works—works that are mostly associated with women."¹

It is necessary, then, to overcome such restrictive attitudes, but this will also require a new, critical vocabulary that can break through these categories and the limitations they impose. The thesis of this essay is that much has been done in the fine art world over the last twenty years to break open, or even to remove, these narrow definitions.

¹ See Kate McNamara's interview with the artist in this catalogue, p. 14.

Es wäre also notwendig, solche restriktiven Sichtweisen zu überwinden, aber dazu bedürfte es auch eines neuen, kritischen Vokabulars, mit dem diese limitierenden Kategorien aufgebrochen werden könnten. Die These, die in diesem Text vertreten wird, lautet, dass gerade am Schauplatz der bildenden Kunst in den letzten zwanzig Jahren sehr viel dazu beigetragen worden ist, diese Engdefinitionen aufzubrechen, wenn nicht gar aufzuheben.

Bildende Künstlerinnen und Künstler arbeiten heute ganz selbstverständlich in den unterschiedlichsten Medien und Gestaltungstechniken parallel: Dies impliziert nicht nur „traditionelle“ monomediale Gattungen wie Malerei und Bildhauerei, sondern auch multimediale Verfahren wie Fotografie oder digitale Anwendungen, vor allem aber die Bereiche, die üblicherweise als angewandte Kunst gelten, darunter Keramik, Handwerk, Design oder Mode. Zu diesem Medienmix äußert sich Polly Apfelbaum ebenfalls in Bezug auf ihre eigene Arbeit: „Eigentlich mag ich den Begriff Kunstgewerbe. Vor etwa zehn Jahren versuchte der Kunstbetrieb, ihn loszuwerden. Ich habe mich immer für ein Hybrid gehalten, mich u. a. bei Mode, Design, Kunstgewerbe, Malerei und Plastik bedient.“²

So haben sich die hybriden Mischformen, die seit der 2000er-Wende vor allem in der bildenden Kunst Einzug gehalten haben, zu einem eigenen fluiden Medium verselbstständigt. Und mehr noch: Sie haben dabei auch ihre eigene Geschichtlichkeit und Referenzialität erzeugt, die neben einer disziplinspezifischen Historisierung auch außerhalb der bildenden Kunst zu suchen ist. Denn ihre kulturanthropologischen, soziologischen oder architektonischen Verknüpfungen erzeugen ganz wesentliche Aspekte in dieser Geschichte einer hybriden künstlerischen Ausdrucksform.³ Im Folgenden werden mit dem Fokus auf einige handwerkliche Techniken wie Weben, Stricken, Knüpfen und Stickerei Typologien des textilen Schaffens vorgestellt, die den enormen expansiven Drang dieses ehemals so gebundenen angewandten Mediums im Rahmen einer etwas weiter gefassten Geschichte veranschaulichen. Der Fokus liegt dabei auf dem künstlerischen Teppich-(objekt). Thesenhaft wird diese Geschichte hier für das erste Viertel des 20. Jahrhunderts erzählt.

TEXTILE AVANT GARDE UND DIE KUNST DER MODERNE

Sophie Taeuber-Arp und Anni Albers sind – gemeinsam mit Sonia Delaunay und vielen anderen Kunstschaffenden – wesentliche Protagonistinnen dieser „Expansionsgeschichte“ im frühen 20. Jahrhundert. Diese Künstlerinnen trugen über ihre Textilentwürfe maßgeblich zur Entwicklung der abstrakten Kunst bei – nicht alle von ihnen wählten dieses Medium freiwillig, viele studierten mangels Zulassung zu den „Männerdomänen“ Malerei und Bildhauerei zunächst in Textilfachklassen. Sonia Delaunay war ausgebildete Malerin und wendete sich von da aus zum Design. Die praktische

¹ Kunstmuseum Wolfsburg, 2014; *Pathmakers: Women in Art, Craft and Design, Midcentury and Today*, MAD, New York, 2015; *Wall to Wall: Carpets by Artists*, MOCA Cleveland, 2016.

² Marokkanische Teppiche und die Kunst der Moderne, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München, 2013; *Textiles: Open Letter*, Museum Abteiberg Mönchengladbach, 2013; *To Open Eyes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*, Kunsthalle Bielefeld, 2013; *Kunst & Textil*,

³ Ebd., S. 17.
² Die Vruletz und die Fokussierung auf unterschiedliche Aspekte des textilen in der bildenden Kunst spiegeln sich seit ein paar Jahren auch in vielen größeren und kleineren internationalen Ausstellungsprojekten. Eine Auswahl:

Of course, fine artists today often use different media and design techniques in parallel: not only “traditional” monomedia genres such as painting and sculpture, but also multimedia processes such as photography or digital applications, and, especially, the areas usually considered applied art, including ceramics, crafts, design, and fashion. Polly Apfelbaum comments on this mixture of media in her own work: “I actually like the term arts and crafts. About ten years ago the art scene was trying to get rid of it. I always considered myself a hybrid, taking things from fashion, design, arts and crafts, painting, and sculpture.”²

Thus, the hybrid forms that have found their way into fine art, particularly since the year 2000, have become established as their own fluid medium. Moreover, they have created their own historicity and referentiality, which, in addition to a discipline-specific historicization, can be found outside the fine arts as well. Their links to cultural anthropology, sociology, or architecture add substance to this history of a hybrid form of artistic expression.³ This essay will discuss typologies of creative textile work that illustrate this once limited, practical medium in the context of a broader history, with a focus on some crafting techniques such as weaving, knitting, knotting, and embroidery, highlighting the artistic rug (object). The present thesis encompasses this history during the first quarter of the 20th century.

