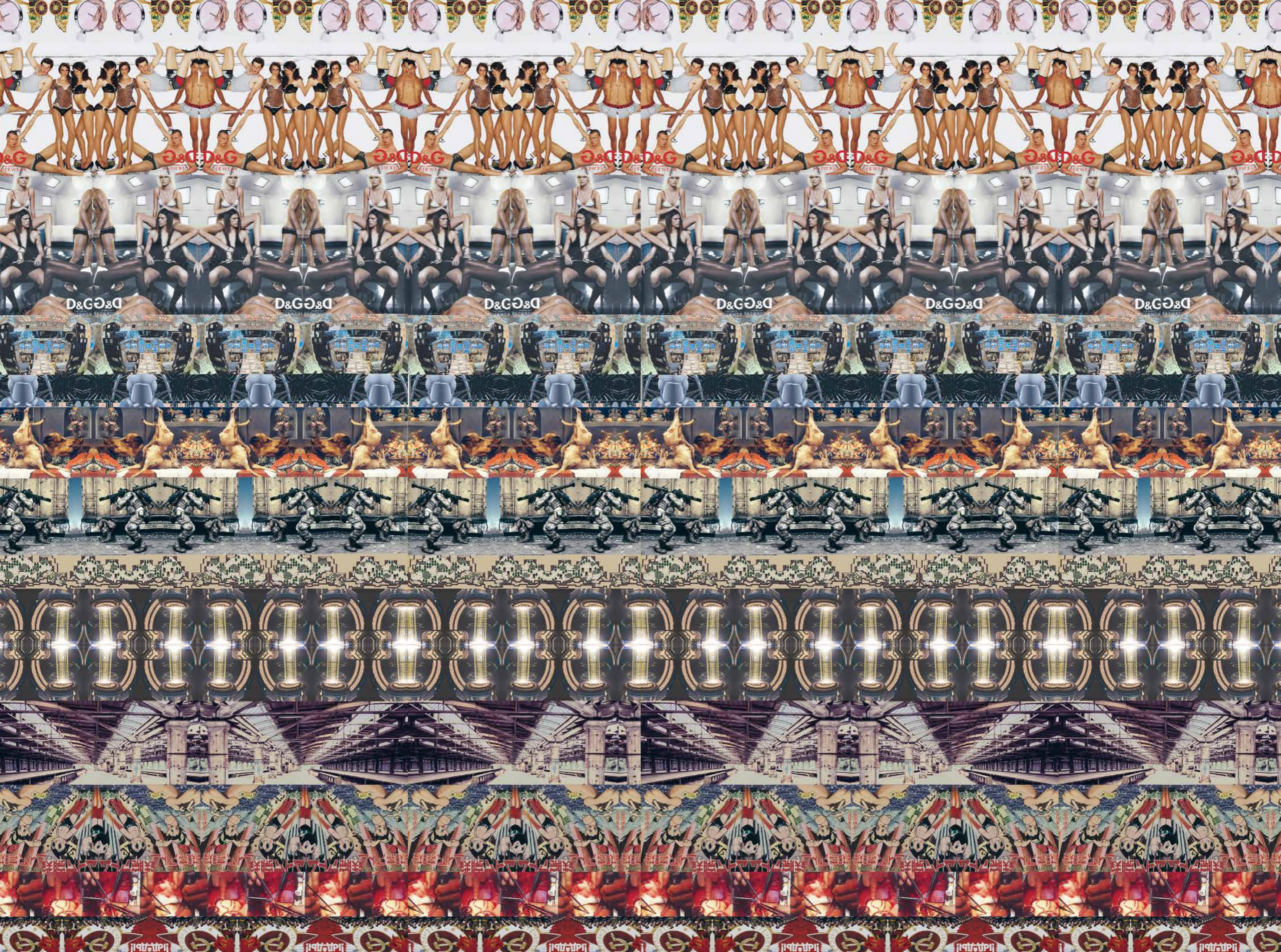


# Job der Maler

Margret Eicher



LOB DER MALKUNST  
Margret Eicher

19 05 2020—22 11 2020  
Museum VILLA STUCK, München

15 01 2021—21 02 2021  
Haus am Lützowplatz, Berlin

Wo anders als im Atelier des Malerfürsten Franz von Stuck könnte der Auftakt zu einer Ausstellung sein, die den Titel »Lob der Malkunst« trägt? Die Ausstellung erstreckt sich über den ersten Stock der historischen Künstlervilla Franz von Stucks, beginnend in ebendiesem ehemaligen Künstleratelier und späteren Repräsentations- und Verkaufsraum – wo die Arbeiten von Margret Eicher vor den zur Originalausstattung des Raumes gehörenden Brüsseler Tapisserien installiert sind.

Die vier Tapisserien von Margret Eicher (*Die fünf Tugenden, Das Urteil des Paris, Lob der Malkunst 2, Göttliche Liebe*) fügen sich in Farbgebung, Komposition, ja in ihrer gesamten Anmutung derartig perfekt in Stucks Atelierraum ein, dass es wohl den einen oder die andere Besucher\*in geben mag, die die Veränderung erst gar nicht wahrnehmen.

Für Stuck waren die Teppiche eines von verschiedenen Elementen, die er zur Gestaltung seines Raumkunstwerks nutzte. Hatte man die prachtvollen Räume im Erdgeschoss passiert, erreichte man über eine Steintreppe den Höhepunkt der Künstlervilla: das Atelier des Künstlers mit dem *Altar der Sünde* und kostbaren Wandteppichen. »Stuck folgte mit der stark rhythmisierten Gliederung der drei Hauptwände vermutlich der Größe der vorhandenen Brüsseler Tapisserien aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die er wahrscheinlich bei dem Münchener Kunsthändler Bernheimer erworben hatte. Die vier Bildteppiche der Renaissance stammen aus dem Umfeld der Werkstatt des Frans Geubels in Brüssel

© Bestimmung der Tapisserien durch Dr. Leoni von Wilckens. Der Bildteppich *König Salomo beim Tempelbau* trägt das Monogramm der Manufaktur.

und zeigen biblische Themen von prachtvollen Bordüren mit Blumen und Früchten gerahmt: *König Salomo beim Tempelbau* (Ostwand), *Die Hochzeit zu Kanaa* (Ostwand), *Das Überreichen von kostbaren Stoffen* (Südwand), *David begrüßt König Saul* (Westwand).«

© Margot Th. Brandlhuber, »Altes Atelier«, in: *Villa Stuck*, hrsg. von Jo-Anne Birnie Danzker, Ostfildern 2006, S. 84.

Anstelle biblischer Themen zeigt Margret Eicher auf ihren großformatigen Tapisserien Bildcollagen der Informationsgesellschaft des 21. Jahrhunderts. Die Künstlerin bedient sich an einer Bilderwelt, deren vornehmlicher Zweck es ist, etwas zu verkaufen: einen Lifestyle, ein Produkt, eine politische Haltung. Heruntergebrochen auf diesen gemeinsamen Nenner, verwundert es kaum, dass Figuren wie Lara Croft alias Angelina Jolie, Julian Assange und Michail Chodorkowski zu »ihrem« Personal gehören (können). Das öffentliche Bild und die damit einhergehende (Selbst-)Inszenierung bestimmen die Machtverhältnisse zwischen den Global Playern der Aufmerksamkeitsökonomie: je perfekter das Image desto größer die Strahlkraft ergo der Cashflow bzw. der politische Einfluss. © Es scheint daher wie ein Versehen, dass es noch kein Mitglied aus dem Kardashian-Clan auf eine der Tapisserien von Margret Eicher geschafft hat.

Historische Tapisserien des 17. Jahrhunderts dienten als Symbole für Aristokratie, Reichtum, Macht und Bildung vorrangig dem Zweck der eigenen Erhöhung. Auch Franz von Stuck nutzte diese Wirkmacht für seinen Atelierraum, in dem es ab einer bestimmten Phase in der Karriere des Künstlerfürsten natürlich auch um den Verkauf seiner Werke ging. Das Atelier diente Stuck als Showroom, in dem die neuesten Gemälde potenziellen Käufer\*innen vor den prachtvollen Wandteppichen auf Staffeleien präsentiert wurden.

