№067

Marta Kuzma

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | №067

Marta Kuzma
Hannah Ryggen

dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ

Marta Kuzma
Hannah Ryggen

Hannah Ryggen
Jul Kvale, 1956
Wool and linen / Wolle und Leinen
200 × 190 cm

Marta Kuzma
Hannah Ryggen

An improvised tapestry
woven in a trice!
Black heads—white diplomats
among them clubs and spears,
and in everything
my will
to nail Mussolini
with a black man's spear!
H. R., "Etiopia," 1935

1928: Monetary tightening in U.S. produces deflationary shock in European markets. 1929: Collapse of FAVAG, Germany's second-largest insurance company, followed by a stock-market crash. 1931: Creditanstalt, Austria's largest deposit bank, fails. Austria, Britain, Czechoslovakia, Germany, Hungary, and all of Scandinavia leave the gold standard. 1933: Vast European unemployment. Europe divides into currency and trade blocs. Hitler installed as chancellor of Germany by President Hindenburg. First concentration camp installed and opened in Dachau. 1935: The share of military spending in German national income increases from 1 to 10 percent. 1936: The European economy shows signs of full recovery.

"Modernity—it is hell," wrote Walter Benjamin—a hell within which he, with critical acumen, wrote about the brokenness and ruthlessness of commodity society through the appearance of a looming "little hunchback," a figure of misfortune and clumsiness cast against the destabilization of Europe that took hold throughout the 1930s.[1] Sourced from a German fairy tale, this hunchback acts as a consistent threat of danger, an individual involved in mischievous tricks with the aim to cause others misfortune. As an omnipresent phantom, the hunchback is as much part of ourselves as part of the other—a phenomenon that forces one to confront the fact that one is incapable of changing life's conditions despite being aware of how crushing those conditions might be.[2] Attentiveness and passive tolerance are assumed in the face of the hunchback's existence, whereby "oblivion is to be assumed as a given and any form of emerging future, a form of judgment."[3] This would define the tragic double bind that befell those who, on anticipating their eventual precarious positions in the cognitive recognition of fascism's rise, nevertheless opted to preserve identity honorably as a self-determining and self-governing subject with critical yet passive, redemptive and fateless self-reflexivity.

1 | The little hunchback appears in Benjamin's essay "Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of his Death," in Walter Benjamin, *Illuminations*, ed. Hannah Arendt (London: Pimlico, 1999 [orig. 1969]), p. 123.

2 | Ibid, pp. 12–13.

3 | Ibid, p. 124.

Hearken to Kurt Tuckolsky's and John Heartfield's *Deutschland, Deutschland über alles!* (*Germany, Germany above All!*, 1929) as a ghostly apparition of Christmases to come—whereby the "middle class in their delusion of grandeur" faced a 40 percent unemployment rate in Germany, a condition that forged a future that in fact emerged, just as Benjamin wrote, as "a form of judgment." Heartfield opted for an alternative way—actively to demystify the barking political demagogy of the time through his artistic production, which forged a manifest relationship to political activism rather than to the politicization of threat. By 1935, *Hurrah, die Butter ist alle!* (*Hurray, the butter is gone!*) concluded on the devil's pact whereby Germany's capitalist class enabled the rise of fascism as a response to what they deemed a greater danger—the mass socialist workers' movement. A bureaucratic apparatus fueled by the country's ruling class facilitated a systematic way to normalize the murderous riddance of those who threatened to instill a social crisis. The hunchback appeared in its full regalia in the shape of Hannah Arendt's "banality of evil."[4]

James Agee, in collaboration with Walker Evans in the 1941 book *Let Us Now Praise Famous Men*, wrote that "it is a part of the psychological education, a need to be remembered, that a neurosis can be valuable, but at the same time, an 'adjustment' to a sick and insane environment is of itself not health but sickness and insanity."[5] In what undertow did the artist land him- or herself amid this political current? With an option to fold into the legacy of art history or to yield to the contingency of social history? Picasso took the former path in his commissioned work in response to the bombing of Guernica for a pavilion organized by the Spanish Republican government for the 1937 Paris Exhibition. In its size, materials, and ambition, the painting, according to T. J. Clark, was already anachronistic. Picasso strove toward a sense of truth, and space was the form that truth took for him—his personal response to disaster as translated into painting and rendered as the transformation of space.[6]

On its first display, Picasso's *Guernica* hung in close proximity to a tapestry entitled *Etiopia (Ethiopia)*, woven in 1935 by a then barely known Norwegian artist (born in Sweden) called Hannah Ryggen, in response to Benito Mussolini's invasion of Ethiopia. 1935. The military occupation secured Mussolini with international popularity and forged the alliance with Adolf Hitler that effectively supported Franco and enabled the bombing of Guernica. Violence for the ages. The motivation for Ryggen's tapestry did not come out of a request from a commissioner or institutional mediator, but from an urgent personal need to respond to the occupation. With a sense of public-mindedness, Ryggen completed *Etiopia* as the first in a series of works around political themes, marking a shift away from a general treatment of tapestry as a mere applied art form that conventionally effaced politics. Without preparatory sketches and with a sense of authenticity, immediacy, and contingency, Ryggen made visual what she understood to be the unfolding of a precarious socio-political landscape. Mussolini's ousting of Emperor Haile Selassie could only serve to trigger the forging of a pan-European totalitarian alliance, and Ryggen, in understanding this, was compelled to make this vision conscious through her weavings.

It is said that, some years later, during the Nazi occupation of Norway, Ryggen flagrantly hung the more visually condemning tapestries on a clothesline outside her house, in full view of passing Nazi soldiers but without their noticing it. Handspun, plant-dyed, her works emerged out of a social context to assume a variety of productive functions such as information, education, provocation, and even political enlightenment. Aligning her art with the tra-

4 | See Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (New York: Viking Press, 1963).

5 | James Agee and Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men* (Cambridge, Mass.: The Riverside Press, 1960 [orig. 1941]), p. 310.

6 | T. J. Clark, "Picasso's Guernica Revisited" (lecture, Office for Contemporary Art Norway, Oslo, November 18, 2010).

dition of realism, Ryggen relied on a set of social data to convey concrete relationships between figures, settings, and textures, at a specific time and a specific place, with the intent not to generalize but to establish a realist truth.[7] A vociferous reader of political literature who subscribed to left-wing and feminist journals from Scandinavia, she translated into her weavings a system of values that related to close or distant experiences, sourced predominantly from the news, with a kind of revolutionary spirit that reflected a photojournalistic (if not documentary) attention to detail, rendered within an imaginist structure. The works often contained figures that neared geometric form and abstained from perspectival illusion. A self-taught weaver, Ryggen adhered to the formal traditions of seventeenth- and eighteenth-century Norwegian folklore tapestry. Improvising along this vernacular with an abbreviated awkwardness, she conveyed a particular technical crudeness that illuminated life at its most rudimentary. With a keen focus on the rawness of materials and techniques, the tapestries suggest a lack of composition and even a lack of skill and ease. In this way, Ryggen located life, politics, work, and practice within the common and everyday, and her ideological beliefs followed suit.

Actively engaged with the Norwegian Communist Party, a pacifist, and a proponent of international workers' movements, Ryggen developed a socialist and political consciousness that by the mid-1930s radicalized her role with respect to her craft. As the mass-cultural public sphere transformed into the totalitarian fascist sphere, the state of personal privacy was in continual threat of violation. During the interwar period, Ryggen set out to produce a body of work that challenged the prevailing sense of apathy, as well as the prevailing codes of legibility and legitimacy. With an upfront and adamant will to demystify, she prolifically produced works that chronicled the social regression that attested to a life collapsing. Although she shared an affinity with Käthe Kollwitz, who also selected as her narrative the social, spiritual, and political disorder of her time, Ryggen bypassed Kollwitz's tendency to draft allegorical figures (such as *Black Anna*) and instead identified historical individuals who forged, installed, and enabled the totalitarian regime in those years—Mussolini, Hitler, Göring, Quisling, Churchill, and the Norwegian writer Knut Hamsun.

The first rumors about the concentration camps in Germany and Poland were met with apathy, largely ignored and without aggressive inquiry into what transpired within them. Fear was installed, and sympathies shifted toward denial and complicity, calling into question how much of the ignorance corresponded to what Hannah Arendt described as the secret desires and secret complicities of the masses at the time. 1936. Ryggen wove two defiant tapestries—*Hitler-teppet* (*The Hitler Carpet*), wherein two angular, decapitated figures kneel in front of a looming cross, and *Drømmedød* (*Death of Dreams*), a definitive comment on internment. The former reflected Ryggen's views against the church, which she felt to be consensual with respect to the Nazi regime, and the latter explicitly cited the figures of Hitler, Göring, and Goebbels. In *Drømmedød*, Albert Einstein (who fled Nazi Germany in 1933), holds a violin and is woven into the tapestry's upper-right quadrant, while in the left quadrant a handcuffed Carl von Ossietzky is depicted. A German pacifist, Ossietzky was convicted of high treason and espionage in 1931, when he published a report on Germany's violation of the Treaty of Versailles after the country rebuilt the air force in the form of the Luftwaffe. Awarded the Nobel Peace Prize in 1935, Ossietzky requested a temporary release from his internment at the concentration camp in order to accept the prize, an act that Göring reprimanded as an act of civil disobedience against the state of Germany. Ossietzky responded:

> I have made the decision to accept the Nobel Peace Prize that has fallen to me. I cannot share the view put forward by the representatives of the secret police that, in doing so, I exclude myself from German society. The Nobel Peace Prize is not a sign of an internal political struggle, but of an understanding between people. As its recipient, I will do my best to encourage this understanding, and as a German I will always bear in mind Germany's justifiable interests in Europe.[8]

Gershom Scholem wrote in a private letter to Walter Benjamin in 1936, "Ever since Ossietzky was awarded the Nobel Peace Prize, they have redoubled the revenge they wreak on those political prisoners in preventative custody who have remained healthy. The worst of all is the utter unpredictability of how long the imprisonment will last."[9]

Drømmedød served as a testimony to the passivity with which society accepted the incrementally expansionist and brutalist intentions of the totalitarian regime as irrevocable, irresolvable, and benign. Ryggen takes as the tapestry's subject the controversy that ensued in Norway when the writer and Nobel Prize for Literature recipient Knut Hamsun published a response supporting Göring's condemnation of Ossietzky. It was this very dissociation between poetic humanism and political complicity that Benjamin took as his departure point when introducing the little hunchback, writing, "It became known that Knut Hamsun was in the habit of expressing his views in an occasional letter to the editor of a local paper in the small town near which he lived."[10] In response to Hamsun's support of Göring's condemnation of Ossietzy, thirty-three Norwegian writers demanded Hamsun's retraction—this polemic taking place less than five years before the Nazi occupation of Norway.