THE TEXTILE AVANT-GARDE AND MODERN ART

Sophie Taeuber-Arp and Anni Albers, along with Sonia Delaunay and many other creative artists, are essential protagonists of this “history of expansion” in the early 20th century. Through their textile designs, these artists made a substantial contribution to the development of abstract art. Not all of them chose this medium of their own free will; many initially studied in specialized textile classes because the “men’s domains” of painting and sculpture were not open to them. Sonia Delaunay, on the other hand, trained as a painter but turned from that to design. The practical application of her abstract, aesthetic, and “simultaneous” principles, which she carried over into textile designs and fashion or everyday objects, made her an early “cross-over figure” (Polly Apfelbaum).⁴

As early as the 1910s in Germany and Switzerland, Sophie Taeuber-Arp was developing a concept of design and surface in trailblazing woven works, which appeared before or at the same time as the abstract art of the period (De Stijl and Mondrian, as well as Kandinsky). As head of the textile department at the Zürcher Kunstgewerbeschule from 1916 onward, she “tried to give her students an idea of the problems of the time, so they would not lapse into pointless arts and crafts.”⁵ A leading protagonist of the Dada movement in Zurich, she carried over the structural expansion of the concept of art and her focus on the rhythmic arrangement of surfaces,

Anwendung ihrer abstrakten, ästhetischen und „simultanen“ Prinzipien, die sie auf textile Gestaltungen und die Mode oder Gebrauchsobjekte übertrug, machten sie zu einer frühen „Cross-over-Figur“ (Polly Apfelbaum).⁴

Sophie Taeuber-Arp entwickelte in bahnbrechenden Webarbeiten bereits in den 1910er-Jahren in Deutschland und der Schweiz eine Auffassung von Gestaltung und Fläche, die vor der oder parallel zur abstrakten Kunst der Zeit (De Stijl und Mondrian, aber auch Kandinsky) entstand. Als Leiterin der Textilfachklasse der Zürcher Kunstgewerbeschule war sie ab 1916 „bestrebt, ihren Schülerinnen einen Begriff von den Problemen der Zeit zu vermitteln, so dass diese nicht ins sinnlos Kunstgewerbliche abglitten“⁵. Ihre strukturelle Ausweitung des Kunstbegriffs, ihren Fokus auf rhythmische Gliederung der Fläche, die sie mit dem Textilen entwickelte, übertrug sie bereits zur Zeit des Zürcher Dada auf den Tanz, die Raumgestaltung und die Architektur. Sie nahm damit vieles vorweg, was erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts breite Wirkung erlangt hat ^{Abb. 1}.

Weben in seiner Urfunktion ist kein mimetisches Abbilden der Natur, sondern basiert auf einem komplexen Übersetzungsprozess, einer Kultivierung und Strukturbildung, die durch ihre binäre Vertikal-Horizontal-Rasterung eine abstrakte visuelle Flächigkeit erzeugt. Das fertige Gewebe kann verschiedene Zwecke erfüllen – umhüllen und verdecken, Wärme speichern oder Feuchtigkeit absorbieren –, was in verschiedensten Anwendungsbereichen ablesbar wurde: als Decke oder Teppich auf dem Bett und auf dem Boden, als eine strukturierende Wand (als Zelt bzw. im Sinne Sempers als „Urhütte“⁶), als Kleidungsstück (Umhang) oder auch als Schmuck der Wohnräume (Wandbehang).⁶ Die Multifunktionalität von Geweben und Stoffen ist eine universale Komponente. Im Hinblick auf eine textile Typologie bedeutet dies auch, dass kulturhistorisch nicht zwischen den verschiedenen Funktionsbereichen unterschieden wurde. Was als permanente technische Grenzüberschreitung bereits medieninhärent angelegt war, ist eine Komponente, die für die neuere bildende Kunst ganz wesentlich ist. Heinz Meyer weist darauf hin, „dass sich vor allem bei den antiken Autoren in der Regel nicht genau sagen lässt, ob bei ihnen von Teppichen, Decken, Vorhängen oder als Kleidungsstücken genutzten Umhängen gesprochen wird und ob diese geknüpft, gewebt oder gewirkt sind. Diese Ungewissheit bedeutet, dass dort, wo von ‚Teppichen‘ die Rede ist, auch Decken, Vorhänge und Umhänge gemeint sein können.“⁷

In diesem Sinne sind Anni Albers’ Bauhaus-Wandbehänge, die so verblüffend die schematische Bildwelt binärer Computercodes vorwegnehmen, als Experimentierfelder bildnerischer und funktioneller Gestaltung zu sehen. Hier wird deutlich, dass die gewebten Textilien eine strukturelle Vorreiterrolle einnahmen, da sie zum einen eine eigenständige abstrakte Auffassung von Gestaltung und Fläche aufwiesen und zum anderen die Kategorie des Seriellen sowohl in der Produktion als auch im Entwurf deutlich machten ^{Abb. 2}.

² Ibid., p. 14.
³ The virulence and the focus on different aspects of textiles in the fine arts have been evident for some years in many larger and smaller international exhibition projects. To name a few: *Moroccan Textiles and the Kunst*

der Moderne, Staatliches Museum für angewandte Kunst München, 2013; *Textiles: Open Letter*, Museum Arbeoberg Mönchengladbach, 2013; *To Open Eyes: Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute*, Kunsthalle Bielefeld, 2013; *Kunst & Textil*, Kunstmuseum Wolfsburg, 2014; *Pathmakers*.

⁴ See Kate McNamara’s interview with the artist in this catalogue, p. 12.
⁵ Women in Art, Craft and Design, Midcentury and Today, MAD, New York, 2015; *Wall to Wall: Carpets by Artists*, MOCA Cleveland, 2016.

⁶ Max Bill im Wikipedia-Eintrag zu Sophie Taeuber-Arp, https://de.wikipedia.org/wiki/Sophie_Taeuber-Arp, zuletzt besucht am 20.5.2018.

⁷ Heinz Meyer, *Textile Kunst. Zur Kulturozoologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder*, Frankfurt a. M./ Berlin/Bern/Brüssel/New York/Oxford/Wien 2000, S. 476, der Wohnkultur etabliert hat.

⁴ Siehe das Interview von Kate McNamara mit der Künstlerin in diesem Katalog, S. 17.
⁵ Max Bill im Wikipedia-Eintrag zu Sophie Taeuber-Arp, https://de.wikipedia.org/wiki/Sophie_Taeuber-Arp, zuletzt besucht am 20.5.2018.

which she had developed with the textile form, into the areas of dance, interior design, and architecture. She anticipated many ideas that only became widely used in the second half of the 20th century ^{fig.1}.