An dieser Stelle setzt ein Spiel ein, das den »Sog hybrider Verführung« © Harald Kunde, »Painting Patterns. Das Lob der Malkunst«, in: Margret Eicher: *Digitale Tapisserien. Once Upon a Time (in massmedia)*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Heidenheim u. a., Ostfildern 2013, S. 71.

verdoppelt, indem Eichers Tapisserien vor den Wandteppichen des Stuckschen Ateliers gehängt wurden und somit nur noch erahnen lassen, was sich hinter den Arbeiten der Künstlerin verbirgt. Im Zuge der Restaurierung der Villa Stuck wurden die originalen Tapisserien aus dem Atelier ersetzt durch Reproduktionen. Der Erhaltungszustand der historischen Teppiche war zu schlecht, als dass man diese noch hätte zeigen können, ohne bleibende Schäden zu riskieren. Stattdessen hängen im ehemaligen Atelier Franz von Stucks seit 2005 Kopien, großformatige Drucke auf Textil, das mit einer zweiten Lage hinterfüttert wurde, um den Teppichen ihre »historische Schwere« und den typischen Faltenwurf zu geben.

Zeitgenössische Medienbilder, produziert in historischer Webtechnik vor den zeitgenössischen Reproduktionen

von historischen Wandteppichen. Wir können davon ausgehen, dass dieses Spiel einem ganz besonders gefallen hätte: Franz von Stuck. Immaterielle Oberflächlichkeit, gepaart mit kopierter Materialität. Was ist hier nun echt und was falsch?

Ein Blick auf Stucks Umgang mit Oberfläche und Material in der Konzeption seiner Künstlervilla liefert weitere (möglicherweise verwirrende) Ansatzpunkte. Im Kapitel »Auserlesenes Material oder falscher Luxus?« schreibt Birgit Jooss: »Heute wissen wir, dass Stuck vielfach künstliches Material verwendet hatte: Die Bronzebänderung war aus Stuckplaste gebildet, Teile des Kamins bestanden aus Stuckmarmor. Diese Tatsache wurde jedoch von fast keinem seiner Zeitgenossen erkannt. Alfred Lichtwark etwa betonte für den Empfangssalon: ›echt alles von oben bis unten‹ © Alfred Lichtwark, »München, den 26. Juni 1902«, in: ders., *Reisebriefe*, hrsg. von Gustav Pauli, Bd. II, Hamburg 1924, S. 17.

und selbst der Münchner Architekt Gabriel von Seidl wusste zu berichten, dass ›das Innere durchwegs mit vornehmem und auserlesenem Material ausgestattet‹ sei. © Gabriel von Seidl, »Das Familienhaus«, in: *München und seine Bauten*, hrsg. vom Bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verein, München 1912, S. 384.

Gerade von diesen beiden Experten hätte man vielleicht erwartet, dass sie das ›falsche‹ Material erkannt hätten. Und auch Ostini bemerkte in Urkenntnis: ›Hier ist nichts Aufmachung und Kulisse, wie Gegner und Neider Stucks wohl einmal gemeint haben.‹ © Fritz von Ostini, »Franz von Stuck und sein Haus«, in: *Innen-Dekoration*, XX. Jg., hrsg. von Alexander Koch, Darmstadt, Dez. 1909, S. 417.

Eine Ausnahme bildet auch hier der belgische Reform- und Architekt Henry van de Velde, der um 1902 Stuck einen Besuch abstattete, bei dem er sich eher verächtlich über die Ausstattung der Villa Stuck äußerte. So kritisierte er beispielsweise: ›Wie bei Lenbach war alles falscher, geschmackloser Luxus. Die üppigen Wand- und Deckentäfelungen schienen aus wertvollem Holz zu sein; in Wirklichkeit waren sie aus Gips.‹ © Henry van de Velde [zum Münchenbesuch um 1902], in: ders., *Geschichte meines Lebens*, hrsg. von Hans Curjel, München 1962, S. 219. © Birgit Jooss, »Empfangssalon«, in: Birnie Danzker 2006 (wie Anm. 2), S. 102.

Ist also all das Fake? Hat Elaine Sturtevant recht, wenn sie sagt: »All current art is fake, not because it is copy, appropriation, simulacra or imitation, but because it lacks the crucial push of power, guts and passion.« © Elaine Sturte-

vant, »Shifting Mental Structures« (1999), in: *Sturtevant: The Razzle Dazzle of Thinking*, hrsg. von Anne Dressen, Zürich 2010, S. 135.

Nein, dem gilt es, vorerst, zu widersprechen. Franz von Stuck und Margret Eicher eint tatsächlich genau dieses: Sie besitzen Kraft, Mumm und Leidenschaft – für ihr Sujet, für ihre Kunst.

Margret Eicher sucht sich große Gegen- und Mitspieler: die Tradition der Tapisserie, die Klischees und Oberflächen in Print- und Onlinemedien, eine Scheinwelt, die uns zu überfluten droht mit Abertausenden von Bildern, die an uns vorbeiströmen und dabei das Unterbewusstsein so massiv manipulieren, dass vor unseren Augen eine neue Realität entsteht, entrückt von unserer Lebenswirklichkeit, hübsch aufbereitet für den Screen unseres Smartphones. Margret Eicher zieht diese Bilder auf dickes Gewebe, die glitzernde Oberfläche bekommt ganz real eine Struktur, eine haptische Qualität, die man förmlich fühlen kann.

Die Künstlerin kreierte Bilder, die sich nicht wegwischen lassen. Auch wenn die Symbole aus der Welt der Computerspiele, die auf den Tapisserien auftauchen, vorgaukeln, man hätte die Bilder in der Hand, man könne das oft geübte Spiel des endlosen Bilderstroms weiterspielen.

Stattdessen erschafft Margret Eicher mit ihren Arbeiten neue kontextuelle Bedingungen für ihre Protagonist\*innen. Durch mannigfache kunsthistorische Bezüge entsteht ein Bezugswerk, das die Figuren eindeutig im Kunstkontext verortet: Josef Anton Kochs *Heroische Landschaft mit dem Regenbogen*, *Das große Rasenstück* von Albrecht Dürer, Tizians *Assunta* oder Martin Kippenbergers Gemälde *Paris Bar* (das er übrigens nicht selbst gemalt hat).

©© Vgl. Nora Reinhardt, *Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild* (26.10.2009), [www.spiegel.de/spiegel/print/d-67510093.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-67510093.html), zuletzt abgerufen am 29.09.2020.

Vor diesem Hintergrund entsteht einerseits eine Hommage an starke Frauenfiguren in vielfältiger Ausführung. Beyoncé, Madonna und Lady Gaga sind Vertreterinnen eines zeitgenössischen Feminismus, der Selbstbestimmung und das Recht am eigenen Bild (Image) nicht mehr diskutiert, sondern als Waffe einsetzt. Die Arbeit *Stadt der Frauen* mag das Jahresbild des *Playboy*-Kalenders

zitieren, doch vor der geballten Kraft dieser Frauen geht der Voyeur in die Knie. Andererseits bezieht Margret Eicher Stellung und bietet eine Bühne für Figuren wie Julian Assange und Michail Chodorkowski, deren Aktivitäten man zumindest als diskussionswürdig bezeichnen kann, die jedoch zugleich zum Spielball der Politik wurden und deren Freiheit dem Machterhaltungstrieb gänzlich unterschiedlicher Systeme zum Opfer fiel.

Ein Motiv aus einer Plakatkampagne des Lesben- und Schwulenverbands in Deutschland (LSVD), kombiniert mit dem dornengekrönten Christus von Caravaggio vor dem Petersdom in Rom während des Zweiten Vatikanischen Konzils mit dem Slogan »Liebe verdient Respekt« in türkischer, arabischer und deutscher Sprache, ist dann nur noch die konsequente Zuspitzung eines aufgeklärten Kunstverständnisses.

Margret Eichers Tapisserien sind Fake, indem sie »eine mimetische Nachahmung eines anderen Kunstwerks [darstellen], die im Gegensatz zur Fälschung selbst auf ihren gefälschten Charakter hinweist«.

©© Stefan Römer, *Der Begriff des Fake* (Dissertation, Kulturwissenschaften), Humboldt-Universität zu Berlin 1998, S. 2.

Die Titel und Zuschreibungen weisen die Arbeiten »als Aneignung aus, die die gewandelten kontextuellen und konzeptuellen Bedingungen des identischen Bilds reflektiert. Das Fake zielt demnach mittels einer genauen Bilduntersuchung auf einen kunsthistorischen Erkenntnisprozess: Die Reproduktion wird nicht mehr moralisch als Fälschung verurteilt, sondern das Fake wird als Kritik der Institution der Kunst und ihrer Ideologie des Originals betrachtet.« ©© Ebd.