"We are in the midst of a vast process in which literary forms are being melted down, a process in which many of the contrasts in terms of which we have been accustomed to think may be losing their meaning," said Benjamin in an address to the Institute for the Study of Fascism in 1934.[11] His talk would anticipate the advent of an age of massification of thought that would grip the 1930–60 period. Ryggen forged her work within this period characterized by an eroding system of complexity and meaning that steadily encroached on Europe, a tendency that would not be reversed at the close of World War II with the disclosure of the concentration camps. The world was testimony to all that Ryggen had been trying to lay claim to in the previous years. What had initially been adopted as a critique of totalitarianism in the immediate postwar years, as a means to try to seek an explanation for why Germany put Hitler in power, re-emerged in the 1950s as a critique of the massification of the media and the conditioning and standardization of society. Affirmative culture would arrive in one shape or another for whatever rhyme or reason. What had been tragic would arrive into a world already there, seesawing from the tyranny of opinion to conformist domination. Consensus culture was sedimented by Winston Churchill's "Iron Curtain" speech of 1946, only to target the Communist as the enemy and the socialist as threatening all over again, just as fascism had done earlier.

In 1956, Ryggen wove the tapestry *Jul Kvale* in response to a published interview with Kvale, a worker from Norway's Left Party who protested against the country's joining of NATO. His declamation ("Cold War—NATO Protective of McCarthyism: Nei, Nei, Nei") provoked a protest movement with 45,000 signatories. Ryggen's tapestry was divided into two vertical panels depicting Kvale adjacent to an ornamental totem of ghostly heads (perhaps Benjaminian hunchbacks), supporting the staff of the new order of the establishment (Konrad Adenauer, Halvard Lange, and Trygve Lie). Lie was the

7 | See Linda Nochlin, "The Realist Criminal and the Abstract Law," *Art in America* (September–November 1973), p. 26.

8 | Elke Suhr, *Carl von Ossietzky. Eine Biografie* (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1988), p. 243.

9 | Gershom Scholem in a letter to Walter Benjamin, December 29, 1936, in *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932–1940* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992), p. 189.

10 | Benjamin, *Illuminations* (see note 1), p. 123.

11 | Walter Benjamin, "The Author as Producer" [orig. 1934], in Benjamin, *Understanding Brecht* (London: Verso, 2003), p. 89.

first General Secretary of the U.N., and gained a reputation for alleged target lists and vetting of U.N. employees for their suspected Communist affiliations. Ryggen dyed the tapestry symbolically with a blue pigment known as *pot bleu*, fermented in a wooden barrel on her porch, into which she insisted that male visitors relieve themselves.

The postwar reconstruction of Germany is known to have resulted in the reinstallation of many important individuals from the Nazi Party into key positions of responsibility in the German economy. This development, together with a comprehensive and coordinated effort by the United States to build a military and hegemonic position in Europe with the Marshall Plan and NATO, only furthered what had by the early 1950s become an anti-Communist witch hunt that made it increasingly precarious for leftists to gather and practice without being targeted as revolutionary socialists antagonistic to Cold War policies. In 1928, Trotsky had forewarned that fascism

> is not merely a system of reprisals, of brutal force, and of police terror but . . . a particular governmental system based on the uprooting of all elements of proletarian democracy. The task of fascism lies not only in destroying the communist vanguard but in the holding of the entire class in a forced disunity. To this end, physical annihilation does not suffice. It is also necessary to smash all independent and voluntary organizations, to demolish the defensive bulwarks of the proletariat, and to uproot whatever has been achieved during three quarters of a century by the Social Democracy and the trade unions.[12]

There was a political economy to the totalitarian regime that was motivated by the wish of the ruling elites to re-invigorate an otherwise cascading economy by destroying the German workers' movement, aided by a plan for rearmament and slave labor and the systematic eradication of critical intellectual thought, especially from Jewish authors who fostered a leftist intellectual tradition that challenged the values and ethics of the market system. The impulse first and foremost to protect affluence from threat contributed to a general sense of living without appeal and toward a one-dimensionality that would continue well after the dismantling of that regime. As Ryggen alerted us in her poem dedicated to Jul Kvale:

We recall from history
Men who suddenly appeared
out of the blue—out of the stars?
Came forward and expressed their opinion
one the exact opposite of what
the entire assembly adhered to
A man who said no
when everyone else said yes
Jul Kvale's no
is my no.
H. R., "Jul Kvale," 1956

Marta Kuzma (b. 1964) is a curator and lecturer, and Director of the Office for Contemporary Art Norway, Oslo; she is a member of dOCUMENTA (13)'s Core Agent Group.

Hannah Ryggen (1894–1970) was a Norwegian artist, born in Sweden.

12 | Leon Trotsky, *The Struggle against Fascism in Germany* (Harmondsworth: Penguin, 1971), pp. 112–13.

Hannah Ryggen
Etiopia (*Ethiopia* / *Äthiopien*), 1935
Wool and linen / Wolle und Leinen
180 × 360 cm

Hannah Ryggen
Hitlerteppet (*The Hitler Carpet* / *Der Hitlerteppich*), 1936
Wool and linen / Wolle und Leinen
291 × 171 cm

Marta Kuzma *Hannah Ryggen*

Ein improvisierter Wandteppich
hastig gewebt!
Schwarze Köpfe – weiße Diplomaten
dazwischen Knüppel und Speere,
und in allem
mein Wille
Mussolini mit dem Speer
eines schwarzen Mannes zu durchbohren!
H. R., »Etiopia«, 1935

1928: Die Straffung der Währungspolitik in den Vereinigten Staaten führt zu einem deflationären Schock auf den europäischen Märkten. 1929: Konkurs der FAVAG (Frankfurter Allgemeine Versicherungs-AG), der zweitgrößten deutschen Versicherungsgesellschaft, gefolgt von einem Einbruch der Aktienmärkte. 1931: Bankrott der Creditanstalt, der größten Bank Österreichs. Österreich, Großbritannien, die Tschechoslowakei, Deutschland, Ungarn und ganz Skandinavien vollziehen die Loslösung ihrer Währungen vom Goldstandard. 1933: Massenarbeitslosigkeit in Europa. Der Kontinent wird in Währungs- und Handelsblocks aufgeteilt. Adolf Hitler wird von Reichspräsident Paul von Hindenburg zum Reichskanzler ernannt. In Dachau wird das erste Konzentrationslager errichtet. 1935: Der Anteil der Militärausgaben bezogen auf das deutsche Nationaleinkommen steigt von einem auf 10 Prozent. 1936: Die europäische Wirtschaft zeigt Anzeichen einer vollständigen Erholung.

»Die Moderne ist die Hölle«, schrieb einst Walter Benjamin – eine Hölle, in deren Inneren Benjamin mit kritischem Scharfsinn über die Gebrochenheit und Gnadenlosigkeit der Warengesellschaft reflektierte, und zwar personifiziert in Gestalt eines herannahenden tölpelhaften Unglücksboten, des »bucklicht Männlein«, dessen Auftauchen sich vor dem Hintergrund der Destabilisierung Europas während der 1930er Jahre abzeichnete.[1] Der einem deutschen Märchen entstammende Bucklige fungiert hierbei als ständige Bedrohung, als ein Mensch, der anderen durch seine üblen Streiche Schaden zuzufügen sucht. Im Sinne eines allgegenwärtigen Phantoms ist der Bucklige ebenso sehr Teil unserer selbst wie auch Teil der anderen – ein Phänomen, das uns dazu zwingt, uns der Tatsache zu stellen, dass wir unfähig sind, die eigenen »Lebensbedingungen [...] zu ändern«, selbst wenn wir erkennen, wie »vernichtend« diese sein mögen.[2] Angesichts der Anwesenheit des Buckligen ist man zu Vorsicht und passivem Erdulden aufgerufen, wobei das Vergessen als natürliche Gegebenheit gilt und »die Zukunft in Gestalt des Gerichtes erschein[t]«.[3] Dies würde

1 | Das »bucklicht Männlein« findet sich in Benjamins Aufsatz »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages«, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 432.

2 | Benjamin, »Zum Bilde Prousts«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2 (wie Anm. 1), S. 322 f.

3 | Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« (wie Anm. 1), S. 427.

die tragische Zwickmühle erklären, in die diejenigen gerieten, die sich trotz ihrer letztlich heiklen Lage aufgrund der intellektuellen Erkenntnis hinsichtlich des aufkommenden Faschismus nach kritischer Selbstreflexion dennoch dafür entschieden, sich in ehrenhafter, wenn auch passiver und dadurch rettender Weise ihre Identität als selbstbestimmtes und autonomes Subjekt zu bewahren.

Kurt Tucholskys und John Heartfields *Deutschland, Deutschland über alles!* (1929) lässt sich als gespenstische Vorahnung künftiger Weihnachtsfeste deuten – wobei sich die »Mittelklasse in ihrem Größenwahn« in Deutschland mit einer Arbeitslosenquote von 40 Prozent konfrontiert sah, ein Umstand, durch den die Zukunft in der Tat, wie Benjamin schreibt, »in Gestalt des Gerichtes« herannahte. Heartfield wählte einen anderen Weg als den oben genannten – nämlich die aktive Entmystifizierung der schreierischen politischen Demagogie seiner Zeit mit den Mitteln der Kunst, wodurch er einen direkten Bezug zu einem politischen Aktivismus statt zur Politisierung der (Be-)Drohung herstellte. Die im Jahr 1935 entstandene Collage *Hurrah, die Butter ist alle!* verdeutlichte die Konsequenz aus jenem Teufelspakt, mit dem Deutschlands Kapitalisten das Aufkommen des Nationalsozialismus als Reaktion auf ein Phänomen ermöglichten, das sie als größeres Übel erachteten – eine sozialistische Arbeitermassenbewegung. Dementsprechend förderte ein von der herrschenden Klasse des Landes betriebener bürokratischer Apparat eine systematische Methode zur Norm(alis)ierung der mörderischen Befreiung von denjenigen, die eine Gesellschaftskrise auszulösen drohten. In Gestalt der von Hannah Arendt geschilderten »Banalität des Bösen« zeigte sich der Bucklige letztendlich in vollem Ornat.[4]

James Agee schrieb in dem zusammen mit Walker Evans 1941 publizierten Buch *Let Us Now Praise Famous Men*: »Es gehört zur psychologischen Bildung, ein Bedürfnis, das man nicht vergessen sollte, dass eine Neurose durchaus von Nutzen sein kann; dennoch bedeutet die ›Anpassung‹ an eine kranke, wahnsinnige Umgebung für sich genommen nicht Gesundheit, sondern Krankheit und Wahnsinn.«[5] In welchen Sog gerieten Künstler inmitten dieser politischen Strömungen? Hatten sie die Wahl, sich entweder in das Erbe der Kunstgeschichte einzufügen oder sich der Kontingenz der Sozialgeschichte zu stellen? Als man ihm den Auftrag erteilte, aus Anlass der Bombardierung der Stadt Guernica ein Bild für den von der republikanischen Regierung Spaniens organisierten Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1937 zu malen, entschied sich Picasso für die erste Möglichkeit. Was Größe, Material und Aussage betraf, war das Gemälde nach Ansicht von T. J. Clark bereits ein Anachronismus. Picasso strebte ein Gefühl der Wahrheit an, wobei der Raum jener Gestalt entsprach, welche die Wahrheit für ihn annahm – seine persönliche Reaktion auf die Katastrophe, die er im Sinne einer Transformation des Raumes in Malerei übersetzte.[6]