Weaving, in its original function, is not a mimetic portrayal of nature. Instead, it is based on a complex translation process, a cultivation and structural formation that uses binary vertical-horizontal gridwork to create an abstract visual expanse. The finished textile can be used for various purposes, such as wrapping and covering, keeping warm or absorbing moisture, as can be seen in the many roles it plays: as a blanket or rug on a bed or floor, a structuring wall (as in a tent or Semper's "primitive hut"), an article of clothing (cloak) or an interior decoration (wall hanging).⁶ Versatility is a universal characteristic of textiles and fabrics, but with regard to textile typologies, there has been no distinction made between these various functions in cultural history. The transgression of boundaries that had always been intrinsic to the medium is something that is absolutely essential in modern fine arts. Heinz Meyer points out "that in the works of ancient authors, in particular, it is not clear whether they are referring to rugs, blankets, curtains, or wraps used as clothing, or whether they are knotted, woven or knitted. This uncertainty means that when one refers to 'rugs,' it could also mean blankets, curtains, or cloaks."⁷

With this in mind, Anni Albers's Bauhaus wall hangings, which are uncanny in their anticipation of the schematic images of binary computer codes, can be seen as experiments in the fields of creative and functional design. They show that woven textiles played a trailblazing role in demonstrating an independent, abstract concept of form and surface, as well as by making the "serial" category evident in both production and design ^{fig.2}.

The modernist renewal of woven art, which began with Art Nouveau and was continued by the Bauhaus, was accompanied by a growing enthusiasm for non-European rugs, including those from indigenous cultures, Morocco, or Asia. Their two-dimensional designs, with abstract ornamentation and perception orientation, made good counterparts to the geometric or monochrome designs of the 1930s. The interest these textiles inspired at the Bauhaus and among architects of the International Style such as Le Corbusier, is well known.⁸

With their enthusiasm for pre-Columbian textiles, contemporary artists such as Sheila Hicks and Polly Apfelbaum have a connection to the 1930s avant-garde. Apfelbaum had her most recent works made at a traditional weaver's studio in Oaxaca, Mexico, and Hicks took web design as a starting point to develop works of textile art that reclaim an autonomous status between mural, sculpture, and object art ^{fig.3}.

⁵ Max Bill in the Wikipedia entry on Sophie Taeuber-Arp, https://de.wikipedia.org/wiki/Sophie_Taeuber-Arp (accessed 5/20/2018).

⁶ For example, the use of rugs to cover floors is a de-

velopment that began with the Renaissance in Europe and only became established in home decor in the 19th century.

⁷ Heinz Meyer, *Textile Kunst. Zur Kultursociologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder*, Frankfurt/Berlin/

Bern/Brussels/New York/Oxford/Vienna 2000, p. 476.

⁸ Marokkanische Teppiche und die Kunst der Moderne (Exh. cat. Städtisches Museum für angewandte Kunst, Stuttgart) Stuttgart 2013.

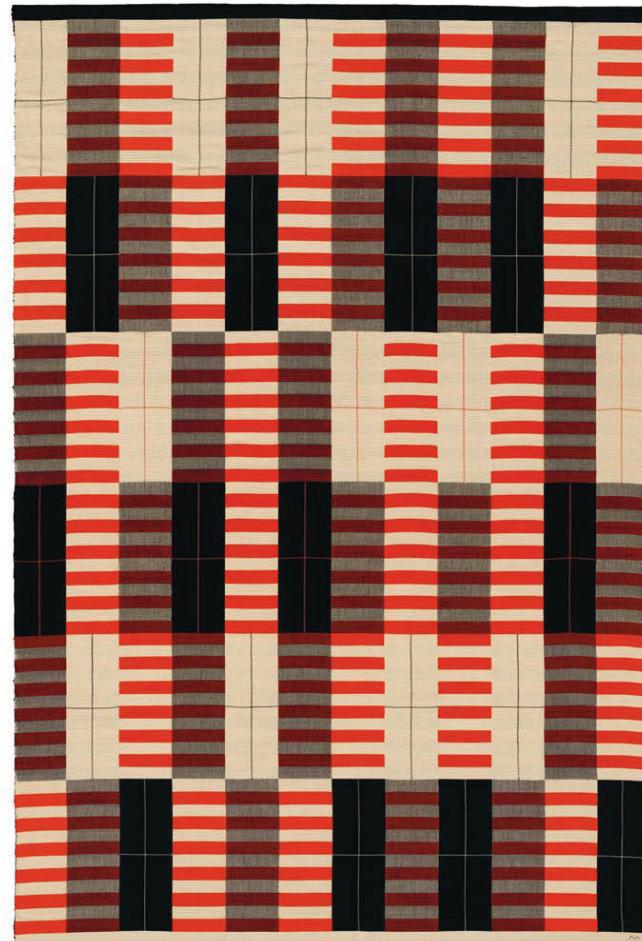


Abb. 2 — Anni Albers, *Orange, Black and White (Dress or Furnishing Fabric)*, 1926/27, (produziert 1965), The Art Institute of Chicago

Fig. 2 — Anni Albers,
Orange, Black and White (Dress or Furnishing Fabric), 1926/27,
(produced 1965), The Art Institute of Chicago



Abb. 3 / Fig. 3 — Sheila Hicks, *Ganem*, 1968,
Tate Modern, purchased with funds provided by the Tate Americas Foundation
(Latin American Acquisitions Committee) 2014

Mit der Erneuerungsbewegung der Webkunst in der Moderne, die mit dem Jugendstil begonnen hatte und am Bauhaus fortgeführt worden war, ging auch eine aufkommende Begeisterung für außereuropäische, darunter indigene, marokkanische oder asiatische Teppiche einher, deren flächige, abstrakt-ornamentale oder wahrnehmungsorientierte Gestaltungen Pendants zu den geometrischen oder monochromen Entwürfen der 1930er-Jahre bildeten. Das Interesse an diesen Textilien am Bauhaus oder bei Architekten des Neuen Bauens wie Le Corbusier ist bekannt.⁸

Die Begeisterung beispielsweise für vorkolumbianische Textilien verbindet zeitgenössische Künstlerinnen wie Sheila Hicks oder auch Polly Apfelbaum mit der Avantgarde der 1930er-Jahre. Apfelbaum ließ ihre neuesten Arbeiten in einem traditionellen Webatelier im mexikanischen Oaxaca fertigen, und Hicks entwickelte ausgehend vom Webdesign textile Kunstwerke, die einen autonomen Status zwischen Wandbild, Plastik und Objektkunst reklamieren ^{Abb. 3}.