Noch mehr jedoch als Fake sind die Arbeiten von Margret Eicher Bilder einer Lebenswirklichkeit, die tatsächlich unserer Realität entspricht. Margret Eichers (Bild-) Manipulationen sind so echt wie das aus verschiedenen Welten collagierte Bild der Realität des 21. Jahrhunderts. Indem sie uns mit ihren Arbeiten auf diesen Widerspruch hinweist, öffnet sie die Tür für das kritische Hinterfragen von echt und falsch. Und für die entscheidende Frage, ob wir uns mit dieser Realität zufriedengeben wollen.

## WOVEN REALITY

Michael Buhrs

Where, if not in the studio of “Artist Prince” Franz von Stuck, could a show entitled *In Praise of Painting* begin? The exhibition extends across the first floor of the historical artist’s residence. Starting off in Franz von Stuck’s former studio and subsequent state- and showroom, the works of Margret Eicher are installed in front of the Brussels tapestries, which are part of the room’s original furnishings.

The four tapestries by Margret Eicher (*The Five Virtues*, *The Judgment of Paris*, *In Praise of Painting 2* and *Divine Love*) fit so perfectly into Stuck’s studio space in terms of color scheme, composition and, indeed, their overall look that some visitors may well not even notice the change.

For Stuck the tapestries were one of a variety of elements he used to create his artistic interior decoration. Once one had passed the grand rooms on the ground floor, stone stairs led up to the highlight of the artist’s residence, the studio with its “Sin Altar” and precious tapestries. “Stuck probably used the dimensions of the existing Brussels tapestries from the second half of the sixteenth century, which he had in all likelihood acquired from the Munich art dealer Bernheimer, as a basis for the strongly rhythmical segmentation of the three main walls. Associated with the workshop of Frans Geubels in Brussels, © Identification of the tapestries by Dr. Leoni von Wilckens. The tapestry *King Solomon and the Building of the Temple* bears the monogram of the manufacturer.

the four Renaissance tapestries show biblical subjects framed by marvelous borders featuring flowers and fruits: *King Solomon and the Building of the Temple* (east wall), *The Wedding at Cana* (east wall), *The Presentation with Precious Fabrics* (south wall), *David Meets King Saul* (west wall).” © Margot Th. Brandlhuber, “Altes Atelier,” in: *Villa Stuck*, edited by Jo-Anne Birnie Danzker (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006), p. 84.

Instead of biblical subjects, Margret Eicher shows image collages of the twenty-first-century information society. The artist draws on imagery whose main purpose is to sell something: a lifestyle, a product, a political outlook. Broken down to this common denominator, it no longer surprises that “her” cast includes figures like Laura Croft alias Angelina Jolie, Julian Assange and Mikhail Khodorkovsky. The public image and the concomitant

(self-)staging determine the balance of power between the global players of the attention economy: the more perfect the image, the greater the charisma and, by extension, the cash flow or political influence.

© Hence, it seems almost an oversight that no member of the Kardashian clan has made it into one of Margret Eicher's tapestries to date.

As symbols of aristocracy, wealth, power and education, historical tapestries of the seventeenth century primarily served the purpose of self-exaltation. Franz von Stuck also harnessed this effect for his studio, a space where, starting at a certain point in his career, the sale of his works obviously became a main concern as well. Stuck ended up using the studio as a showroom where his latest paintings sat on easels in front of the sumptuous tapestries to be presented to potential buyers.

At this point begins a play which redoubles the “pull of hybrid seduction”

© Harald Kunde, “Painting Patterns. Das Lob der Malkunst,” in *Margret Eicher, Digital Tapestries. Once Upon a Time (in massmedia)*, exh. cat. Heidenheim et al. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), p. 71.

as Eicher's tapestries were mounted in front of the ones decorating Stuck's studio, thus merely hinting at what is concealed behind Eicher's works. As part of the renovation of the Villa Stuck, the original tapestries in the studio were replaced with reproductions. The historical tapestries were in too poor a state of preservation to continue to be displayed without the risk of them sustaining lasting damage. Instead, the wall hangings on display in the former studio of Franz von Stuck since 2005 are copies, large-scale prints on textile lined with a second layer to lend the tapestries their “historical weightiness” and typical fall of the folds.

Contemporary media images realized in a historical weaving technique and placed in front of contemporary reproductions of historical tapestries—presumably, this play would have pleased one person in particular: Franz von Stuck. Immaterial superficiality coupled with copied materiality. What is real here and what fake?

A look at Stuck's approach to surface and material in the conception of his artist's residence provides additional (and possibly confusing) pointers. In a chapter titled “Exquisite Material or Fake Luxury?” Birgit Jooss writes:

“Today we know that in many cases Stuck used artificial material. The bronze banding was molded in stucco paste, parts of the mantelpiece were made of stucco marble. Yet hardly any of his contemporaries noticed this. Alfred Lichtwark, for example, pointed out that in the reception room “everything is authentic, from top to bottom”;

© Alfred Lichtwark, “München, den 26. Juni 1902,” in idem, *Reisebriefe*, edited by Gustav Pauli, vol. II (Hamburg: Westermann, 1924), p. 17.

and even the Munich architect Gabriel von Seidl reported that “the interior is furnished throughout with elegant and exquisite materials.”

© Gabriel von Seidl, “Das Familienhaus,” in *München und seine Bauten*, edited by the Bavarian Association of Architects and Engineers (Munich: Bruckmann, 1912), p. 384.

These two experts in particular might have been expected to notice the “fake” material. And Ostini noted without noticing that “nothing here is veneer or façade, as opponents and envious of Stuck have said at some point.”

© Fritz von Ostini, “Franz von Stuck und sein Haus,” in *Innen-Dekoration*, XX, edited by Alexander Koch (Darmstadt: Verlagsanstalt Alexander Koch, 1909), p. 417.

An exception in this regard is the Belgian reformer and architect Henry van de Velde who visited Stuck in 1902 and subsequently made rather disparaging comments about the Villa Stuck's interior decoration. He criticized, for instance, “how everything was fake and tawdry luxury, like at Lenbach's residence. The opulent wall and ceiling paneling appeared to be made of precious wood; in reality, it was made of plaster.”

© Henry van de Velde [on his 1902 visit to Munich], idem., *Geschichte meines Lebens*, edited by Hans Curjel (Munich: Piper, 1962), p. 219.  
© Birgit Jooss, “Empfangssalon,” in Birnie Danzker 2006 (see note 2), p. 102.

So is all that fake? Was Elaine Sturtevant right when stating that “All current art is fake, not because it is copy, appropriation, simulacra or imitation, but because it lacks the crucial push of power, guts and passion.”

© Elaine Sturtevant, “Shifting Mental Structures” (1999), in *Sturtevant: The Razzle Dazzle of Thinking*, edited by Anne Dressen (Zurich: JRP / Ringier, 2010), p. 135.

No, we have to disagree for now. What unites Franz von Stuck and Margret Eicher is precisely that they possess power, spunk and passion—for their subject, their art.



Margret Eicher seeks out major antagonists and protagonists: the tradition of the tapestry, the clichés and surfaces in print and online media, an illusory world threatening to inundate us with countless images which flow past us and, in the process, manipulate our consciousness so massively that a new reality removed from our everyday reality emerges before our eyes, nicely prepared for our smartphone screens. Margret Eicher transfers these images onto thick fabric whose glistening surface takes on a very real texture, a tactile quality you can feel with your hands.

The artist produces images you can't erase—even if the symbols from the world of computer games appearing in the tapestries make us believe we control the images and can continue playing the oft-practiced game of the endless stream of images.

Instead, Margret Eicher creates new contextual conditions for the protagonists in her works. Manifold art historical references generate a framework which clearly locates the figures in an art context: Josef Anton Koch's *Heroic Landscape with Rainbow*, *The Large Piece of Turf* by Albrecht Dürer, Titian's *Assunta*, Martin Kippenberger's painting *Paris Bar* (painted, incidentally, not by Kippenberger himself but by an assistant ).

©© Nora Reinhardt, "Ein Bild ist ein Bild ist ein Bild;" *Der Spiegel*, 44/2009 (October 26, 2009), <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-67510093.html> (accessed September 19, 2020).

What emerges against this backdrop is, on the one hand, an homage to strong female figures in manifold variations. Beyonce, Madonna and Lady Gaga are models of a contemporary feminism which, rather than continuing to discuss matters like self-determination and the right to one's own image, instead uses them as weapons. *City of Women* may reference a *Playboy* calendar group picture, but faced with the full force of those women the voyeur capitulates. On the other hand, Margret Eicher takes a stand and provides a stage for figures like Julian Assange and Mikhail Khodorkovsky whose activities may be described as, at least, worthy of discussion, but who at the same time became political pawns and whose freedom fell victim to the urge of totally different systems to preserve their power. An image from a poster campaign by the Lesbian and Gay Federation in Germany combined

with Caravaggio's Christ crowned with thorns in front of St. Peter's Basilica in Rome during the Second Vatican Council with the slogan "Love deserves respect" in Turkish, Arabic and German then just ends up being the logical culmination of an enlightened understanding of art.