Als Picassos *Guernica* zum ersten Mal ausgestellt wurde, hing das Gemälde in unmittelbarer Nähe zu einem Wandteppich mit dem Titel *Etiopia* (Äthiopien), den die damals nahezu unbekannte in Schweden geborene norwegische Künstlerin Hannah Ryggen im Jahr 1935 als Reaktion auf Benito Mussolinis Überfall auf das nordostafrikanische Land gewebt hatte. 1935. Diese militärische Aktion brachte Mussolini internationale Popularität ein und förderte sein Bündnis mit Hitler, das letztlich auch Franco nutzte und die Bombardierung Guernicas erst möglich machte – ein Gewaltmechanismus, wie man ihn seit Ewigkeiten kennt. Ryggens Bildteppich verdankte sich nicht der Anfrage eines Auftraggebers oder eines institutionellen Vermittlers, sondern dem persönlichen Bedürfnis der Künstlerin, auf die Besatzung zu reagieren. Getragen von einem gewissen öffentlichen Bewusstsein schuf Ryggen *Etiopia* als erste Arbeit innerhalb einer Reihe von um politische Themen kreisenden Werken und markierte damit die Loslösung von einem Tapisserie-Verständnis im Sinne einer eher angewandten Kunstform, bei der das Politische konventionellerweise in den Hintergrund tritt. Ganz ohne Vorskizzen und mit einem ausgeprägten Gespür für das Authentische, Unmittelbare und Zufällige stellte Ryggen bildlich ihren Begriff einer sich entfaltenden, höchst gefährlichen gesellschaftspolitischen Landschaft dar. Die Vertreibung des äthiopischen Kaisers Haile Selassie durch Mussolini führte zwangsläufig zur Stärkung eines paneuropäischen totalitären Bündnisses. Ryggen, die diese Gefahr erkannte, sah sich genötigt, ihre Sicht der Dinge mithilfe ihrer Bildteppiche zu verdeutlichen.

Es heißt, Ryggen habe einige Jahre später während der Besatzung Norwegens durch die Deutschen ihre besonders kritischen Bildteppiche unverhohlen auf einer Wäscheleine neben ihrem Haus aufgehängt, gut sichtbar für die vorbeimarschierenden Wehrmachtssoldaten, von denen sie dennoch unbemerkt blieben. Ihre aus handgesponnener und pflanzengefärbter Wolle gewebten Arbeiten entwickelten sich aus einem spezifischen gesellschaftlichen Kontext und dienten einer Vielzahl produktiver Aufgaben wie Information, Bildung, Provokation und sogar politischer Aufklärung. Reiht man ihre Kunst in die Tradition des Realismus ein, so könnte man sagen, dass Ryggen sich auf eine Reihe gesellschaftlicher Fakten berief, um konkrete Beziehungen zwischen Figuren, Situationen und Strukturen zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort darzustellen, allerdings nicht mit dem Ziel einer Verallgemeinerung, sondern vielmehr zur Schaffung einer realistischen Wahrheit.[7] Als bekennende Leserin politischer Schriften und Abonnentin linker und feministischer skandinavischer Zeitschriften brachte Ryggen in ihren Webarbeiten ein Wertesystem zum Ausdruck, das auf in erster Linie aus den Nachrichten entnommene direkte oder indirekte Erfahrungen verwies, wobei der in ihnen zur Anschauung gebrachte revolutionäre Geist innerhalb einer imaginären Struktur eine fotojournalistische (um nicht zu sagen dokumentarische) Aufmerksamkeit fürs Detail verriet. Häufig umfassten diese Arbeiten Figuren, die sich in ihrer Darstellung geometrischen Formen annäherten und bei denen auf jede perspektivische Illusion verzichtet wurde. Als Weberin Autodidaktin, hielt Ryggen an den formalen Traditionen der norwegischen Wandteppich-Volkskunst des 17. und 18. Jahrhunderts fest. Dieser lokalen Tradition entsprechend waren ihre Improvisationen von einer schlicht-unbeholfenen Qualität und vermittelten dabei eine besondere technische Grobheit, mit der die Realität in rudimentärster Weise geschildert wurde. Die besondere Hervorhebung einfacher Materialien und Techniken bei diesen Webteppichen suggeriert einen Mangel an Komposition, ja an Talent und Leichtigkeit. Für Ryggen nahmen Leben, Politik, Arbeit und künstlerische Praxis eine wesentliche Stellung innerhalb des Alltäglichen und Vertrauten ein, was ebenso für ihre ideologischen Überzeugungen galt.

Als Pazifistin und Anhängerin der internationalen Arbeiterbewegung betätigte Ryggen sich aktiv in der Norwegischen Kommunistischen Partei und vertrat vehement sozialistische Überzeugungen, dank derer sich ihre Rolle als Kunsthandwerkerin Mitte der 1930er Jahre stark radikalisierte. Da sich der massenkulturelle öffentliche Raum zunehmend in einen totalitär-faschistischen Raum verwandelte, unterlag die persönliche Privatsphäre einer ständigen Bedrohung. In den Zwischenkriegsjahren schuf Ryggen einen Werkkomplex, der gegen das vorherrschende Gefühl der Apathie ebenso ankämpfte wie gegen die vorherrschenden Lesbarkeits- und Legitimationscodes. Ausge-

4 | Siehe hierzu Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München: Piper 1963.

5 | James Agee und Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, Cambridge, Mass.: The Riverside Press 1960 [Orig. 1941], S. 310.

6 | T. J. Clark, »Picasso's Guernica Revisited« (Vortrag, Office for Contemporary Art Norway, Oslo, 18. November 2010).

7 | Vgl. Linda Nochlin, »The Realist Criminal and the Abstract Law«, in: *Art in America*, September–November 1973, S. 26.

stattet mit einem offenherzigen und hartnäckigen Willen zur Entmystifizierung produzierte sie unablässig Webarbeiten, die von der Zersetzung der Gesellschaft berichteten, die wiederum ein Symptom für den Zusammenbruch des Lebens selbst war. Obgleich sie eine gewisse Affinität mit Käthe Kollwitz verband, deren Thema ebenfalls das gesellschaftliche, geistige und politische Chaos ihrer Zeit war, teilte Ryggen keinesfalls Kollwitz' Neigung, allegorische Figuren (wie die *Schwarze Anna*) zu zeichnen, und forderte stattdessen zur Identifizierung historischer Personen auf, die das totalitäre Regime entweder stützten, schufen oder ermöglichten – beispielsweise Mussolini, Hitler, Göring, Quisling, Churchill und der norwegische Schriftsteller Knut Hamsun.

Die ersten Gerüchte über Konzentrationslager auf deutschem und polnischem Boden stießen auf verhaltene Reaktionen, wurden weitgehend ignoriert und lösten keine offensive Untersuchung dessen aus, was in ihnen vor sich ging. Es regierte das System der Angst, und aus Mitgefühl wurden Leugnung und Mittäterschaft, was die Frage aufwirft, inwiefern die Unwissenheit in Wirklichkeit vielleicht dem entsprach, was Hannah Arendt als die geheimen Wünsche und die geheime Komplizenschaft der Massen jener Zeit beschrieb. 1936. Ryggen webte zwei äußerst kühne Bildteppiche – *Hitlerteppet* (*Der Hitlerteppich*), der zwei kantige enthauptete Figuren vor einem bedrohlichen Kreuz kniend zeigt, sowie *Drømmedød* (*Tod der Träume*), ein entschiedener Kommentar zum Thema politische Gefangenschaft. Während die erste Arbeit Ryggens ablehnende Haltung gegenüber der Kirche widerspiegelte, die für sie im Einvernehmen mit dem Naziregime stand, ist die zweite in expliziter Weise von Figuren wie Hitler, Göring und Goebbels bevölkert. *Drømmedød* zeigt im oberen rechten Viertel des Teppichs die Figur des eine Violine haltenden Albert Einstein (der bereits 1933 aus Deutschland geflohen war), während links der deutsche Pazifist Carl von Ossietzky in Handschellen dargestellt ist. Von Ossietzky wurde 1931 wegen Landesverrats und Spionage zu einer KZ-Haft verurteilt, nachdem er einen Bericht über die deutsche Umgehung des Versailler Vertrags durch den heimlichen Aufbau einer Luftwaffe verfasst hatte. Als ihm 1936 rückwirkend der Friedensnobelpreis für das Jahr 1935 zuerkannt wurde, beantragte von Ossietzky eine vorübergehende Haftentlassung zur Entgegennahme des Preises, was von Hermann Göring als ziviler Ungehorsam gegen Deutschland abgelehnt wurde. Ossietzkys Antwort auf diesen Vorwurf lautete:

> Nach längerer Überlegung bin ich zu dem Entschluß gekommen, den mir zugefallenen Friedensnobelpreis anzunehmen. Die mir von dem Vertreter der Geheimen Staatspolizei vorgetragene Anschauung, daß ich mich damit aus der deutschen Volksgemeinschaft ausschließe, vermag ich nicht zu teilen. Der Nobelpreis für den Frieden ist kein Zeichen des innern politischen Kampfes, sondern der Verständigung zwischen den Völkern. Als Träger des Preises werde ich mich bemühen, diese Verständigung zu fördern, und als Deutscher werde ich stets den berechtigten Interessen Deutschlands in Europa Rechnung tragen.[8]

In einem persönlichen Brief an Walter Benjamin schrieb Gershom Scholem 1936: »Seit der Verleihung des Nobelpreises an [Carl von] Ossietzky rächt man sich doppelt an den noch gesund gebliebenen politischen Schutzhäftlingen [...]. Das Schlimmste ist aber die völlige Unabsehbarkeit der Gefangenschaft.« [9]

Drømmedød diente als Beleg für jene Passivität, mit der die Gesellschaft die schrittweisen expansionistischen und brutalistischen Bestrebungen des totalitären Regimes als unumstößlich und im Grunde harmlos hinnahm. Das Thema von Ryggens Bildteppich ist die Kontroverse, die in Norwegen entbrannte, nachdem der Schriftsteller und Literatur-Nobelpreisträger Knut Hamsun eine Stellungnahme publiziert hatte, in der er Görings Haltung gegenüber von Ossietzky zustimmte. Gerade diese Trennung zwischen poetischem Humanismus und politischer Komplizenschaft diente Benjamin bei der Einführung des Buckligen als Ausgangspunkt. Er schrieb: »Knut Hamsun, so erfuhr man vor längerer Zeit, habe die Gepflogenheit, hin und wieder den Briefkasten des Lokalblatts der kleinen Stadt, in deren Nähe er wohnt, mit seinen Ansichten zu beschicken.«[10] In Reaktion auf Hamsuns Unterstützung der Verurteilung von Ossietzkys durch Göring forderten 33 norwegische Schriftsteller einen Widerruf Hamsuns – eine Polemik, die weniger als fünf Jahre vor der nationalsozialistischen Besetzung Norwegens stattfand.