EINE NEUE BILDWIRKEREI: GOBELINS UND TAPISSERIEN DER POSTMODERNE

Die avantgardistischen Textilkunstentwürfe der Moderne hinter sich lassend und dabei die Tradition von Tapisserie und Webkunst wiederaufnehmend, die zur Bildwirkerei der Renaissance zurückführt, gingen Künstlerinnen – und zusehends auch Künstler – ab den 1970er-Jahren daran, im Textil Werke zu schaffen, mit denen die Möglichkeiten des Webvorgangs ausgelotet und in neue künstlerische Bildprozesse übersetzt wurden. Ingrid Wiener beschäftigte sich mit dem Weben als einem abstrakten Bildgenerierungsprozess, in dem „auch eingearbeitet werden kann, was man nicht sieht“⁹. So fand sie im Medium Gobelín einen freien künstlerischen Ausdruck, in dem Seh- und Wahrnehmungsvorgänge in die textile Bildsprache eingearbeitet wurden. Ein schönes Beispiel dafür ist der Wandteppich *Bertorelli ,B* ^{Abb. 4} (1974–76, gemeinsam mit VALIE EXPORT), in dem nicht nur eine von Dieter Roth spontan auf einer weißen Serviette skizzierte Katze mit verwoben wurde, sondern auch die Flecken, Gebrauchsspuren und lichtabhängige Schattenwürfe darauf – kurz: „das Einarbeiten von Bildern aus der Lebenswirklichkeit in das Gewebe“¹⁰. Aber nicht nur das: Es ging bei dieser realistischen Malerei am Webstuhl immer auch um das reflexive Moment, die Rückbezüglichkeit, die in dieser besonderen Arbeitsweise, im Verfahren mit Kette und Schuss, charakteristisch ist.

Auf eine ganz andere Weise arbeitete auch Hildegard Absalon an einer Verselbstständigung des Mediums Textil, indem sie alltägliche Gegenstände bzw. Ausschnitte aus ihrer Lebensumgebung in überraschende *Trompe l'œil*-Tapisserien (mit bröckelndem Mauerwerk beispielsweise) umsetzte. Die Erneuerung der Bildwirkerei war bei Absalon ein Prozess, mit dem Medium künstlerisch autark – weg von der häuslichen Domestizierung als Handarbeit – zu arbeiten und dabei auch eine Rückeroberung des

von Ingrid Wiener und Dieter Roth, hg. von Karin Schick, Bielefeld/Leipzig 2008.

10 Schick 2008 (wie Ann. 9), S. 9.

Marokkanische Teppiche 2013 (wie Ann. 3), In Anlehnung an den Titel des Ausstellungskatalogs

8 9 Man darf auch weben, was man nicht sieht. Die Teppiche

A NEW KIND OF TAPESTRY: GOBELINS AND POSTMODERN TAPESTRIES

In the 1970s, female artists—and a few male ones—left the modern, avant-garde designs of textile art behind and took up the tradition of tapestry and weaving that goes back to the Renaissance. They began to create textile works that incorporated the possibilities of weaving into new pictorial processes. Ingrid Wiener focused on weaving as an abstract method of image generation into which “you can also incorporate things you don’t see.”⁹ Through the medium of the Gobelin tapestry, she found a mode of free artistic expression in which the processes of seeing and perceiving were incorporated into the pictorial language of the textile. A good example of this is the wall hanging *Bertorelli B*’ (1974–76, with VALIE EXPORT), on which a cat sketched on a white napkin by Dieter Roth is woven into the piece along with its spots, wear and tear, and light-dependent shadows fig. 4.¹⁰ But there was more: this realistic painting at the loom was always also about the reflexive moment, the reflexiveness that is characteristic of this particular kind of work, in the process of warp and weft.

Hildegard Absalon took a different approach in bringing textiles into their own as a medium by creating surprising *trompe l’œil* tapestries based on everyday objects or parts of her surroundings (for example, with crumbling masonry). For Absalon, the renewal of tapestry was a way to work independently with the medium free from the domestic limitations on crafts and to reclaim furniture design. With her various screens with underlying symbolism, she anticipated the significance of textiles in contemporary fine art in objects and spatial installations fig. 5.

One important aspect of these artists is that in creating textiles they not only produced autonomous, subject-defined pictorial works as counterparts to anonymous crafts, but they were also weavers themselves and transformed the medium by working within it. This is a contrast to many artists working in the textile medium who still often have their work produced in traditional weaving studios (which not infrequently rely on poorly paid women to do the work). In Absalon and Wiener’s generation, for example, the artist Alighiero Boetti worked with Afghan textile workshops for his series of wall hangings and rugs, which became very famous. The figurative painter Sandro Chia from the same generation of artists designed a floral floor rug that evoked a two-dimensional image space in a similar way to Henri Matisse’s fabric-clad spatial objects fig. 6. Matisse, in particular, is often deemed a paradigmatic figure for the influence of textiles in the process of gaining autonomy for modern art and design during the 20th century, taking into account the theoretical approaches of Alois Rieg and Gottfried Semper.¹¹

⁹ Taken from the title of the exhibition catalogue *Man darf auch weben, was man nicht sieht: Die Teppiche von Ingrid Wiener und Dieter Roth*, ed. Kurin Schick, Bielefeld

¹⁰ Leipzig 2008.

Cf. Regine Prangens, “Vomtextilen Ursprung der Kunst

oder: *Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Rieg und Henri Matisse*,” in: Sobeth Buchmann / Rike Frank (eds.), *Textile Theorien der Moderne*, Berlin 2015.

Möbeldesigns zu forcieren. In verschiedenen Paravents mit hintergrundiger Symbolik nahm sie die Bedeutung des Textilen in der zeitgenössischen bildenden Kunst in Objekten und raumbezogenen Installationen vorweg^{Abb. 5}.

Ein ganz wichtiger Aspekt dieser Künstlerinnen ist, dass sie im textilen Schaffen nicht nur autonome, subjektdefinierte Bildwerke als Pendants zur anonymen Handarbeit herstellten, sondern auch selbst Weberinnen waren und das Medium quasi von innen her transformierten. Dies im Gegensatz etwa zu den Positionen vieler im Medium Textil arbeitender Künstler, die ihre Werke oft nach wie vor in traditionell organisierten Webstudios produzieren lassen (die hier nicht selten wieder vorwiegend auf schlecht bezahlte Frauenarbeit zurückgreifen). Aus der Generation von Absalon und Wiener ist es beispielsweise ein Künstler wie Alighiero Boetti, der für seine sehr bekannt gewordene Serie von Wandbehängen und Teppichen mit afghanischen Textilwerkstätten zusammenarbeitete. Der figurative Maler Sandro Chia aus derselben Künstlergeneration entwarf einen floralen Bodenteppich, durch den ein flächiger Bildraum ähnlich wie in den umhüllenden Raumstrukturen bei Henri Matisse evolviert wird^{Abb. 6}. Gerade Matisse wird als paradigmatische Figur für den Einfluss des Textilen in Gestaltungen der Moderne immer wieder genannt, wenn mit Blick auf die theoretischen Ansätze von Alois Rieg und Gottfried Semper die eminenten Rolle von Textilien im Prozess der Autonomierung des Kunstwerks im 20. Jahrhundert fokussiert wird.¹¹