Margret Eicher's tapestries are fake in that they constitute "a mimetic imitation of another artwork which, unlike the fake, itself points to its forged nature."

©© Stefan Römer, "Der Begriff des Fake" (Dissertation, cultural studies), Humboldt University Berlin, 1998, p. 2.

The titles and attributions identify the works "as appropriation, which reflects on the altered contextual and conceptual conditions of the identical image. By means of a thorough image analysis, the fake thus aims at a process of art historical perception: the reproduction is no longer morally condemned as fake and, instead, the fake is viewed as a critique of the institution of art and its ideology of the original image." ©© Ibid.

More than fakes, however, Margret Eicher's works are images of a reality of life which is, in fact, our reality. Margret Eicher's (image) manipulations are as real as the image of twenty-first-century reality collaged from different worlds. By pointing out to us this contradiction she opens the door to a critical questioning of "real" and "fake"—and to the key question whether we want to content ourselves with this reality.

## THE GOOD, THE BAD, THE UGLY

Alltagsmythen und Herrschaftsbilder in den digitalen Tapisserien von Margret Eicher

Marc Wellmann

Margret Eicher ruft bei ihren digitalen Tapisserien den Nimbus einer Kunstform auf, die sich vor allem im Kontext höfischer Repräsentation entfaltet hat. Diese Sonderform der Textilkunst ist mittlerweile fast vollständig von ihrer bürgerlichen Variante, der Tapete, verdrängt worden; doch rufen Bildteppiche starke materialikonografische Assoziationen hervor, die auf den ursprünglichen Funktionszusammenhang verweisen. Die sogenannte Bildwirkerei, auf die sich Margret Eichers künstlerische Praxis seit 2000 bezieht, ist in Europa seit dem Hochmittelalter nachweisbar. ① Als eines der frühesten Beispiele gilt der um 1070

entstandene »Teppich von Bayeux«, der jedoch nicht gewoben, sondern gestickt wurde. Er zeigt auf 68 Metern den siegreichen Feldzug des Normannenheeres von Wilhelm dem Eroberer, der dann von 1066 bis 1087 über England herrschte. Über die Hintergründe der Erschaffung und Rezeption dieses Bildteppichs ist wenig bekannt, aber es existiert ein schriftliches Zeugnis von 1476, das seine alljährliche Hängung im Kirchenschiff der Kathedrale von Bayeux belegt. Vgl. Mogens Rud, *Der Teppich von Bayeux und die Schlacht bei Hastings 1066*, Kopenhagen 1992, S. 14.

Tapisserien spielten im Zusammenhang des damaligen Reisekönigtums nachweislich eine wichtige Rolle.

② Vor allem innerhalb der Grenzen des deutschen Kaiserreichs, aber auch im fränkischen Königtum sowie in England (*travelling kingdom*) oder in Italien (*corte itinerante*). Vgl. dazu Caspar Ehlers, »Ort, Region, Reich. Mobilität als Herrschaftsfaktor«, in: *Heinrich V. in seiner Zeit. Herrschen in einem europäischen Reich des Hochmittelalters*, hrsg. von Gerhard Lubich, Köln u. a. 2013, S.81–102.

Die gerollten oder gefalteten Textilien waren dabei Requisiten eines mobilen Hofstaates, der sich jeweils nur temporär in den königlichen Pfalzen einrichtete. Beim Aufhängen der Wandteppiche an die andernfalls nackten Steinwände der Burgen und Schlösser ging es vor allem um ihre sowohl dämmende als auch schallschluckende Wirkung. Aber so wurde auch der Ort der Herrschaftsausübung kenntlich gemacht. Tapisserien waren unmittelbar wirkende Machtinsignien und nicht zuletzt wegen ihrer extremen Kostbarkeit ein wirksames soziales Distinktionsmerkmal.

Bei der steigenden Nachfrage nach Bildteppichen zeichneten sich im 15. und 16. Jahrhundert vor allem niederländische Werkstätten als Marktführer aus. Drei flämische

Meister verkauften 1607 ihre Expertise an den französischen Staat, siedelten nach Paris um und gründeten in der nach einer Familie von Tuchfärbern benannten *Avenue des Gobelins* eine gleichnamige Tapisserie-Manufaktur. 1662 entstand daraus die »Manufacture royale des tapisseries«, die von dem Hofmaler Charles Le Brun – zusätzlich zu seinem seit 1648 ausgeübten Amt als Rektor der »Académie royale de peinture et de sculpture« – geleitet und für ganz Europa stilbildend wurde.

© Bis heute wird der Begriff »Gobelin« synonym für einen kunstvoll gewirkten Bildteppich verwandt, auch wenn er im Sinne des Markenrechts lange Zeit nur für die in der Pariser Manufaktur entstandenen Produkte zulässig war.

Margret Eicher lässt ihre Tapisserien computerbasiert in einem industriellen Jacquard-Verfahren in Flandern weben. Sie fungieren als Träger digital erzeugter Bildcollagen, deren Elemente sowohl aus dem Fundus der Kunstgeschichte als auch aus dem schier unerschöpflichen Reservoir zeitgenössischer Massenmedien stammen. Eines ihrer Themen sind die medial überhöhten »Helden« der Gegenwart – Sportler, Models, Film- und Musikstars –, die sie mit Formeln und Versatzstücken der Vergangenheit kreuzt und überblendet. Die höfische Tradition der Tapisserien transportiert diesen Diskurs auch auf formaler Ebene

© Vgl. dazu auch Wolfgang Ullrich, »Der neue Adel«, in: *Margret Eicher: Digitale Tapisserien. Once Upon a Time (in massmedia)*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Heidenheim u. a., Ostfildern 2013, S. 3–7.

Der starke retrograde Effekt der Teppiche, der sich vor allem aus den üppig ornamentierten Bordüren speist,

© Das Verhältnis von Mittelfeld und ornamentaler Bordüre beschreibt den Archetyp der Teppichmusterung, wie sie bereits beim »Pasyryk-Teppich«, dem etwa 2500 Jahre alten Artefakt in der Eremitage in St. Petersburg, zu erkennen ist. Bei Eichers Tapisserien sind beide Bereiche eng miteinander verwoben, entweder durch korrespondierende Motive oder durch Überschreitung beziehungsweise Durchdringung der ästhetischen Grenzlinien, wie sie als Effekte der Trompe-l'œil-Malerei seit dem 17. Jahrhundert durchdekliniert worden sind.

steht mit der Digitalität der Vorlagen in kalkuliertem Kontrast. Oft wird dieser Kontrast noch dadurch verstärkt,

dass Eicher Motive oder Charaktere aus Computerspielen verarbeitet. Ihre Referenzen und Vorlagen werden in der Regel deutlich markiert, etwa durch entsprechende Titel oder auch durch die Veröffentlichung der Bildquellen. Häufig paraphrasiert sie auch bekannte Gemälde der Kunstgeschichte. Es geht ihr dabei letztlich nicht um ein vertracktes hermeneutisches Spiel für Eingeweihte, sondern um eine offen ausgesprochene Einladung, den ausgelegten Spuren zu folgen.

Die Technik sei exemplarisch an der Arbeit *Nach Botticelli/ Geburt der Venus (2)* von 2018 vorgeführt. Der wesentliche Bezugspunkt ist das um 1485 entstandene großformatige Tempera-Gemälde von Sandro Botticelli, das in den Uffizien in Florenz hängt. Dargestellt ist darauf nicht die Geburt der »Schaumgeborenen« aus dem mit Meerwasser vermischten Blut und Samen ihres Vaters Uranos,

© Aus dem Wortstamm *aphrós* für »Schaum« leitet sich der griechische Name Aphrodite der Liebesgöttin ab.

sondern ihre Landung am Strand von Zypern, laut der von Hesiod überlieferten Sage. Im Zentrum von Eichers Tapisserie steht statt der antiken Göttin die US-amerikanische Sängerin Beyoncé Knowles-Carter, deren Gestalt einem Pressebild entnommen wurde, das sie 2017 bei ihrem Auftritt bei den Grammy Music Awards in Los Angeles zeigt. Die Popikone war zu der Zeit im fünften Monat schwanger und trat in Verkleidung der Heiligen Maria mit künstlicher Gloriole in geradezu grotesker Überzeichnung ihrer künftigen Mutterrolle auf die Bühne.