In seiner Rede vor dem Institut zum Studium des Faschismus sprach Benjamin 1934 davon, »daß wir in einem gewaltigen Umschmelzungsprozeß literarischer Formen mitten innestehen, einem Umschmelzungsprozeß, in dem viele Gegensätze, in welchen wir zu denken gewohnt waren, ihre Schlagkraft verlieren könnten«.[11] In derselben Rede nahm Benjamin jenes Herannahen eines geistigen Massenzeitalters vorweg, das die Zeit zwischen 1930 und 1960 prägte. Ryggens Werk entstand in ebenjenem Zeitraum, der sich durch den Zerfall des bestehenden Komplexitäts- und Sinnsystems auszeichnete, von dem ganz Europa betroffen war. Auch das Ende des Zweiten Weltkriegs und die Befreiung der deutschen Konzentrationslager sollten nicht zu einer Umkehrung dieser Entwicklung führen. Die Welt wurde nun Zeuge all dessen, was Ryggen in den zurückliegenden Jahren anzumahnen versucht hatte. Was während der Zwischenkriegszeit einmal als Kritik am Totalitarismus, als Instrument zur Beantwortung der Frage diente, warum Deutschland Hitler an die Macht gelassen hatte, erlebte in den 1950er Jahren eine Renaissance in Form einer Kritik an der Vermassung der Medien und der Konditionierung und Standardisierung der Gesellschaft. Das Ergebnis war eine wie auch immer geartete affirmative Kultur. Die ehemalige Tragödie hielt Einzug in eine bereits bestehende Welt, die zwischen Meinungstyrannei und konformistischer Herrschaft schwankte. Diese Konsenskultur schlug sich auch in Winston Churchills »Eiserner Vorhang«-Rede von 1946 nieder, in der die Kommunisten als Feindbild und die Sozialisten als Bedrohung ins Visier genommen wurden, wie es bereits im Nationalsozialismus geschehen war.

1956 fertigte Ryggen einen Teppich mit dem Titel *Jul Kvale* an und reagierte damit auf die Veröffentlichung eines Interviews mit Kvale, einem in der Kommunistischen Partei engagierten norwegischen Arbeiter, der gegen den Beitritt seines Landes zur NATO protestiert hatte. Seine Parole (»Kalter Krieg – Schutz des McCarthyismus durch die NATO: Nein, Nein, Nein«) löste eine Protestbewegung aus und zog eine Unterschriftenaktion mit insgesamt 45.000 Unterzeichnenden nach sich. Ryggens Bildteppich ist in zwei vertikale Felder unterteilt und zeigt Kvale rechts neben einem ornamentalisierten Totem aus gespenstischen Köpfen (möglicherweise Wiedergänger von Benjamins »bucklicht Männlein«), die das Herrschaftspersonal des neuen Establishments – Konrad Adenauer, Halvard Lange und Trygve Lie – bilden. Lie war der erste Generalsekretär der Vereinten Nationen und erwarb sich aufgrund seiner Überprüfung von UN-Mitarbeitern auf mutmaßliche kommunistische Verbindungen einen zweifelhaften Ruf. Ryggen färbte den Teppich symbolisch mit einem als *Pot Bleu* bezeichneten blauen Pigment ein, das sie auf ihrer Veranda in einem Holzfass fermentieren ließ, in welches ihre männlichen Besucher nach ihrem Wunsch urinieren sollten.

Während der Zeit des deutschen Wiederaufbaus gelang es bekanntlich zahlreichen ranghohen Vertretern der NSDAP, innerhalb der deutschen Wirtschaft erneut Fuß zu fassen. Diese Entwicklung führte im Verbund mit der

8 | Elke Suhr, *Carl von Ossietzky. Eine Biografie*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1988, S. 243.

9 | Gershom Scholem in einem Brief an Walter Benjamin vom 29. Dezember 1936, in: Walter Benjamin/Gershom Scholem, *Briefwechsel 1933–1940*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 231.

10 | Benjamin, »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« (wie Anm. 1), S. 425.

11 | Benjamin: »Der Autor als Produzent.« Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2 (wie Anm. 1), S. 687.

umfassenden und koordinierten Strategie der Vereinigten Staaten, sich mittels Marshallplan und NATO eine militärische und hegemoniale Position innerhalb Europas zu schaffen, umso mehr zu jener berüchtigten Kommunistenhatz der frühen 1950er Jahre, die es Linken zunehmend erschwerte, sich zu versammeln oder zu engagieren, ohne als der Politik des Kalten Krieges feindlich gegenüberstehende revolutionäre Sozialisten diffamiert zu werden. 1928 hatte Trotzki noch davor gewarnt, dass der Faschismus

> nicht einfach ein System von Repressionen, Gewalttaten, Polizeiterror [ist]. Der Faschismus ist ein besonderes Staatssystem, begründet auf der Ausrottung aller Elemente proletarischer Demokratie in der bürgerlichen Gesellschaft. Die Aufgabe des Faschismus besteht nicht allein in der Zerschlagung der proletarischen Avantgarde, sondern auch darin, die ganze Klasse im Zustand erzwungener Zersplitterung zu halten. Dazu ist die physische Ausrottung der revolutionärsten Arbeiterschicht ungenügend. Es heißt, alle selbständigen und freiwilligen Organisationen zu zertrümmern, alle Stützpunkte des Proletariats zu zerstören und die Ergebnisse eines dreiviertel Jahrhunderts Arbeit der Sozialdemokratie und der Gewerkschaften zu vernichten.[12]

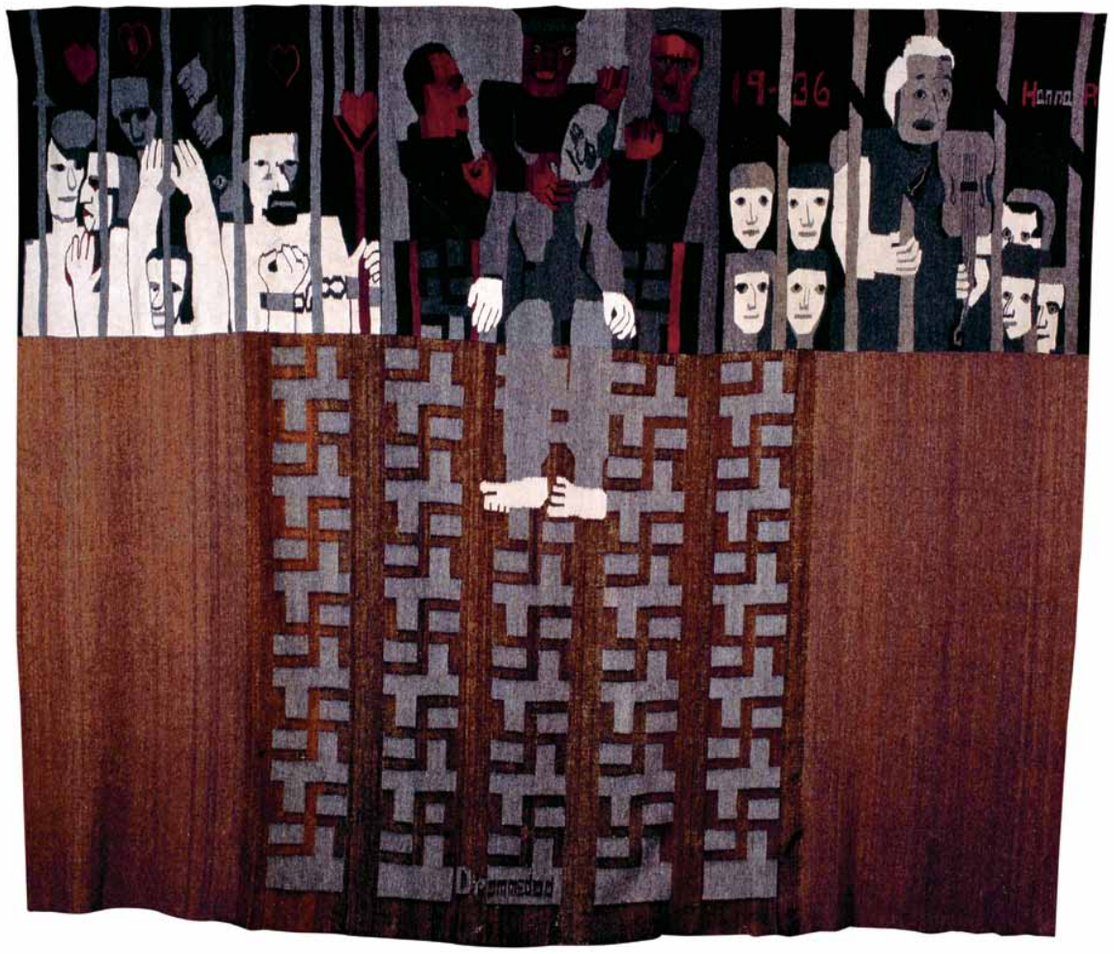
Die politische Ökonomie des totalitären Regimes war vom Wunsch der herrschenden Eliten beseelt, eine andernfalls zusammenbrechende Wirtschaft durch Niederschlagung der deutschen Arbeiterbewegung anzukurbeln. Diesem Ziel dienten sowohl die deutschen Wiederbewaffnungspläne als auch Zwangsarbeit und die systematische Ausmerzung eines kritisch-intellektuellen Denkens, insbesondere unter jüdischen Autoren, die sich häufig als Teil einer linksintellektuellen Tradition begriffen, welche die Werte und die Ethik der Marktwirtschaft infrage stellte. Der Drang, in erster Linie den eigenen Wohlstand vor einer fremden Bedrohung zu schützen, trug zum allgemeinen Eindruck bei, ein Leben ohne Recht auf Widerspruch zu führen und sich auf eine eindimensionale Welt zuzubewegen, die auch lange nach der Ablösung jenes Regimes weiter bestehen würde. In einem Jul Kvale gewidmeten Gedicht warnte Ryggen:

In der Geschichte erinnern wir uns
an Männer, die plötzlich kamen
aus heiterem Himmel – von fremden Sternen?
Die hervortraten und ihre Meinung kundtaten
das genaue Gegenteil dessen
was die Gesamtheit vertrat
Ein Mann, der Nein sagte
als alle anderen Ja sagten
Jul Kvales Nein
ist auch mein Nein.
H. R., »Jul Kvale«, 1956

Marta Kuzma (geb. 1964) ist Kuratorin und Dozentin sowie Direktorin des Office for Contemporary Art Norway, Oslo; sie ist Mitglied der Agenten-Kerngruppe der dOCUMENTA (13).

Hannah Ryggen (1894–1970) war eine in Schweden geborene norwegische Künstlerin.

12 | Leo Trotzki, *Schriften über Deutschland*, hrsg. v. Helmut Dahmer, Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt 1971, Bd. 1, S. 182.