EIN EKLEKTISCHES SPIEL MIT TECHNIK UND HANDWERK: IRONIE, DANDYTUM, SUBKULTUR UND QUEERNESS

Mit dem Eklektizismus der 1980er-Jahre begann auch die Ära der Eigenständigkeit textiler Techniken und Materialien verbunden mit der endgültigen Abkoppelung vom „Stigma“ des Kunstgewerbes. Damit wurde auch der Weg frei für vielfältige semiotische Bedeutungsverschiebungen, die das Textile für politische, alternative oder genderdeterminierte und queere Subtexte und Botschaften öffneten.

Helmut Federle und mit ihm viele Künstler der Post-Minimal Art und des Neo-Geo wie Rudolf Stingel, John Armleder oder Sigmar Polke hinterfragten in ihren Textilentwürfen die Legitimität dominanter Narrative der modernen Kunst und verwendeten in ihren oft eher als Randprojekte betriebenen Teppichen das Medium Textil, um damit den Kanon der Kunstgeschichte kritisch oder ironisch zu reflektieren^{Abb. 7}. Rosemarie Trockel benutzte textile Verfahren wie Weben und Stricken auch, um eine ironisch gefärbte feministische Gegenerzählung zu stereotypen Geschlechterrollen zu etablieren. Ähnlich bedeutete auch die Aneignung dieser lange Zeit als „Hausfrauenkunst“ gebräuchlichen Techniken eine bewusste Kontextverschiebung für queere Künstlerinnen und Künstler, um sich mit einem Nichtmainstream-Kunstmedium identifizieren zu können. Rosalind Krauss spricht in anderem Zusammenhang vom „ästhetischen

11 Vgl. Regine Prangens, „Vom textilen Ursprung der Kunst oder: *Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Rieg und Henri Matisse*,” in: Sobeth Buchmann / Rike Frank (Hg.), *Textile Theorien der Moderne*, Berlin 2015.



Abb. 4 — Dieter Roth, Ingrid Wiener,
VALIE EXPORT, *Gobelín (Bertorelli 'B')*,
1974–76, Kunsthaus Zürich, 1981
Fig. 4 — Dieter Roth, Ingrid Wiener,
VALIE EXPORT, *Gobelín (Bertorelli 'B')*,
1974–76, Kunsthaus Zürich

Abb. 5 / Fig. 5 — Hilde Absalon,
Paravent mit Zwangsjacke, 1993,
Courtesy Claudio Jelinek

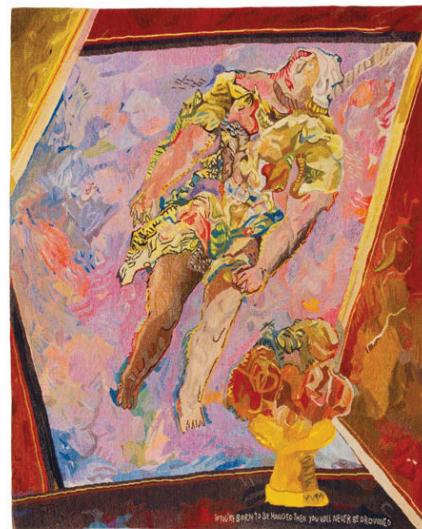


Abb. 6 / Fig. 6 — Sandro Chia,
*If You Are Born To Be Hanged Then
You Will Never Be Drowned*, 1989,
Courtesy Emilio Mazzoli, Modena

Abb. 7 — Helmut Federle, *Ohne Titel*,
2001, Sammlung Peter Blum, New York
Fig. 7 — Helmut Federle, *Untitled*, 2001,
Collection of Peter Blum, New York

Abb. 8 / Fig. 8 — Francesco Vezzoli,
*Homage to Josef Albers – Hommage to
the square (Fade to grey)*, 1995,
Galerie Neu, Berlin



AN ECLECTIC GAME WITH TECHNOLOGY AND CRAFTWORK: IRONY, DANDY CULTURE, SUBCULTURE, AND QUEERNESS

Along with the final removal of the “stigma” of arts and crafts, the eclecticism of the 1980s also marked the beginning of the era of independence for textile technologies and materials. This paved the way for a multitude of semiotic shifts, which opened textile work up to alternative political, gender-determined, and queer subtexts and messages.

With their textile designs, Helmut Federle and many artists from the Post-Minimal Art movement and Neo-Geo such as Rudolf Stingel, John Armleder, and Sigmar Polke, questioned the legitimacy of the dominant narrative of modern art. Their rugs, which were often side projects, created an ironic reflection of the canon of art history.¹¹ Rosemarie Trockel used textile techniques such as weaving and knitting to establish an ironic feminist counternarrative to stereotypical gender roles. In a similar way, the appropriation of these techniques, long dismissed as “housewife art,” signified a conscious contextual shift that enabled queer artists to identify themselves with an art medium that was outside the mainstream. In a different context, Rosalind Krauss speaks of the “potential of an obsolete medium for aesthetic resistance,” which could also be said for textiles.¹² For example, Francesco Vezzoli embroidered copies of Josef Albers’s geometric portraits. The result was a highly modernistic work, not only in the artistic handiwork itself—an aspect that every work of art evinces in its own way—but also in its examination of the character of domestic work and the assignment of male and female gender roles.¹³

SHIMMERING CROSSES: THE END OF THE "APPLIED ARTS" STIGMA

Since 2000, there has been an explosive increase in artists' adoption and production of the textile medium. At the same time, the typologies are becoming more mixed and eclectic. The boundaries between the individual subgenres are blurring and disappearing, thanks in large part to the use of time-honored textile traditions.

David Chalmers Alesworth, for example, played with the idea of the rug as an archive or garden by embroidering hand-drawn city maps onto old, traditional ornamental rugs. The rugs here are used as ready-mades, and their rich imagery, with their interplay of Classical ideas of the paradise garden, leads to the city labyrinths of a 21st-century psychogeography. Placing a rug on the floor also typically increases the feeling of diving into a space set apart, of stepping into an immersive island of art fig. 9.