© Es gehört zum kulturellen Alltagswissen, dass sich der Marienkult auf den antiken Venuskult stützt. Doch tatsächlich spielte auch Beyoncé – oder vielmehr der von ihr beauftragte Fotograf Awol Erizku – mit dem direkten Verweis auf Botticellis *Venus* bei dem am 14. Juli 2017 auf Instagram veröffentlichten Bild, das sie mit ihren einen Monat zuvor geborenen Zwillingen zeigt und das zu den am meisten gelikten Bildern dieser Plattform zählt (circa 11 Millionen Mal, Stand April 2020).

Die bei Eicher zu sehende Szene spielt nicht an einem Meeresteg, sondern in der Frankfurter U-Bahn-Station Westend, bei der die beiden Rolltreppen als Wellenzitat gedeutet werden können und deren Säulenarchitektur die floralen Motive der Komposition aufnimmt. Die Assistentenfiguren – im Original die Personifikationen des Westwindes Zephir, eng umschlungen mit der Nymphe Chloris, sowie eine Göttin der Jahreszeiten – stammen aus einer Parfümwerbung für Chanel, wobei sich die Assoziationskette vom Wind über die Blumen bis zum Duftwasser schwellenlos fügt. Die aufgeblasenen Backen von Botticellis Zephir finden sich als humorige Notiz in einem Graffiti an der linken Wand des Bahnhofs wieder. In der unteren Bordüre ist ein Wellenmotiv verarbeitet, das aus einem

Katalog für Tattoos stammt, und die Seitenfelder zeigen eine spiegelbildlich wiederholte Landschaftsszene mit See, Reiher und Fisch, scheinbar leicht gepixelt wie mit einer Teppichtextur überzogen, die sich gegenüber den ansonsten glatten Konturen und Flächen abhebt.

Margret Eichers Sampling- oder Mashup-Technik mündet bei den Bildcollagen in einer »ornamentalen Struktur«, die Vergangenheit und Gegenwart miteinander verschränkt und im Medium der Bildteppiche bereits angelegt ist.

© Vgl. dazu Kai Uwe Schierz, »Ornamental Patterns«, in: Ostfildern 2013 (wie Anm. 4), S. 47–70. Textile Bodenbeläge sind vorwiegend abstrakt-ornamental gemustert. Das liegt nicht allein an einer rigideren Auslegung des Bilderverbots im Orient, aus dem die meisten dieser Teppiche bis heute stammen, sondern auch an der von einer Religion unabhängigen Frage, worauf man seine Füße stellt. Die figurale Tradition europäischer Bild- oder Wandteppiche, bei der eine möglichst große illusionistische Nähe zur Gattung der Malerei angestrebt wurde, stellt sich in gewisser Weise gegen diese ornamentale Herkunft, ohne die Materialität der gewirkten Stoffe überwinden zu können.

Doch das Verhältnis – in diesem Fall zwischen Botticellis Gemälde und Eichers Remake – macht auch das Verfahren kenntlich, unter dem die Motivvorlage selbst entstanden ist. So bezog sich Botticellis Gemälde ebenfalls auf ein früheres Bild, das in seiner Zeit zumindest als literarischer Topos überliefert war.

© Der Maler Apelles soll für Alexander den Großen eine Aphrodite gemalt haben, die gerade dem Meer entsteigt. Das Modell war laut Plinius die Lieblingskonkubine Alexanders, Kampaspe, in die sich der Maler verliebte und die ihm dann aufgrund der Exzellenz des von ihm geschaffenen Abbildes überlassen wurde. Dieses Gemälde war eines der bekanntesten Kunstwerke der Antike. Es hing lange Zeit im Tempel des Asklepios auf der Insel Kos. Auf Befehl von Kaiser Augustus wurde es nach Rom gebracht und als Bildnis der Stammutter des Geschlechts der Julier umgewidmet. Nachweise seiner Existenz finden sich bis in die Zeit Vaspasians. Es erhielt den Beinamen *Anadyomene* (dt. die Entsteigende) und war für viele andere Maler von der Renaissance bis ins 19. Jahrhundert hinein ein bedeutender Bezugspunkt. Vgl. Günther Bröker, »Apelles«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 4, Leipzig 1990, S. 502 f. Es ist durchaus plausibel, dass sich Botticelli im Gestus sowohl einer Ehrerbietung als auch im Sinne eines Wettstreits mit dem berühmtesten Maler der Antike an das Sujet der Venusgeburt wagte und es bekanntermaßen zudem mit vielen Verweisen auf die Familie der Medici versah, für die der Künstler als Hofmaler tätig war.

Das komplexe Referenzsystem von Margret Eichers Tapisserien ist von ironischen Brechungen gekennzeichnet und basiert auf einem vielschichtigen Diskurs über den Status und die Natur von Bildern im kollektiven Bewusstsein. Einerseits fußen sie auf der grenzenlosen Verfügbarkeit

digitaler Abbilder. Andererseits stemmen sie sich mit ihrer Stofflichkeit gegen den stetig anschwellenden Datenstrom der Gegenwart.

©© Im Unterschied zu Margret Eichers spezifischer Ästhetik des Digitalen findet bei den sogenannten Kriegsteppichen aus Afghanistan eine andere Form der Aktualisierung und Revitalisierung des Mediums statt. Nach dem Einmarsch der Sowjetunion in Afghanistan und während der zehnjährigen Besetzung zwischen 1979 und 1989 verband sich die uralte in der Region beheimatete Kultur des Teppichknüpfens mit Motiven des Widerstands gegen die Besatzer. An die Stelle traditioneller dekorativer Elemente traten stilisierte Panzer, Kampfhubschrauber, Jagdbomber, Kalaschnikows, Handgranaten, Minen und auch mit Bomben behängte Selbstmordattentäter. Im Verlauf der Fortsetzung der militärischen Auseinandersetzung gegen andere Gegner nach dem 11. September 2001 – ein Ereignis, das ebenfalls Eingang in die afghanischen Kelims fand – wurden die Motive entsprechend angepasst. Seit 2014 finden sich auch Abbildungen von Drohnen in diesen sogenannten Kriegsteppichen, deren bizarre Bildsprache eine hohe Beliebtheit bei Sammlern besitzt. Vgl. Till Passow und Thomas Wild (Hrsg.), *Geknüpftes Gedächtnis. Krieg in afghanischer Teppichkunst*, Ausst.-Kat. Wildcarpets, Berlin 2015.

## THE GOOD, THE BAD, THE UGLY

### Everyday Myths and Images of Power in the Digital Tapestries of Margret Eicher

Marc Wellmann

In her digital tapestries Margret Eicher evokes the nimbus of an art form which developed mainly in the context of courtly representation. This special type of textile art meanwhile has been almost entirely replaced by its middle-class version, wallpaper. Nonetheless, tapestries arouse strong associations in terms of material iconography, pointing to the original functional context. Tapestries, the focus of Margret Eicher's artistic practice since 2000, first emerged in Europe in the High Middle Ages.

① The Bayeux Tapestry from ca. 1070 is considered one of the earliest examples, even though it is embroidered rather than woven. About sixty-eight meters long, it shows the events leading up to the Norman conquest of England under William the Conqueror who reigned over England from 1066 until 1087. Little is known about the tapestry's origin, purpose and reception, although there is written evidence from 1476 documenting its annual hanging in the nave of Bayeux Cathedral. See Mogens Rud, *Der Teppich von Bayeux und die Schlacht bei Hastings 1066* (Copenhagen: Ejlers, 1992), p. 14. English edition: *The Bayeux Tapestry and the Battle of Hastings 1066* (Copenhagen: Ejlers, 2004).

They played an important role in the context of the traveling kingdom.

② Especially within the borders of the German Empire (*Reisekönigtum*), but also in the Frankish Kingdom as well as in England and Italy (*corte itinerante*). See for this Caspar Ehlers, "Ort, Region, Reich. Mobilität als Herrschaftsfaktor," in *Heinrich V. in seiner Zeit. Herrschen in einem europäischen Reich des Hochmittelalters*, ed. Gerhard Lubich (Cologne et al.: Böhlau, 2013), pp.81–102.

At the time, the rolled-up or folded textiles were props of an itinerant court which would only temporarily establish itself in the various royal palatinates. The tapestries were hung on the otherwise bare stone walls of castles and palaces primarily for their insulating and sound-absorbing qualities. At the same time, they served to identify the place from which power was exercised. Tapestries were instantly effective insignia of power and, being extremely valuable, an important mark of social distinction.