Hannah Ryggen
Drømmedød (*Death of Dreams* / *Tod der Träume*), 1936
Wool and linen / Wolle und Leinen
272 × 225 cm

rødfarging: (røtter)
Tormentil (potentilla erecta)
Firblad (paris quadrifolia)

gulfarging:
Røtterne av syre
grønt fra danpen av skorablad
Torkjen gnies fint stå på varmt
sted røkes over varm pisse var
anden eller tredje dag skall stå
varmt tre ukers tid overdekt
fluer må ikke komme til

gult med syrerøtter: Garnet kokes
i myse sammen med røtterne
legges i varmt i et kar og slåes
piss over. Skylles i kaldt vann
og henges varmt i skyggen
kan også kokes sammen med bjerkeløv

Ikore blåknapp (Succisa pratensis)
bladen kokes i vann siden sammen
med garnet så tas det op legges
pa gresstorv og stroes med kald
aske over legges en gresstorv
med det grønne ner.
kan også bli grønt å legge garnet
direkte på gresset med aske.

Red Dye:
Common tormentil (*Potentilla erecta*)
Herb Paris (*Paris quadrifolia*)
Yellow Dye:
Sorrel root
Green from stem of cut leaves

The dye mixture to be rubbed fine; keep in a warm place, sprinkle with warm piss every second or third day. Allow to stand warm for three weeks, covered so that flies are kept away.

Yellow with sorrel root—boil the yarn in whey together with the roots. Place when warm in a tub and pour piss over it. Rinse in cold water and hang in a warm, shady place.

Can also be boiled up with birch leaves.

Cut-up blue scabious (*Succisa pratensis*)—boil the leaves in water, together with the yarn, then take up and place on piece of turf and sprinkle with cold ashes. Place turf on top, with the green side downward.

The wool can also be dyed green if laid directly on the grass with ashes.

Roter Farbstoff:
Blutwurz (*Potentilla erecta*)
Vierblättrige Einbeere (*Paris quadrifolia*)
Gelber Farbstoff:
Sauerampferwurzel
Grün aus dem Stengel geschnittener Blätter

Die Farbstoffmischung muss fein zerrieben, an einem warmen Ort gelagert und jeden zweiten oder dritten Tag mit Pisse besprenkelt werden. Drei Wochen lang warm stehen lassen, dabei abdecken, um Fliegen abzuhalten.

Gelb mit Sauerampferwurzel – das Garn in Molke zusammen mit den Wurzeln sieden. Warm in einen Bottich legen und Pisse darübergießen. Mit kaltem Wasser abspülen und an einem warmen und schattigen Ort aufhängen.

Kann auch mit Birkenblättern aufgesotten werden.

Zerschnittener Teufelsbiss (*Succisa pratensis*) – Blätter in Wasser sieden, zusammen mit dem Garn, dann herausnehmen und auf ein Stück Grasnarbe legen und mit kalter Asche bestreuen. Ein Stück Grasnarbe mit der grünen Seite nach unten darauflegen.

Die Wolle kann auch grün gefärbt werden, wenn man sie mit Asche direkt auf das Gras legt.

Vävstolen

Midtpunktet i livet mitt i Rannay på Örlandet var vävstolen. Jeg hade såvidt begynt å väve i en ramme när jeg kom til Örlandet. Hans elskede å finna op saker og ting. När han såg hur jeg vandades i ~~dette avskyelige ting som kalles~~ den så kallade "flamsk vävstol" fann han på å snekkre en vävstol til meg som var lettvint og god å arbeide i. Jeg kallte den alltid för min harpe som jeg spilte

på og det var den bokstavligtvarå. Rennings trådene var strengene og mine fingrer for ut å in mellem dem. Alle mine tepper har jeg vävd og väver i den. Hans satt in et vindu i taket over väven ~~og~~ og i stuen där han selv malte. Så hade vi vår vår "atelje". När Hans var på Grini rotna taket runt hans vindu så han måtte ta det ur när han ble fri og setta in almindelig vindu. Det var et rom med dålig lys han malte i — men "jeg bär med meg staffliet" overallt i sommer kan jeg male i

haven. Är det underli at jeg
nu sitter igjen å strigråter
og lengsel efter Hans som
har gått fra meg ~~for godt~~
Den goaste hensynsfullaste
ömerste mest stillfarande klokaste
av alle menskjer ~~i mitt liv~~.
När livet var hårt, det må det
ibland våre, sa han: Jeg är
ikke född til å gråte!
Den gröne vase står framefor meg
med strålande påskeliljer men nyde
dem ~~kan jeg ikke~~ mei Hans
är ikke där med sin pensel
Handen hans som skapte
~~min~~ Roman alle tingene bilderna

og vävstolen viler for alltid.

När jeg har det som värst
og tomheten og längseln
blir oooomektig. Står
Hans Armarna om ~~Jeg~~ meg
og jeg hör hans ~~...~~
"Kommer ikke du Hanne"
"ikke du" "fatta mod du
har ~~mye~~ å se dani" Bli
Våd.

The Loom

The center of my life at Rönnan in Ørlandet was the loom. I had just started to weave in a frame when I came to Ørlandet. Hans loved to devise all sorts of things. When he saw how unhappy I was in this abominable thing called the Flemish loom he hit upon the idea of making a loom for me that was practical and good to work at. I always called it my harp, which I played—and so it was, quite literally. The threads of the warp were the strings, and my fingers rushed out and in between them. I wove all my tapestries on it and still do. Hans put in a window in the roof above the loom and in the living room where he himself painted. Then each of us had our own "studio." When Hans was held in the camp at Grini, the roof around his window started to rot, so Hans had to take it down when he was released and put in a normal window. The room he painted in was poorly lit—but "I carry my easel everywhere with me"; in the summer I can paint in the garden. Is it strange that I am once more sitting here howling and crying with longing for Hans who is gone ~~for good~~. The kindest, most considerate, tender, unassuming, wisest of all people ~~in my life~~. When life was hard, as it has to be at times, he used to say: "I wasn't born to cry."

The green vase stands in front of me with radiant daffodils but ~~enjoy them I cannot~~ no Hans is not there with his brush. His hand that created ~~my~~ Rönnan all the objects, the pictures, and the loom rests now forever.

When I feel things are at their worst and the emptiness and longing become overpowering I have Hans' arms around me and I hear his ~~dear~~ voice: "Not you, Hannah, not you, don't lose heart, you have something to say to them—weave, weave!"

Der Webstuhl

Der Mittelpunkt meines Lebens in Rönnan in Ørlandet war der Webstuhl. Als ich nach Ørlandet kam, hatte ich gerade erst damit angefangen, in einem Rahmen zu weben. Hans liebte es, alle möglichen Sachen zu erfinden. Als er sah, wie unglücklich ich auf diesem abscheulichen Ding namens flämischer Webstuhl war, verfiel er auf die Idee, mir einen Webstuhl zu bauen, an dem praktisch und gut zu arbeiten sein würde. Ich nannte ihn immer meine Harfe, auf der ich spielte – und so war es auch ganz buchstäblich. Die Kettfäden waren die Saiten, und meine Finger huschten zwischen ihnen hinein und wieder hervor. Auf diesem Webstuhl habe ich alle meine Wandteppiche gewebt und webe ich noch heute. Hans setzte ein Fenster in das Dach über dem Webstuhl und über dem Wohnzimmer, in dem er selbst malte. So hatte jeder von uns sein eigenes »Atelier«. Als Hans im Lager in Grini inhaftiert war, fing das Dach rund um dieses Fenster an, morsch zu werden, so dass er das Fenster nach seiner Entlassung herausnehmen und ein normales einsetzen musste. Das Zimmer, in dem er malte, hatte schlechtes Licht – aber »ich nehme meine Staffelei mit, wohin immer ich gehe«, im Sommer kann ich im Garten malen. Es ist seltsam, dass ich nun wieder hier sitze und heule und weine vor Sehnsucht nach Hans, der ~~auf ewig~~ von mir gegangen ist. Der gütigste, rücksichtsvolle, zärtliche, anspruchsloseste, weiseste von allen Menschen ~~in meinem Leben~~. Wenn das Leben hart war, wie es manchmal sein muss, sagte er gern: »Ich bin nicht zum Weinen geboren.«

Die grüne Vase steht vor mir mit leuchtenden Narzissen, aber ~~ich kann~~ den Anblick ~~nicht genießen~~ kein Hans ist nicht da mit seinem Pinsel. Seine Hand, die ~~mein~~ Rönnan schuf, alle Gegenstände, die Bilder und den Webstuhl, nun ruht sie für immer.

Wenn ich das Gefühl habe, dass es nicht mehr schlimmer werden kann und die Leere und die Sehnsucht übermächtig werden, habe ich Hans' Arme um mich und höre seine ~~geliebte~~ Stimme: »Nicht du, Hannah, nicht du, nicht verzagen, du hast ihnen etwas zu sagen – web, web!«

å skriva om seg selv det är som å se stora havet komma emot seg fullt av armar å ile over for å gripe en. Det är bare å hoppa i.