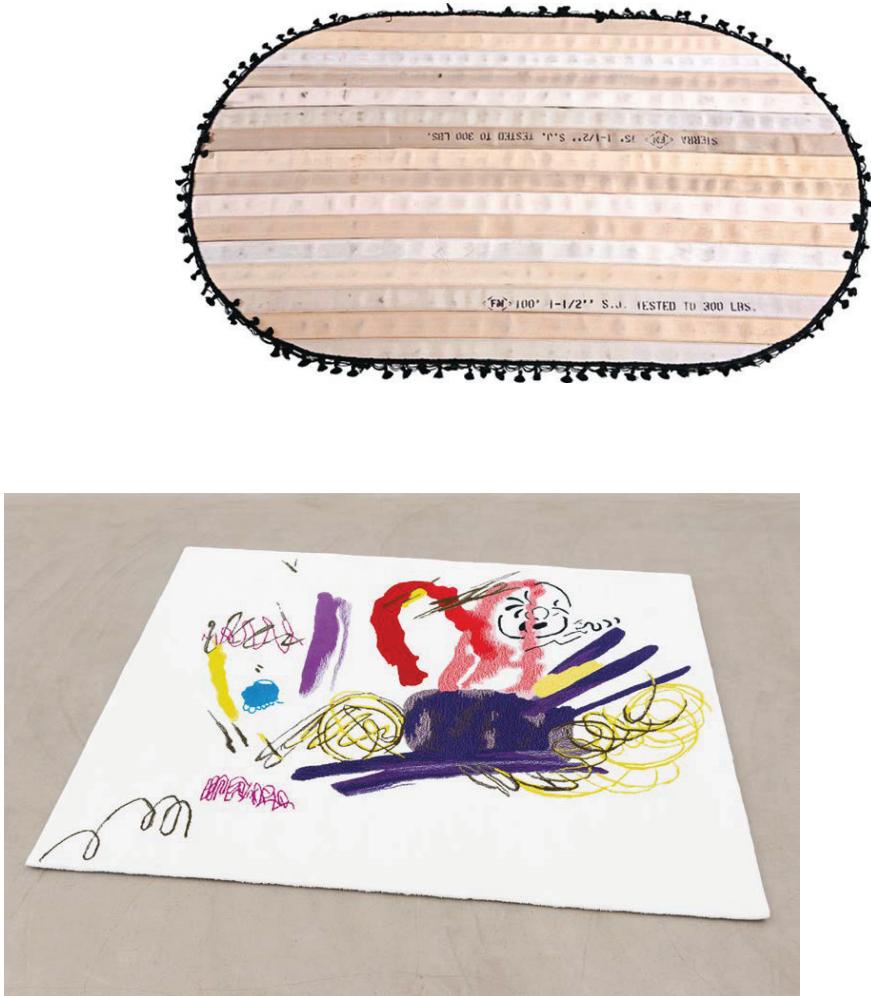
12 KUSUMI KATSU, *A Voyage on the North Sea. An illustration of the Age of the Post-Medium*, London/New York 2000.



Abb. 9 / Fig. 9 — David Chalmers Alesworth
Hyde Park, Kashan 1862, 2011,
Fundación AMA, Chile

Abb. 10 / Fig. 10 — Theaster Gates,
Civil Rights Throw Rug, 2011

Abb. 11 / Fig. 11 — Verena Dengler,
Welcome to the Continent (Diddl), 2014,
Courtesy Galerie Meyer Kainer, Wien



Widerstandspotenzial eines obsoleten Mediums“ – ein Befund, der auch auf das Textile zutrifft.¹² Francesco Vezzoli stickte beispielsweise die geometrischen Gemälde von Josef Albers nach und verwies dadurch eine hochmodernistische Arbeit nicht nur in den Bereich des Kunsthandwerks – ein Aspekt, den jedes Kunstwerk in seiner Art für sich auch aufweist –, sondern hinterfragte damit auch den Charakter häuslicher Arbeitsleistungen und die Zuschreibung von Männer- bzw. Frauenrollen Abb. 8.

MIT FLIRRENDEN ÜBERGÄNGEN: VOM ENDE DES STIGMATISIERTEN ANGEWANDTEN

Seit dem Jahr 2000 explodiert die Zahl textiler Aneignungen und Produktionen in der Kunst. Die Typologien werden hybrider und eklektischer zugleich. Die Grenzen zwischen den einzelnen Subgenres verschwimmen und verschwinden nicht zuletzt auch durch den Einbezug von alten Textiltraditionen.

Mit der Idee des Teppichs als Archiv oder Garten arbeitete beispielsweise David Chalmers Alesworth, indem er alte traditionelle ornamentale Teppiche mit handgezeichneten Stadtplänen bestickte. Die Teppiche sind hier als Readymades verwendet, und ihre reiche Metaphorik führt in einem Wechselspiel von antiken Ideen des Paradiesgartens zu den Stadtlabirinten einer Psychogeografie des 21. Jahrhunderts. Die Lage eines Teppichs auf dem Boden verstärkt dabei typischerweise das Gefühl des Eintauchens in einen abgehobenen Raum – das Betreten eines immersiven Kunstarchipels Abb. 9.

Im weiteren Feld von Stadtplanung, Ökologie und politischem Aktivismus entstanden auch die Teppiche von Theaster Gates: Seine *Firehose Rugs* bestehen aus alten Feuerwehrschräuchen, die an einen gewalttätigen Übergriff mit rassistischem Hintergrund im Jahr 1963 in Alabama erinnern Abb. 10. Wie aktuell in einem zeitgenössischen politischen Rahmen auch die textile Urdebatte immer noch ist, zeigen die Arbeiten von Verena Dengler, in denen Genderthematiken und die damit nach wie vor verbundene Stigmatisierung des handwerklichen Schaffens problematisiert werden. Ihre postfeministischen Appropriationen durchlaufen hybride Anwendungen in unterschiedlichsten Bereichen: Ein Teppichentwurf kann dabei sowohl ein Statement für die freie künstlerische Entfaltung als auch ein kritischer Beitrag zu einer wiederaufgenommenen Expressionismusdebatte sein Abb. 11.