With the rising demand for tapestries in the fifteenth and sixteenth centuries, Dutch workshops, in particular, stood out as market leaders. In 1607, three Flemish master weavers sold their expertise to the French state, moved to Paris and established a tapestry workshop on Avenue des Gobelins, a street named after a family of dyers. In 1662, this original Gobelins Manufactory was rebranded as the "Manufacture royale des tapisseries" whose operations were overseen by the court painter Charles Le

Brun—in addition to his position as rector of the French Royal Academy of Painting and Sculpture—and whose products became trendsetting throughout Europe.

© The word “gobelin” is used to this day to describe an artfully woven tapestry, even if, in terms of trademark law, it was long reserved for products of the Paris manufactory.

Margret Eicher has her tapestries woven in Flanders using a computer-based industrial jacquard process. They function as carriers of digitally produced image collages whose elements are taken both from the repertoire of art history and the seemingly inexhaustible reservoir of contemporary mass media. Her subjects include today’s media-hyped “heroes”—athletes, models, stars of film and music—which she mixes and overlays with clichés and elements from the past. The courtly tradition of tapestries transports this discourse on a formal level as

well. © See for this also Wolfgang Ullrich, “Der neue Adel,” in *Margret Eicher: Digitale Tapissieren. Once Upon a Time (in massmedia)*, exh. cat. Kunstmuseum Heidenheim et al. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), pp. 3–7.

The tapestries’ strong retrograde effect, fueled especially by the richly ornamented borders,

© The relationship between central field and ornamental border describes the archetypal carpet pattern as already seen in the ca. 2500-year-old Pazyryk rug now in the Hermitage in St. Petersburg. In Eicher’s tapestries the two areas are closely interrelated, whether through corresponding imagery or through the crossing or penetrating of aesthetic boundaries as played through in trompe l’oeil painting since the seventeenth century.

deliberately contrasts with the digitality of the source images. Often, this contrast is further reinforced through Eicher’s incorporation of imagery of figures from computer games. Her references and sources tend to be clearly marked, for instance by relevant titles or through the publication of source images. In many cases, she also paraphrases well-known paintings from the history of art. Ultimately, her aim in doing so is not to create some intricate hermeneutic game for insiders, but rather to openly extend an invitation to follow the laid-out trail.

Let’s illustrate the technique with an example: Margret Eicher’s 2018 work *After Botticelli/Birth of Venus (2)*. This tapestry’s main point of reference is the large-scale tempera painting by Sandro Botticelli, produced around 1485 and now hanging in the Uffizi in Florence. It depicts not the birth of the “foam-born” Venus from sea water mixed with the blood and seed of Uranus, her father,

© The Greek name of the

goddess of love, Aphrodite, is derived from the word *aphrós*, meaning “foam.”

but rather of Venus landing at the beach of Cyprus according to the myth transmitted by Hesiod. In place of the ancient goddess, the American singer Beyoncé Knowles-Carter takes center stage in Eicher’s tapestry. The image was taken from a press photograph showing her during her performance at the 2017 Grammy Music Awards in Los Angeles. At the time, the pop icon was five months pregnant and appeared on stage dressed up as the Holy Virgin Mary complete with artificial halo in an almost grotesque exaggeration of her future role as mother.

© It is part of everyday cultural knowledge that the Marian cult draws on the ancient Venus cult. But in fact, even Beyoncé—or rather Awol Erizku, the photographer she commissioned—played with the direct reference to Botticelli’s *Venus in a picture* showing her with her two one-month-old twins. Published on Instagram on July 14, 2017, it is one of the platform’s most-liked images (ca. 11 million likes as of April 2020).

The scene presented by Eicher is not set at the seashore, but rather in the Westend underground station in Frankfurt, Germany, where the two escalators may be read as referencing waves, while the columnar architecture takes up the painting’s floral motifs. The secondary figures—in Botticelli’s version the personification of the west wind, Zephyr, who holds the nymph Chloris in a tight embrace, as well as a goddess of the seasons—are taken from a Chanel perfume ad, creating a smooth associative chain from the wind to the flowers to the toilet water. The inflated cheeks of Botticelli’s Zephyr reappear in a humoristic graffiti on the left wall of the station. In the lower border Eicher has incorporated a rolling wave pattern from a tattoo catalogue, while the fields on the right and left show mirror images of natural scenery featuring a lake, a heron and fish, apparently lightly pixelated, as if overlaid with a carpet texture, which contrasts with the otherwise smooth contours and surfaces.

In the image collages, Eicher’s sampling or mashup technique results in an “ornamental structure” which, already inherent in the medium of the tapestry, intertwines past and present.

© See for this Kai Uwe Schierz, “Ornamental Patterns,” in Ostfildern 2013 (see note 4), pp. 47–70. Textile floor coverings have predominantly abstract, ornamental patterns. This is not only due to rigid interpretation of the ban on images in the Orient, where most of these carpets continue to be produced, but also has to do with the question, independent of any particular religion, as to what we put our feet on. The figural tradition of European tapestries or wall hangings, which aimed for the greatest possible illusionistic affinity with painting, in a way turns against this ornamental origin, without being able to overcome the materiality of the woven fabrics.

But the relationship—in this case between Botticelli’s painting and Eicher’s remake—also points to the process underlying the source image itself: Botticelli’s painting similarly referenced an earlier image which in his day survived at least as a literary theme.

© The painter Apelles is said to have created a painting of Aphrodite rising from the sea for Alexander the Great. According to Pliny, the model was Campaspe, Alexander’s favorite concubine, with whom the painter fell in love. When Alexander then noticed the extraordinary quality of the portrait, he gave Campaspe to Apelles. One of the most famous artworks of antiquity, the painting long hung in the temple of Asclepius on the island of Kos. At the behest of Emperor Augustus, it was taken to Rome and rededicated as a portrait of the ancestress of the Gens Julia. Evidence of its existence can be found until well into the time of Vespasian. Given the epithet *Anadyomene* (“rising from the sea”), the painting was an important point of reference for many other painters from the Renaissance to the nineteenth century. See Günther Bröker, “Apelles,” in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 4 (Leipzig: E. A. Seemann, 1990), pp. 502–03. It is quite plausible that Botticelli took on the subject of the birth of Venus both in a gesture of homage and in a spirit of competition with the most prominent painter of antiquity, famously adding numerous references to the Medici family whom the artist served as court painter.

The complex frame of reference of Margret Eicher’s tapestries is characterized by ironic twists and based on a multi-layered discourse on the status and nature of images in collective consciousness. On the one hand, they draw on the endless availability of digital images. On the other, they buck, through their materiality, today’s steadily swelling stream of data.