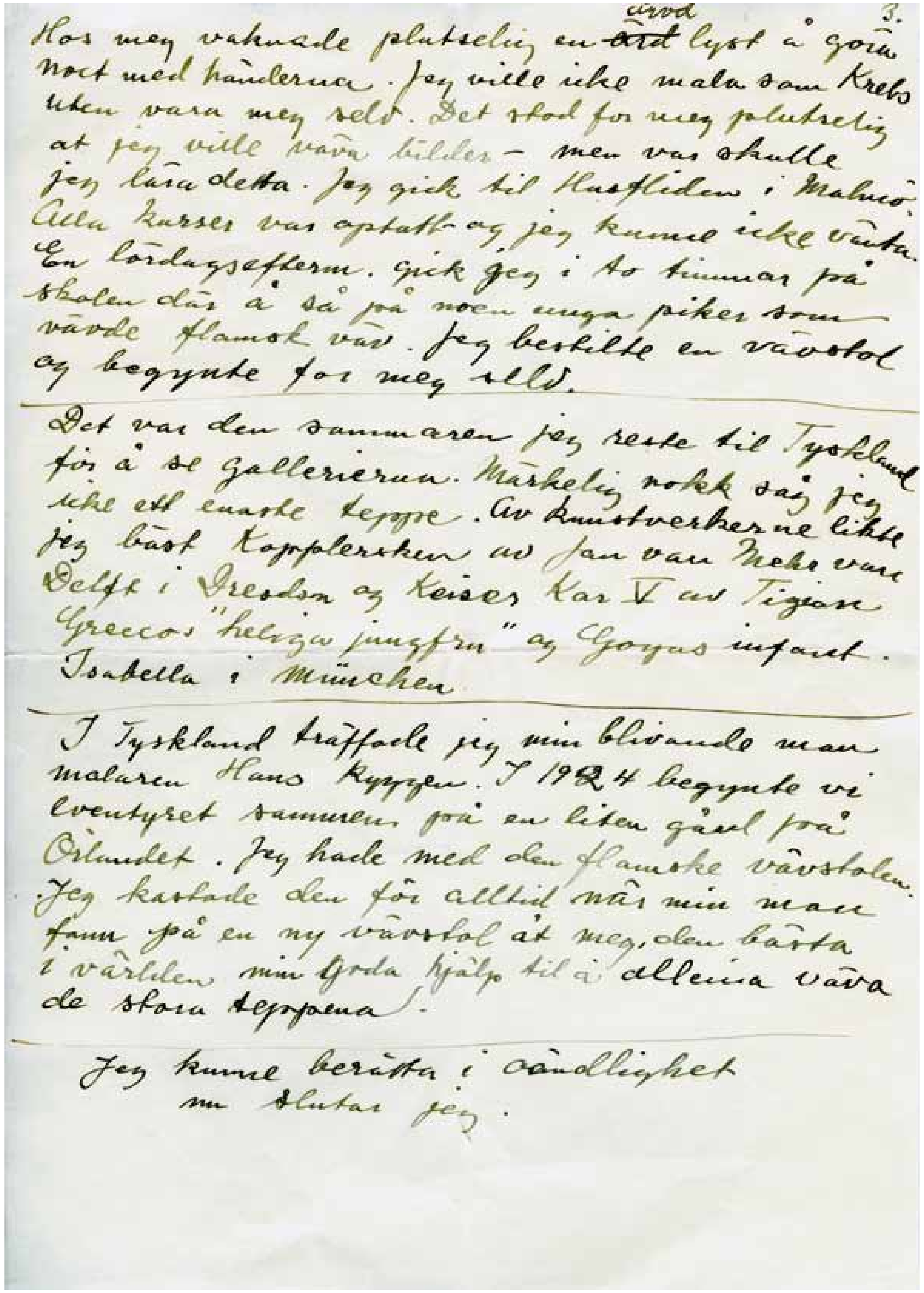
Det var i 1890 på Stortorget i Malmö. Kokkepigen hos konsul Cederholm ~~i Malmö~~ kom for å kjöpa grönsaker og frukt hos "halta Stina". Hos henne stod en ung sjöman — en ebdare fra sjöen, som nyss kommet i land. Han hette Gustav Jönsson og var oäkta son til "Halta Stina". Han bar korgen hem for Karna Gall så hette kokkepigen. Disse to blev min far og mor. Karna var fra de skånska bönder. Hennes foräldrar var Karna og Per Gall i Vintrie. Min far berättade alltid at han härstammade fra Erik Väderhatt. Om det är så vet icke jeg. När jeg föddes var min mor 40 år og min far 29 — en ganska stor förskjell. Jeg var den enaste av syskonen som liknade på min far. Min mor kom ut å arbeide ved 11 års ålder min far begynte på Kockums verksted när han var 15 år. Arbeide fyllte hela deras liv. Å se min far arbeide var en oplevelse. Han var overordentlig älskade fest folk og stöier — min mor var raka motsatsen. Vi barn var gladast i mor. Til trots for allt vill jeg icke bytta mina föräldrar mot noen andre.

Det första jeg husker är ved fyra år. Jeg og min bror hade mässlinger. Min mor gick for å handla. Jeg lovade å ligga stilla med armarna under täcket. När mor kom igen fick jeg en strut karameller og dem glemmer jeg aldri. Det var bilder i dem, parasoller blomster m. m. og skinnande farger. Det var första gangen jeg var opmärksam på farg og form.

Nu hoppar jeg frem til tolv år. Da var jeg i to dagar på besök hos mormor i Vintrie. Hos henne såg jeg for första gang en spinnrock (min mor kunne varken spinna eller väva). Jeg var meget genert og hon var helt taus. När hon gick ut spann jeg ett par tullar og syntes det var underbart.

Jeg älskade å läsa og gå på skolen. Jeg gick på folkeskole utanför Malmö. Det var en gammel gästgivargård som hette Stattena som nu var skola. Enaste dotter på denna gård var min mormors mor. Jeg nämner detta for jeg har i min ego ett skånskt stolagynge som hon har vävt. Min mormor fick det i hemgift. Detta är enaste bevis for at noen i min familje har vävt. Stolagynget har haft stor betydning for meg. Da jeg kom til Örlandet og skulle lära meg å farga garn var det min enaste vägvisare for jeg kjente icke fargerna. Det är vävt i halvflossa. Allt är handspunnet. Bunnen är krappfarget. Flossen i pottebläst, pottegrönt, cochenille rött og sauesvart. Mönstret fire stjerner är almindeligt.

Jeg gick på skolen til jeg var nitton år. Då var jeg färdig lärarinna. Det första året jeg var ute å undervisade kom det plutselig på meg at jeg ville bli kunstner — närmare bestämt portrettmaler. Jeg skrev til min tegnelärar Rundstedt om han ville undervisa meg i oljemaling i ferien. Det ville han og jeg begynte mala portrett i naturlig störrelse. Sen kom jeg i lära hos Fredrik Krebs den kjente portrettmaleren i Lund som underviste på tekniska skolen där. Jeg var hans elev i sex år. Jeg arbeide i skolen om dagen om kvellen reiste jeg til Lund og fick undervisning. Krebs var en enestående lärare og människa. Jeg var som barn i huset hos Helena og Fredrik Krebs helt til jeg gifte meg. Da hade selv unga.


3.

Hos mej vaknade plutselig en ~~ard~~ arvd lyst å göra noet med händerna. Jeg ville ike mala som Krebs uten vara mej selv. Det stod for mej plutselig at jeg ville väva bilder – men vas skulle jeg lära detta. Jeg gick til Husfliden i Malmö. Alla kurser vas optatt og jeg kunne ikke vänta. En lördagseftermid. gick jeg i to timmar på skolen där å så på noen unga piker som vävde flamsk väv. Jeg bestilte en vävstol og begynte for mej selv.

Det var den sommaren jeg reste til Tyskland för å se gallerierna. Märkelig nokk såg jeg ikke ett enaste teppe. Av kunstverkerne likte jeg bäst Kopplerskan av Jan van Meer van Delft i Dresden og Keiser Kar V av Tizian Grecos "helige jungfru" og Goyas infant. Isabella i München.

I Tyskland träffade jeg min blivande man malaren Hans Ryggen. I 1924 begynte vi eventyret sammen på en liten gård på Örlandet. Jeg hade med den flamske vävstolen. Jeg kastade den för alltid när min man fann på en ny vävstol åt mej, den bästa i världen min goda hjälp til å allena väva de stora tepperna!

Jeg kunne berätta i oändlighet nu slutar jeg.

To write about oneself is like seeing a great ocean coming toward one full of arms, eyes, ears to seize one. All one can do is jump straight in.

It was in 1890, on the large square of Stortorget in Malmö. The kitchen maid at Consul Cederholm's had gone there to buy vegetables and fruit from "Lame Stina." Standing by her side was a young sailor, a stoker from the sea who had recently come ashore. His name was Gustav Jönsson, and he was Lame Stina's illegitimate child. He carried the grocery basket home for Karna Gall—the kitchen maid's name. These two were to become my father and mother. Karna was of Scanian farming stock. Her parents were Karna and Per Gall from Vintrie. My father always told me that he was descended from Erik Väderhalt. I do not know whether that is true. When I was born, my mother was forty and my father twenty-nine—quite a large age difference. I was the only child they had who resembled my father. My mother started to go out to work when she was eleven years old; my father started at Kockum's shipyard when he was fifteen years old. Work took up all of their lives. Seeing my father at work was an experience. He was unpredictable, loved festive occasions, people, and noisy disturbances—my mother was the exact opposite. We children liked mother best. Despite everything, I would not exchange my parents for anyone else.

The first thing I remember was when I was four years old. I and my brother had the measles. My mother went out shopping. I promised to lie still with my arms under the blanket. When Mother came home again I was given a twist of sweets—and I will never forget them. There were pictures on them: parasols, flowers, etc., and bright colors. It was the first time I was keenly aware of colors and shape.

I'll now jump forward to when I was twelve years old. It was then I once visited my maternal grandmother in Vintrie for a couple of days. It was there I saw a spinning wheel for the first time (my mother could neither spin nor weave). I was very shy, and she was completely silent. When she went out I spun a couple of rolls, and it felt wonderful.

I loved to read and to go to school. I went to a municipal school outside Malmö. It was a former inn called Stattena that had been turned into a school. The only daughter at this inn was my maternal great-grandmother. I mention this because I have in my possession a Scanian quilt that she wove. This quilt has had a great importance for me. When I arrived in Ørlandet and was going to teach myself to dye wool it was my only guide as I didn't know the colors. It is woven in half-pile. Everything is hand-spun. The color of the base is madder. The nap in pot blue, pot green, cochenille red, and sheep black. The four-star pattern is common.

I went to school until I was nineteen. By then I was a qualified teacher. The first year I was out teaching I suddenly realized I wanted to be an artist—a portrait painter, to be precise. I wrote to my drawing master Raurstedt and asked him whether he would teach me oil painting during the holidays. He was willing, and I began portrait painting life-size. Later I was a pupil of Fredrik Krebs, who knew the school there. I was his pupil for six years. I worked as a teacher during the day and in the evening I traveled to Lund for my painting instruction. Krebs was a wonderful teacher and person. Helena and Fredrik Krebs treated me as if I were their child—right up until I got married. They had no children of their own.

I suddenly had an urge to do something with my hands. I did not want to paint like Krebs but to be myself. I suddenly realized that I wanted to weave pictures—but where was I to learn how to do that? I went to the Society for

Domestic Industry in Malmö. All the courses were fully booked, and I couldn't wait. I spent a couple of Saturday afternoons at the school there and watched some young girls doing Flemish weaving. I ordered a loom and started to weave on my own.

That was the summer I traveled to Germany to see the galleries there. Strangely enough, I did not see a single tapestry. The works of art I liked best were the *Procuress* by Jan Vermeer van Delft in Dresden and *Emperor Charles V* by Titian, Greco's *Holy Virgin* and Goya's *Infanta Isabella* in Munich.

In Germany I met my future husband, the painter Hans Ryggen. In 1924, we began our life's adventure together on a small farm in Ørlandet. I had with me the Flemish loom. I threw it aside for good when my husband found a new loom for me—the best in the world, my great help in weaving the large tapestries alone.

I could go on recounting forever—now I will stop.

Über sich selbst zu schreiben, ist wie einen großen Ozean voller Arme, Augen, Ohren auf sich zukommen zu sehen, der einen verschlingen wird. Man kann nur eines tun: geradewegs hineinspringen.