Einerseits ist die Textilkunst seit den Nullerjahren selbst zum Signum eines neuen Biedermeier geworden, dessen Hauptmerkmale der Rückzug ins Private und eine Besinnung auf traditionelle Handarbeiten wie Stricken, Stickern, Häkeln oder Nähen sind. Andererseits zeigte sich deren Zeitgeistigkeit gerade in einer subversiven Umkehrung von konservativen Werten, die damit verbunden waren: Guerilla Knitting, Pornostickereien oder gehäkelte Genitalien sind in diesem Kontext zu verstehen. Die



Abb. 12 / Fig. 12 —
Channing Hansen,
ALGO 54 3.1.4.1, 2015,
Courtesy of the artist &
Marc Selwyn Fine Art,
Beverly Hills

Abb. 13 / Fig. 13 —
Alexandra Kehayoglou,
Sendero 4, 2015,
Courtesy of Alexandra
Kehayoglou Studio



elastischen Maschenballungen der neoalchemistischen Strickobjekte von Channing Hansen etwa, der mithilfe der eigenen DNA und der Quantenphysik Algorithmen berechnet, nach denen er dann farbenfrohe Wollbilder in riesigem Maschenstrick selbst fertigt, transzendentieren diesen Bereich weit weg vom „angewandten Medium“ [Abb. 12](#).

Ein skurriles Teppichobjekt von Alexandra Kehayoglou, dessen Funktionalität nicht mehr näher bestimmt werden kann, demonstriert diese „nachgewandte“ Situation sehr eindrücklich: Handelt es sich dabei um ein Kunstobjekt auf dem Boden oder um ein sanftes Massagetool für mitgenommene Füße [Abb. 13](#)?

Teppiche sind Schauplätze eines Paradigmenwechsels vom angewandten zum „nachgewandten“ Medium.¹³ Sie spielten dabei eigentlich eine nicht zu unterschätzende Rolle im Haus der westlichen Kunstentwicklung des 20. Jahrhunderts (man stelle sich dabei ein Gebäude in der Art des Wiener Museums für angewandte Kunst vor: errichtet als Haus der Industrieentwicklung, aber heute u. a. auch in Verwendung als Kunstmuseum und wissenschaftliche Anstalt), blieben aber immer im Hoftrakt des Haupthauses angesiedelt, dort, wo mit neuen Techniken und Wahrnehmungsmustern experimentiert werden konnte. Im Hinterhaus konnte ungestört getuftelt, laboriert und ausprobiert werden. Teppiche, Wandbehänge und weitere textile Gestaltungen dienten bisher den anderen Künsten im Haupthaus: der Malerei, der Objektkunst, der Architektur. Aber seit einigen Jahren sind sie nun environmental geworden: Gemeinsam mit ihren handwerklichen Schwesternkünsten sind sie ins Haupthaus mit der repräsentativen Fassadenbemalung „Kunst“ übersiedelt.¹⁴

¹³ Das Adjektiv „nachgewandt“ (das laut Duden nicht existiert) ist eine Wortbildung, die ich hier in Analogie zu „postangewandt“ – denn dies ist tatsächlich damit gemeint – verwende. Mit dem lateinischen Adverb „post“

¹⁴ Für wertvolle Hinweise bei der Recherche zu diesem Text danke ich Simonaetta Ferloglia.

(= nachher) wird verdeutlicht, dass das Medium Textil nun in eine neue Ära eintritt. Gleichzeitig ist der Begriff ein Wortspiel, das so nur im Deutschen möglich ist und die verschiedenen Bedeutungsebenen von „-gewandt“ entfaltet.

Theaster Gates has also created rugs that encompass the broader fields of city planning, ecology, and political activism: his *Firehose Rugs* are made from old fire hoses, which recall a racist assault on African-American civil-rights activists in Alabama in 1963 ^{fig. 10}. The works of Verena Dengler deal with the problems of gender issues and the stigma that still clings to arts, and show how relevant the old debate over textiles remains in a contemporary political context. Her post-feminist appropriations run through hybrid usages in many different areas: a rug design can be both a statement for free artistic development and a critical contribution to restarting the debate over Expressionism ^{fig. 11}.

On one hand, textile art since the early 2000s has become the symbol of a new Biedermeier era, the chief characteristics of which are withdrawal into the private sphere and respect for traditional crafts such as knitting, embroidery, crochet, and sewing. On the other hand, their subversive reversal of the conservative values that once adhered to these crafts is in tune with the spirit of the times: guerilla knitting, porno embroidery, and crocheted genitalia can be seen in this context. The elastic agglomerations of stitches in Channing Hansen's neocalchemist knitted objects (he takes his own DNA and algorithms from quantum physics, then turns them into colorful "knitted paintings" with a gigantic purl stitch) by far transcend the original "practical medium" ^{fig. 12}.

An offbeat piece of rug art by Alexandra Kehayoglu, the functionality of which is difficult to determine, demonstrates this "post-applied art" situation in a very impressive way: is it an art object on the floor, or a gentle massage tool for sore feet ^{fig. 13}?

Rugs have been the setting for a paradigm shift from an applied-art to a post-applied art medium.¹³ They have played a role in the development of western art in the 20th century that should not be underestimated. If we think of the art world as a building such as the Vienna Museum of Applied Arts—built as a venue for industrial development, but today used as an art museum and research institution, among other things)—these art forms have always been relegated to a side wing. In this annex, it was possible to tinker, toil away, and experiment in peace with new techniques and patterns of perception. Rugs, tapestries, and other textile works once had a subordinate relationship to the other arts in the main building: painting, object art, architecture. But in recent years they have become part of the atmosphere: along with their sister crafts, they have moved into the main building, where the inscription on the façade reads "Art."¹⁴

¹³ Post-applied art is based on the German neologism "nachgewandt," which I use analogously with "poststaged," The Latin adverb "post" refers to entering a new

era in the medium of textiles. At the same time, the concept of "nachgewandt" plays on various interpretations of the German word "gewandt," such as "turned" or "skilled,"

¹⁴ I would like to thank Simonetta Ferfoglia for her useful guidance in the research for this text, which are only relevant in German.

APPENDICES / ANHANG

IMPRESSION

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
Polly Apfelbaum. Happiness Runs
vom 7. September 2018 bis 13. Jänner 2019
im Belvedere 21, Wien.