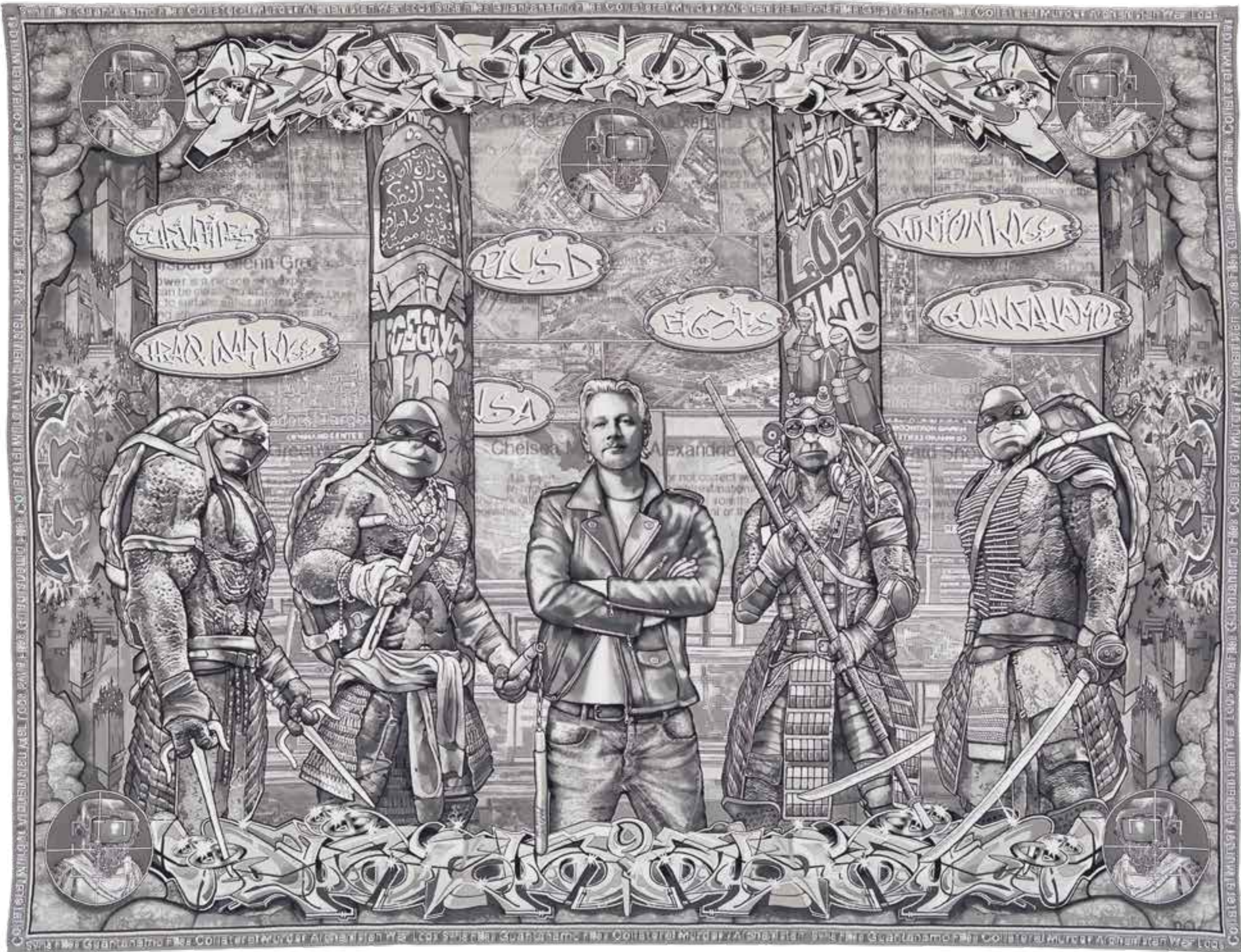
©© In contrast to Margret Eicher’s specific aesthetic of the digital, the so-called war rugs from Afghanistan involve a different kind of updating and revitalizing of the medium. After the Soviets invaded and subsequently occupied Afghanistan for ten years from 1979 until 1989, the ancient culture of rug-making endemic to the region combined with imagery of resistance against the occupiers. Traditional decorative elements gave way to stylized images of tanks, combat helicopters, fighter bombers, Kalashnikovs, hand grenades, mines and even suicide bombers wearing explosives. As the military conflict continued against other adversaries after 9/11—an event also incorporated in the Afghan kilims—the images were adapted accordingly. Since 2014, even depictions of drones have been included in these so-called war rugs which, on account of their bizarre imagery, are highly popular with collectors. See Till Passow and Thomas Wild (eds.), *Geknüpftes Gedächtnis. Krieg in afghanischer Teppichkunst* (Berlin: Wild, 2015).

Agent Assange, 2020  
280 × 371 cm  
Digitale Montage / Jacquard

Agent  
Assange<sup>①</sup>









① *Der Australier Assange, 48 Jahre alt, hatte über seine Enthüllungsplattform Wikileaks Hunderttausende geheime US-Berichte und Diplomatedepeschen veröffentlicht, die ihm von Whistleblowern zugespielt worden waren. Er arbeitete mit internationalen Medien zusammen, um den Inhalt auszuwerten, darunter New York Times, Guardian und Spiegel . Die USA werfen Assange in 18 Anklagepunkten unter anderem Verstoß gegen ein Spionagesgesetz vor. [...]*  
*Für seine Anhänger ist Assange ein Held, der Machtmissbrauch aufgedeckt hat. Um einer Auslieferung zu entgehen, hatte sich Assange in die Londoner Botschaft Ecuadors geflüchtet und dort sieben Jahre gelebt, bevor ihm 2019 das Asyl entzogen wurde. Er wurde von der britischen Polizei festgenommen und kam in das Hochsicherheitsgefängnis Belmarsh. Eine Entscheidung über die mögliche Auslieferung an die USA ist noch nicht gefallen.*

(Aus: Süddeutsche Zeitung vom 24. Februar 2020)

Die skrupellosen staatlichen und behördlichen Verfahrensweisen gegenüber Julian Assange, die Kriminalisierung seiner Enthüllungen und die daraus resultierende Zerstörung seiner zivilen Existenz veranlassten mich, ihm mit dieser Tapiserie ein Denkmal zu setzen. Sie zeigt ihn als jugendlichen Helden inmitten der »Ninja Turtles«, allesamt subkulturelle Agenten im Kampf gegen Protagonisten des Bösen.

Im Hintergrund des Motivs – umrahmt von politischem Graffiti, transparent und fast verschwindend – erscheinen Luftbilder von Schauplätzen seiner Enthüllungen sowie Namen von weiteren Whistleblowern. Graffiti- und Urban-Art-Szenarien stehen wie Whistleblowing für gesellschaftlich bezogene, selbst autorisierte Kommunikation. Die Inhalte sind oftmals anarchisch bis politisch brisant. In barock gerahmten Kartuschen, die sich wie Wolken durch den oberen Bildteil ziehen, sind einige der wichtigsten Wikileaks-Enthüllungen verzeichnet.

Margret Eicher (2020)

① *Through his WikiLeaks platform the 48-year-old Australian Assange published hundreds of thousands of secret US government documents which had been passed on to him by whistle-blowers. He worked together with international media, including The New York Times, The Guardian and Der Spiegel, to analyze the material. In an eighteen-count federal indictment, the US accuse Assange of violating the Espionage Act. ...*  
*To his supporters Assange is a hero who has exposed abuse of power. In order to avoid extradition, Assange fled into the embassy of Ecuador in London where he lived for seven years until his asylum was withdrawn in 2019. He was arrested by British police and sent to the Belmarsh high-security prison where he awaits a decision on his possible extradition to the US.*

(From *Süddeutsche Zeitung*, trans. Bram Opstelten, February 24, 2020)

The ruthless state and government actions against Julian Assange, the criminalization of his revelations and the resulting destruction of his civil existence prompted me to create a monument to him with this tapestry. It shows him as a young hero amidst the Ninja Turtles, all subcultural agents in the fight against protagonists of evil.

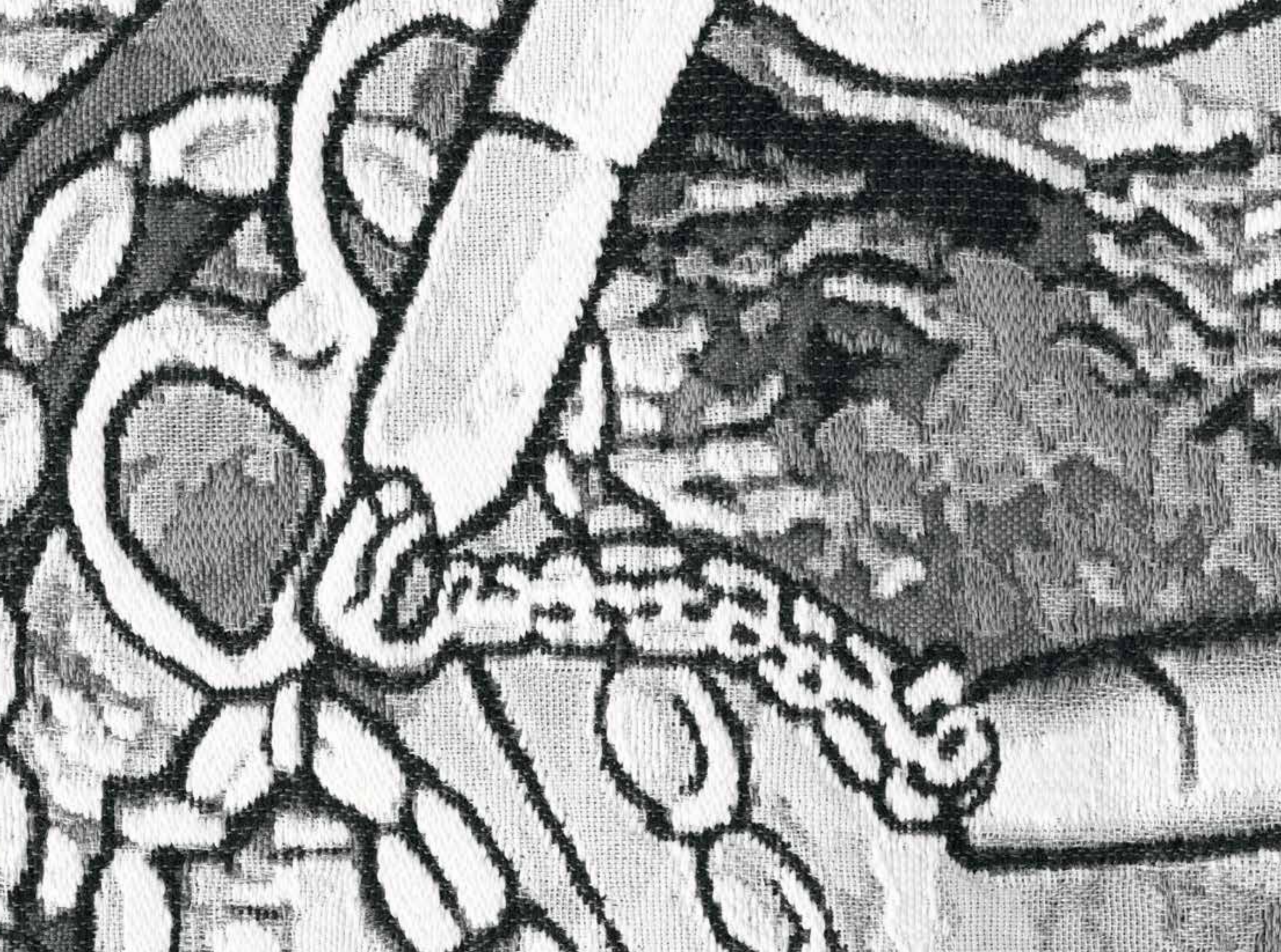
Transparent, faint areal images of locations of his revelations as well as names of other whistle-blowers appear in the background, surrounded by political graffiti. Like whistle-blowing, graffiti and urban art scenarios are forms of socially relevant, self-authorized communication. The contents tend to range from the anarchic to the politically explosive.