Es war im Jahr 1890 auf dem großen Stortorget-Platz in Malmö. Konsul Cederholms Küchenmädchen war dort hingegangen, um bei der »Lahmen Stina« Gemüse und Obst zu kaufen. Neben ihr stand ein junger Matrose, ein Heizer von der See, der vor Kurzem an Land gegangen war. Sein Name war Gustav Jönsson, und er war das uneheliche Kind der Lahmen Stina. Er trug Karna Gall – so hieß das Küchenmädchen – den Einkaufskorb nach Hause. Diese beiden sollten mein Vater und meine Mutter werden. Karna stammte von Bauern aus Schonen ab. Ihre Eltern waren Karna und Per Gall aus Vintrie. Mein Vater erzählte mir immer, dass er ein Nachkomme Erik Väderhalts war. Ob das stimmt, weiß ich nicht. Bei meiner Geburt war meine Mutter 40, mein Vater 29 – ein ziemlich großer Altersunterschied. Ich war ihr einziges Kind, das seinem Vater ähnlich sah. Meine Mutter verließ ihr Elternhaus, um zu arbeiten, als sie elf Jahre alt war; mein Vater heuerte auf Kockums Werft an, als er 15 war. Ihr ganzes Leben war Arbeit. Meinen Vater bei der Arbeit zu sehen, war ein Erlebnis. Er war unberechenbar, liebte feierliche Anlässe, Menschen, Lärm und Tumult – meine Mutter war da das genaue Gegenteil. Wir Kinder mochten Mutter am liebsten. Trotz allem würde ich meine Eltern um niemanden eintauschen wollen.

In meiner ältesten Erinnerung bin ich vier Jahre alt. Ich und mein Bruder hatten die Masern. Meine Mutter ging einkaufen. Ich versprach, still zu liegen und meine Arme unter der Decke zu lassen. Als meine Mutter wieder nach Hause kam, bekam ich Süßigkeiten – das werde ich nie vergessen. Es waren Bilder auf ihnen – Sonnenschirme, Blumen usw. – und in bunten Farben. Das war das erste Mal, dass ich mit vollem Bewusstsein Farben und Formen wahrnahm.

Jetzt werde ich einen Sprung nach vorne machen in die Zeit, als ich zwölf war. Damals besuchte ich einmal meine Großmutter mütterlicherseits in Vintrie für einige Tage. Dort sah ich zum ersten Mal ein Spinnrad (meine Mutter konnte weder spinnen noch weben). Ich war sehr scheu und sie war sehr schweigsam. Als sie ausging, spann ich ein paar Rollen; es fühlte sich wunderbar an.

Ich las sehr gerne und liebte die Schule. Ich ging in eine Gemeindeschule außerhalb Malmös. Sie befand sich in einem ehemaligen Gasthof namens Stattena, der in eine Schule umgewandelt worden war. Die einzige Tochter der Gastwirte war meine Urgroßmutter mütterlicherseits. Ich erwähne das deshalb, weil sich eine schonische Decke in meinem Besitz befindet, die sie gewoben hat. Diese Decke bedeutet mir sehr viel. Als ich in Ørlandet eintraf, wo ich mir das Wollefärben beibringen wollte, war sie mein einziger Leitfaden, da ich die Farben nicht kannte. Sie ist in Halbhochflor gewoben. Alles ist von Hand gesponnen. Der Untergrund ist mit Färberkrapp gefärbt. Der Strich in Topfblau, Topfgrün, Cochenillerot und Schafsschwarz. Das Muster mit den vier Sternen ist verbreitet.

Ich ging zur Schule, bis ich 19 war. Damit war ich eine ausgebildete Lehrerin. Während meines ersten Jahres im Schuldienst wurde mir plötzlich klar, dass ich Künstlerin werden wollte – Porträtmalerin, um genau zu sein. Ich schrieb meinem Zeichenlehrer Raurstedt und fragte ihn, ob er mich in den Ferien das Malen mit Öl lehren wolle. Er erklärte sich bereit, und ich begann mit lebensgroßen Porträts. Später wurde ich Schülerin bei Fredrik Krebs, der die dortige Schule kannte. Sechs Jahre lang war ich seine Schülerin. Tagsüber arbeitete ich

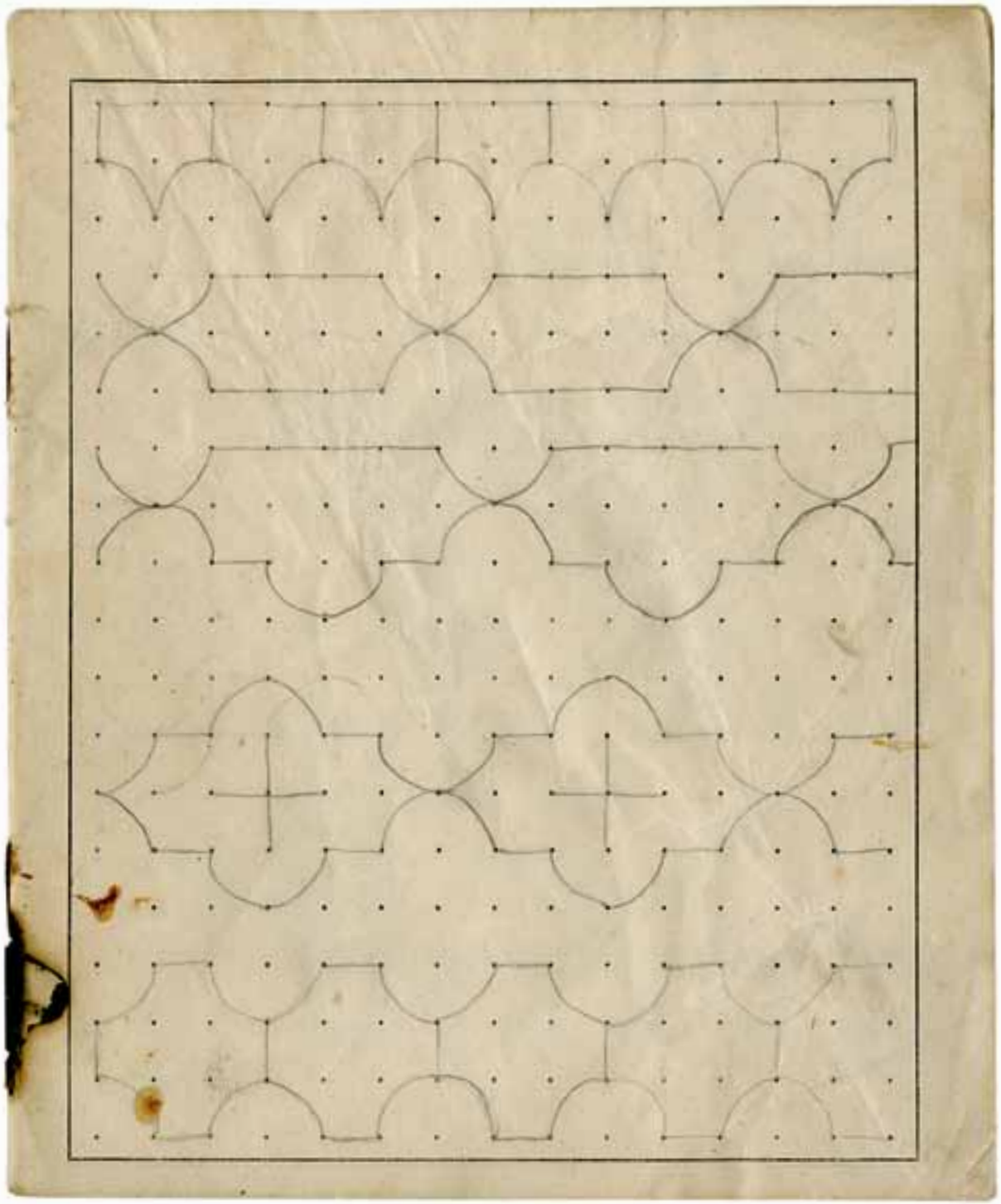
als Lehrerin und abends fuhr ich nach Lund für meine Malstunden. Krebs war wunderbar, als Lehrer und als Mensch. Helena und Fredrik Krebs behandelten mich, als wäre ich ihr eigenes Kind – bis zu dem Tag, an dem ich heiratete. Sie selbst hatten keine Kinder.

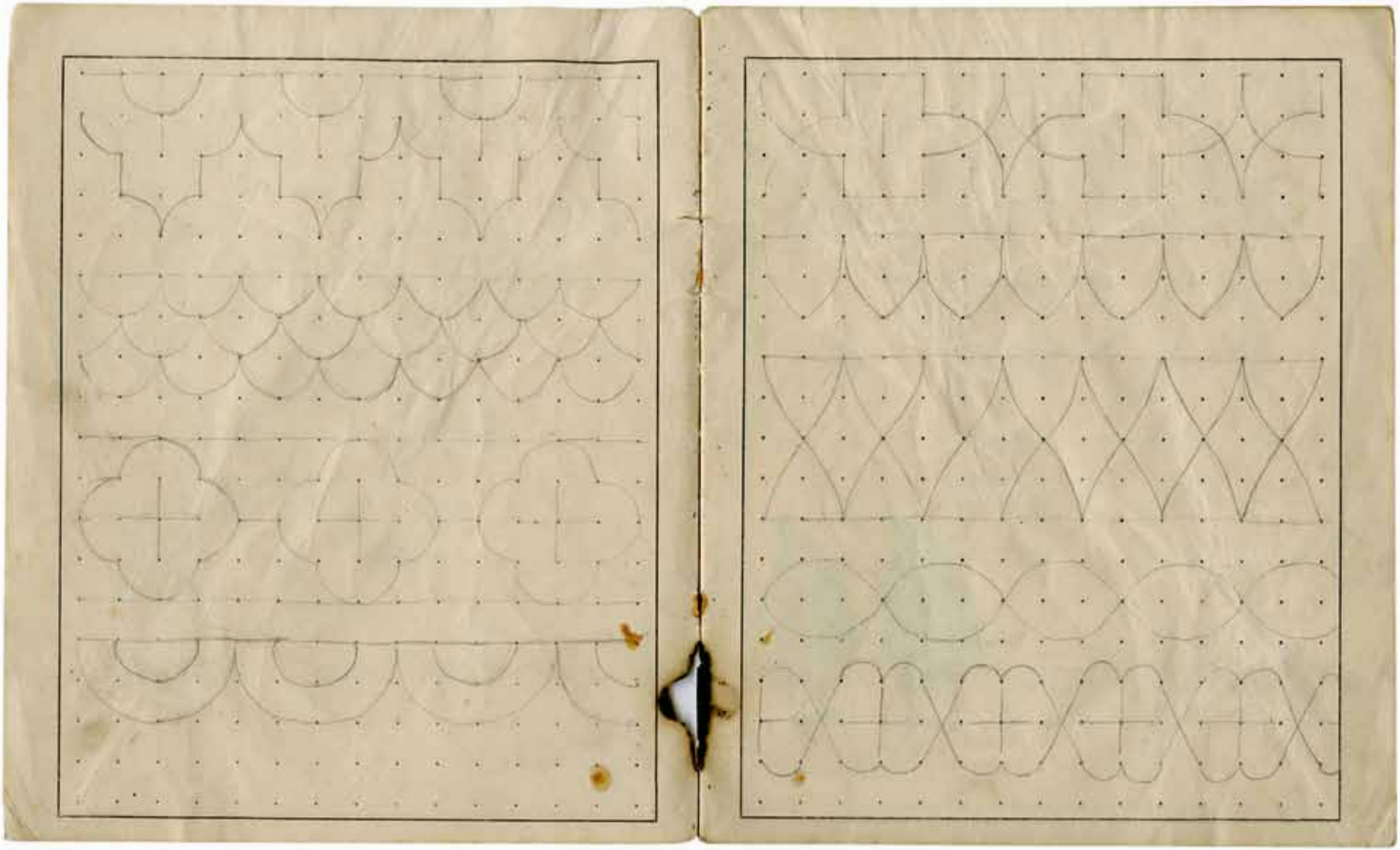
Plötzlich hatte ich den dringenden Wunsch, etwas mit den Händen zu machen. Ich wollte nicht wie Krebs malen, sondern ich selbst sein. Ich begriff plötzlich, dass ich Bilder weben wollte – aber wo sollte ich lernen, wie man das macht? Ich ging zur Gesellschaft für Haushaltsgewerbe in Malmö. Alle Kurse waren ausgebucht, und ich konnte nicht warten. Ein paar Samstagnachmittage lang sah ich einer Gruppe junger Mädchen in der Schule dort zu, die nach flämischer Art webten. Ich bestellte einen Webstuhl und begann auf eigene Faust zu weben.