Wissenschaftliche Geschäftsführerin /
Generaldirektorin: Stella Rollig
Wirtschaftlicher Geschäftsführer:
Wolfgang Bergmann

Kuratorin der Ausstellung: Stella Rollig
Kuratorische Assistenz: Johanna Hofer

Ausstellungsmanagement und
Sammlungsverwaltung: Stephan Pumberger
Ausstellungsproduktion: Mario Kojetinsky
Kunst und Programmentwicklung: Harald Krejci
Kunstvermittlung: Susanne Wögerbauer
Marketing: Markus Wiesenhofer
Besucher_innenservice: Margarete Stechl
Kommunikation und Digitales Belvedere:
Monika Voglgruber
Research Center: Christian Huemer
Restaurierung: Stefanie Jahn

Belvedere
Prinz Eugen-Straße 27
1030 Wien
www.belvedere.at

belvedere
21

PUBLIKATION

Herausgeberin: Stella Rollig

Autor_innen:

Polly Apfelbaum, Patricia Grzonka, Johanna Hofer,

Kate McNamara, Bob Nickas, Stella Rollig

Grafikdesign: Ivonne Stark

Publikationsmanagement: Eva Lahnsteiner

Lektorat: Katharina Sacken

Übersetzung (Deutsch – Englisch):

Laura Freeburn, Daniel O'Connell (pp. 76 & 104)

Übersetzung (Englisch – Deutsch):

Wilfried Prantner

Bildbearbeitung: Pixelstorm, Wien

Druck und Bindung: gugler GmbH, Melk

Papier: Napura/Khepera | KHE797,

Munken Lynx Rough 120g, Munken Kristall 120g

Schriften: Garalda, NewParis Skyline, Serlio

© 2018 Belvedere, Wien; Verlag für moderne Kunst,
Künstler_innen und Autor_innen

Erschienen im: VfmK Verlag für moderne Kunst

GmbH, Salmgasse 4a, A-1030 Wien

hello@vfmk.org — www.vfmk.org

ISBN 978-3-903114-60-9 (Museumsausgabe)

ISBN 978-3-903269-00-2 (Buchhandelsausgabe)

Alle Rechte vorbehalten
Gedruckt in Österreich

Vertrieb

Europa: LKG, www.lkg-va.de

UK: Cornerhouse Publications,

www.cornerhousepublications.org

USA: D.A.P., www.artbook.com

FOTONACHWEIS

S. 18/Abb. 3, 98/99: Foto: Courtesy of Ben Maltz
Gallery; S. 23/Abb. 5, 76, 79 (u.): Courtesy Everson
Museum of Art, Syracuse; S. 24/Abb. 8, 116 (o.):
Buchcover *The Potential of Woman*, 1963, Gestaltung:
Rudolph de Harak; S. 30/Abb. 9: Courtesy D'Amelio
Terras Gallery, New York; S. 33–64: Foto: Sandro
Zanzinger; S. 80, 81 (u.): Courtesy Burlington
City Arts, Burlington, VT; S. 84: Courtesy Be-Part,
Waregem, BE; S. 88/89: Courtesy Art Unlimited,
Basel, CH; S. 90 (u.): Plakatgestaltung Studio Jurgen
Maelfeyt; S. 91: Fotos: Sarah Westphal; S. 94, 97,
100, 101 (o.): Fotos: Dan Cole; S. 104, 107, 108: Fotos:
Stephen White, courtesy of Frith Street Gallery,
London; S. 112, 115, 117 (o.), 118: Foto: Courtesy of
Alexander Gray Associates; S. 125/Abb. 1: De Agostini
Picture Library / Biblioteca Ambrosiana / Bridgeman
Images; S. 126/Abb. 2: Foto: <https://commons.wikimedia.org>; S. 126/Abb. 3: Hamburger Kunsthalle,
Hamburg, DE / Bridgeman Images; S. 128/Abb. 4:
Mariage royal / Diltz / Bridgeman Images; S. 129/
Abb. 5: Foto: Henry Groskinsky / The LIFE Picture
Collection / Getty Images; S. 134/Abb. 7: Museum of
Modern Art, New York; Gift of the artist: © 2018. Di-
gital image, The Museum of Modern Art, New York/
Scala, Florence; S. 134/Abb. 8: Skizze: Bob Nickas;
S. 138/Abb. 1: Private Collection / Bridgeman Images;
S. 145/Abb. 2: bpk / The Art Institute of Chicago / Art
Resource, NY; S. 146/Abb. 3: Tate Modern, pur-
chased with funds provided by the Tate Americas Foun-
dation (Latin American Acquisitions Committee)
2014, © Tate, London 2018; S. 150/Abb. 4: Kunsthaus
Zürich, 1981; S. 150/Abb. 5: aus: *Hildegard Absalon*,

Malen mit Fäden. Bildteppiche 1982–2000, Bern-Berlin
2002, S. 63; Courtesy Claudio Jelinek; S. 151/Abb. 6:
Courtesy Emilio Mazzoli, Modena, Foto: Rolando
Paolo Guerzoni; S. 151/Abb. 7: Collection of Peter
Blum, New York, Foto: Peter Blum; S. 151/Abb. 8:
<http://www.galerieneu.net/exhibition/73/1410>;
S. 153/Abb. 9: Foto: David Chalmers Alesworth;
S. 154/Abb. 10: <https://www.artnet.com/auctions/artists/theaster-gates/civil-rights-throw-rug-large>;
S. 154/Abb. 11: Courtesy Galerie Meyer Kainer, Foto:
Marcel Koehler; S. 156/Abb. 12: Image Courtesy of
the artist & Marc Selwyn Fine Art, Beverly Hills;
S. 156/Abb. 13: Courtesy of Alexandra Kehayoglu
Studio, Foto: Francisco Nocito.

Alle weiteren Abbildungen: © Polly Apfelbaum

© Bildrecht, Wien 2018: Polly Apfelbaum, Hildegard
Absalon, Anni Albers, Lynda Benglis, Sandro Chia,
Gene Davis, Verena Dengler, Jean Dubuffet, VALIE
EXPORT, Helmut Federle, Sheila Hicks, Francesco
Vezzoli; © The Andy Warhol Foundation for the
Visual Arts, Inc./ Licensed by Bildrecht, Wien, 2018

Cover: Motiv aus Polly Apfelbaum,
The Potential of Women, 2017

Falls zu einzelnen Abbildungen trotz eingehender
Recherche der korrekte Bildnachweis nicht erbracht
werden konnte, ersuchen wir in diesen Fällen um
Verständnis und bitten um Hinweis für künftige
Nennungen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.