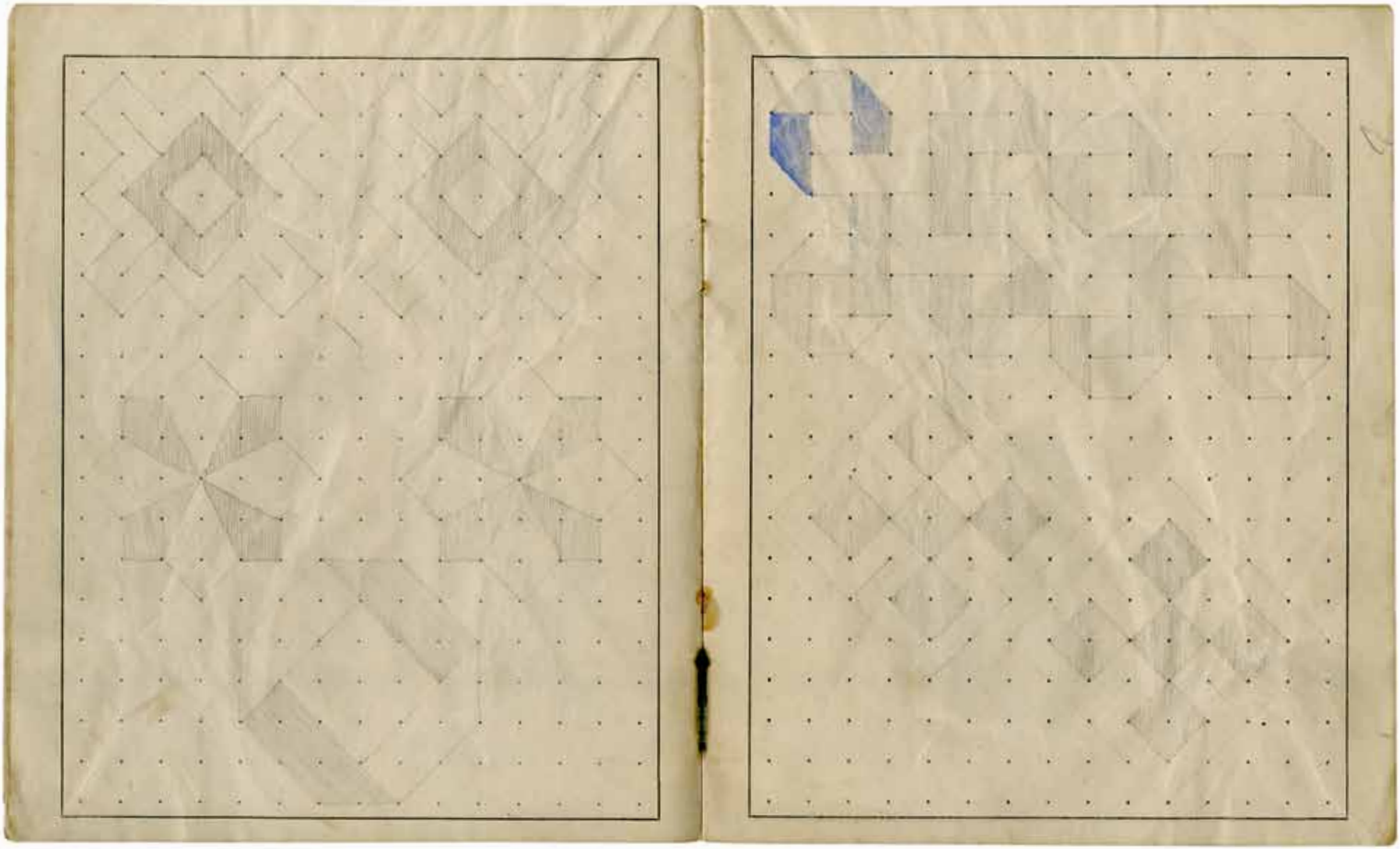
Das war der Sommer, in dem ich nach Deutschland reiste, um die dortigen Gemäldegalerien zu besichtigen. Seltsamerweise sah ich keinen einzigen Wandteppich. Die Kunstwerke, die mir am besten gefielen, waren die *Kupplerin* von Jan Vermeer van Delft in Dresden und *Kaiser Karl V.* von Tizian, El Grecos *Heilige Jungfrau* und Goyas *Infanta Isabella* in München.

In Deutschland lernte ich mein späteren Ehemann, den Maler Hans Ryggen, kennen. 1924 ließen wir uns auf das Abenteuer unseres Lebens ein und zogen gemeinsam auf einen kleinen Bauernhof in Ørlandet. Ich hatte meinen flämischen Webstuhl dabei. Ich warf ihn schließlich weg, als mein Mann einen neuen Webstuhl für mich fand – den besten Webstuhl der Welt, meine große Hilfe, wenn ich alleine die großen Wandteppiche webe.

Ich könnte immer so weitererzählen – aber nun höre ich damit auf.

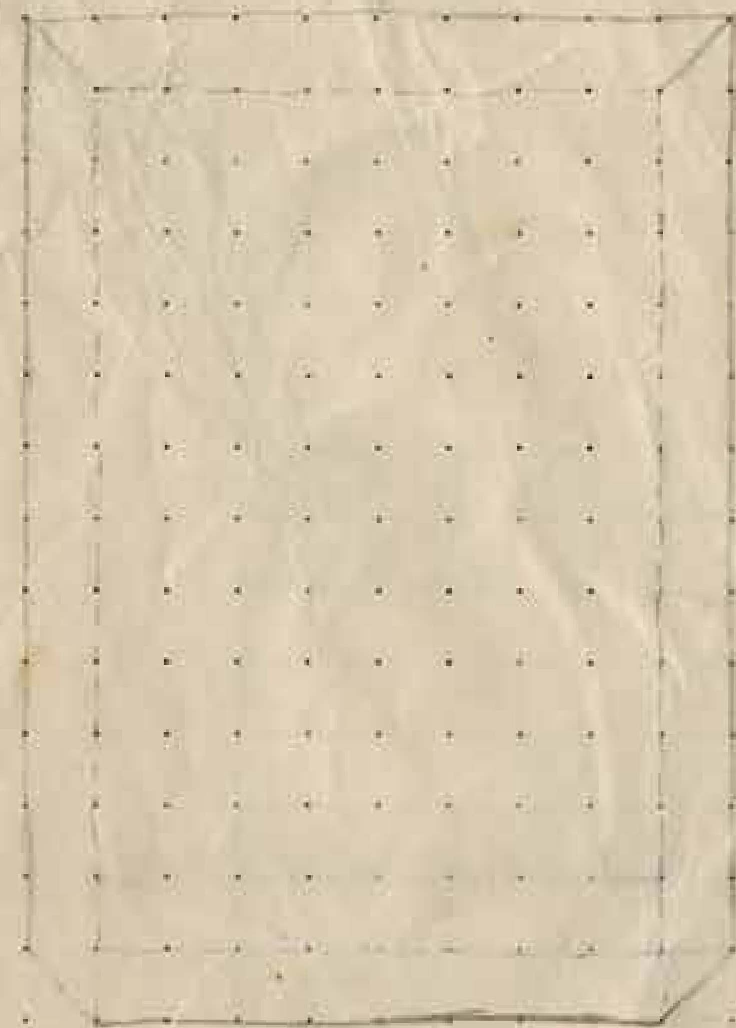






I am going to write a letter to Charles.
Do not forget to remember me to Charles.

What are you doing Hanna
Shall we speak English



Hanna Jönsson Hanna Jönsson

Hanna Hugo Hanna

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

№067: Marta Kuzma
Hannah Ryggen

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012
Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev
Member of Core Agent Group, Head of Department /
Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez
Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer
Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten
Editorial Support / Redaktionelle Mitarbeit: Tonja Boos
English Copyediting / Englisches Lektorat: Melissa Larner
Proofreading / Korrektorat: Stefanie Drobnik, Sam Frank
Translations / Übersetzungen: Ralf Schauff;
Transcriptions / Transkriptionen: John Irons, Gerrit Jackson
Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft
Junior Graphic Designer: Daniela Weirich
Typeface / Schrift: Glypha, Plantin
Production / Verlagsherstellung: Maren Katrin Poppe
Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern
Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m², Munken Print Cream 15, 90 g/m²
Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2012 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel; Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Marta Kuzma

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: II. documenta, 1959, Orangerie, installation view with / Installationsansicht mit Norbert Kricke, *Raumplastik*, 1958 (detail / Detail), photo / Foto: © Günther Becker/documenta Archiv; © Nachlass Norbert Kricke; pp. / S. 2, 9, 17: courtesy Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum / National Museum of Decorative Arts, Trondheim, photo / Foto: Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum / National Museum of Decorative Arts; p. / S. 10: courtesy Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design / The National Museum of Art, Architecture and Design, Oslo; pp. / S. 18–19, 28–30: courtesy The Hannah Ryggen Archive, National Museum of Decorative Arts, Trondheim; pp. / S. 22–25: courtesy Hannah Ryggen Archive at Special Collections, NTNU University Library; pp. / S. 35–46: courtesy Hannah Ryggen Archive at Yrjar Heimbygdslag, Ørland, Norway; for the reproduced works by / für die abgebildeten Werke von Hannah Ryggen: © 2012 VG Bild-Kunst, Bonn

documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH
Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel
Germany / Deutschland
Tel. +49 561 70727-0
Fax +49 561 70727-39
www.documenta.de
Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern
Germany / Deutschland
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2916-1 (Print)
ISBN 978-3-7757-3096-9 (E-Book)

Printed in Germany

With support by /
Mit Unterstützung von

NORSK KULTURRÅD

Gefördert durch die

KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

funded by the German Federal Cultural Foundation

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken | №067

Marta Kuzma

Hannah Ryggen

dOCUMENTA (13)

HATJE CANTZ