Some of the most important WikiLeaks revelations are listed in cartouches with baroque-style frames, which float like clouds across the upper part of the image.

Margret Eicher (2020)







*Assunta*, 2020  
308 × 207 cm  
Digitale Montage / Jacquard

Assunta®









⊗ Der Glaube an »die leibliche Aufnahme Mariens in den Himmel« wurde 1950 von Papst Pius XII. in der Apostolischen Konstitution *Munificentissimus Deus* als Dogma verkündet. Apokryphe Evangelien enthalten ausführliche Darstellungen vom Tod der Jungfrau Maria: Die Apostel seien von ihren Missionsorten durch die Luft an das Sterbebett entrückt worden, um Maria nach ihrem Tod zu bestatten. Das Grab wurde mit einem großen Stein verschlossen. Sofort aber sei Christus mit den Engeln erschienen, diese hätten den Stein weggewälzt, und Christus habe Maria herausgerufen.

Vor dem Hintergrund eines dogmatisch legitimierten und damit verbindlichen Glaubensinhaltes wirken diese Schriften heute verstörend; stellt man sie jedoch der antiken Mythologie gleich, genießt man das Fluidum einer zauberhaften Fantasy-Welt.

In diesem Milieu ist meine Tapisserie *Assunta* angesiedelt. Der Titel zitiert Tizians Gemälde *Assunta* von 1518 in der Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedig.

In der Tapisserie *Assunta* sind Kopf und Schultern der zentralen Figur einem Auftritt der Popikone Madonna entlehnt. Sie trägt einen an osteuropäisch-christliches Brauchtum erinnernden Kopfschmuck, aber auch byzantinische Anklänge sind nicht auszuschließen (Schleier und Diadem). Ein halb entblößter Unterkörper zeigt die Madonnengestalt androgyn, wobei das männliche Genital unter einem Herrenslip verborgen bleibt. Abweichend von christlichen Heiligencharakteren ist die himmelfahrende Hauptfigur vierarmig: zwei betende Hände, ein ausgestreckter Arm mit Apfel als Verweis auf den Sündenfall und eine Hand, die das männliche Geschlecht berührt.

Die Vielarmigkeit dieser Madonna öffnet das Bild tantrischen und hinduistischen Vorstellungen von Göttinnen wie Shakti, die weibliche Urkraft und Energie des Universums, oder auch Kali, die Göttin des Todes, der Zerstörung und der Erneuerung. Damit korrespondierend wird der Umhang der polyvalenten Göttin rechts und links von dämonischen Engelsgestalten gehalten, die den *Verdammten* von Signorelli entlehnt sind. Die Gesten des Haltens können auch als ein Enthüllen gegenüber dem\*r Betrachter\*in verstanden werden – Vorhang auf für skandalöse Erkenntnisse!

Auch zu den Topoi der Mondsichelmadonna und der Strahlenkranzmadonna nimmt die *Assunta*-Ikonografie Bezug. Diese werden in der christlichen Tradition des Marienbildes auch als »apokalyptische Madonna« bezeichnet, was durch Passagen in der *Offenbarung des Johannes* geprägt ist. Die Mondsichel (oder der Erdkreis) erscheint hier jedoch in Form des Cockpitrahmens eines Flugzeugs, anstelle poetischer Gestirne treten schemenhaft leuchtende Fantasy-Flugkörper. Die Madonnenfigur steht auf einer »Energiespirale«, eine verbreitete Chiffre futuristischer Antriebstechnologie in Science-Fiction-Filmen des 20. Jahrhunderts. Zweifach – einer überdimensionierten Gloriole hinter Madonnas Kopf gleich und analog der Erdkugel in der christlichen Ikonografie zu ihren Füßen – erscheint der »Todesstern« (im englischen Original *Death Star*). Es ist die riesige Raumstation aus den *Star-Wars*-Filmen, deren Feuerkraft ausreicht, einen ganzen Planeten zu vernichten. Seit dem ersten *Star-Wars*-Film 1977 wird der Begriff »Todesstern« von den Medien und in der Popkultur mit verschiedenen Bedeutungen aufgeladen. Hier verbindet sich die »apokalyptische Madonna« mit Vorstellungen der Science-Fiction-Apokalypse.

Der Strahlenkranz geht nicht von der gesamten Madonnenfigur aus, wie es in den christlichen Darstellungen beschrieben und abgebildet ist, sondern von ihrer Hand am männlichen Genital des eigenen zweigeschlechtli-

chen Körpers. Dies hebt die weibliche Verführung (Apfel) und ihre männliche Entsprechung als ein vielschichtiges Merkmal unseres Lebens hervor.

Die religiös konnotierte Himmelsfrau des 21. Jahrhunderts repräsentiert – sowohl spielerisch als auch offensiv – eine queere, nicht festgelegte Gestalt, ein pansexuelles Wesen, eine mit ihren gefalteten Händen zugleich aber auch in Demut Transzendierende.

Sie fußt auf einem durch technoide Elemente gekennzeichneten Diesseits und steigt auf in einen düsteren Himmel. Kein jenseitiger Glanz, kein göttlicher Empfang wie bei Tizian.

Margret Eicher (2020)

⊗ In 1950, the belief in “the bodily Assumption into heaven of the Blessed Virgin” was proclaimed as a dogma by Pope Pius XII in the apostolic constitution *Munificentissimus Deus*. Apocryphal gospels include detailed accounts of the death of the Virgin Mary: the apostles were allegedly transported through the air from wherever they were evangelizing to her deathbed, in order to bury Mary after she passed away. Her tomb was closed off with a huge stone. But Christ is said to have promptly arrived with the angels who rolled away the stone, and Christ called Mary to come out.

Today, those writings appear disturbing given the church’s dogmatically legitimized and, consequently, doctrinal belief. But if they are put on an equal footing with ancient mythology, one can enjoy the atmosphere of a magical fantasy world.

This is the dimension in which my *Assunta* tapestry resides. Its title references Titian’s 1518 painting *Assumption of the Virgin* in the Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venice.

In the Assunta tapestry the head and shoulders of the central figure are taken from a concert appearance of pop icon Madonna. She wears a head ornament evoking Eastern European/Christian traditions, though it has Byzantine echoes (veil and tiara) as well. The half exposed lower body reveals the Madonna figure to be androgynous, with the male genitals remaining hidden behind briefs.

Deviating from Christian saintly figures, the ascending protagonist has four arms: two praying hands, an outstretched arm holding an apple in reference to the Fall of Man and a hand touching the male sexual organ.

The multi-armedness of this Madonna opens up the image to tantric and Hindu images of goddesses like Shakti, the primordial female force and energy of the universe, or Kali, the goddess of death, destruction and renewal. Accordingly, the mantle of the polyvalent goddess is held on the right and left by demonic angel figures taken from Luca Signorelli’s *The Damned*. The “holding” at the same time may be seen as a revealing toward the viewer—raising the curtain on scandalous insights!

The Assumption iconography also makes references to images of the Woman of the Apocalypse and the Virgin Mary in an aureole. In the Christian tradition of Madonna imagery, the link to the apocalypse is informed by passages from the Book of Revelation.

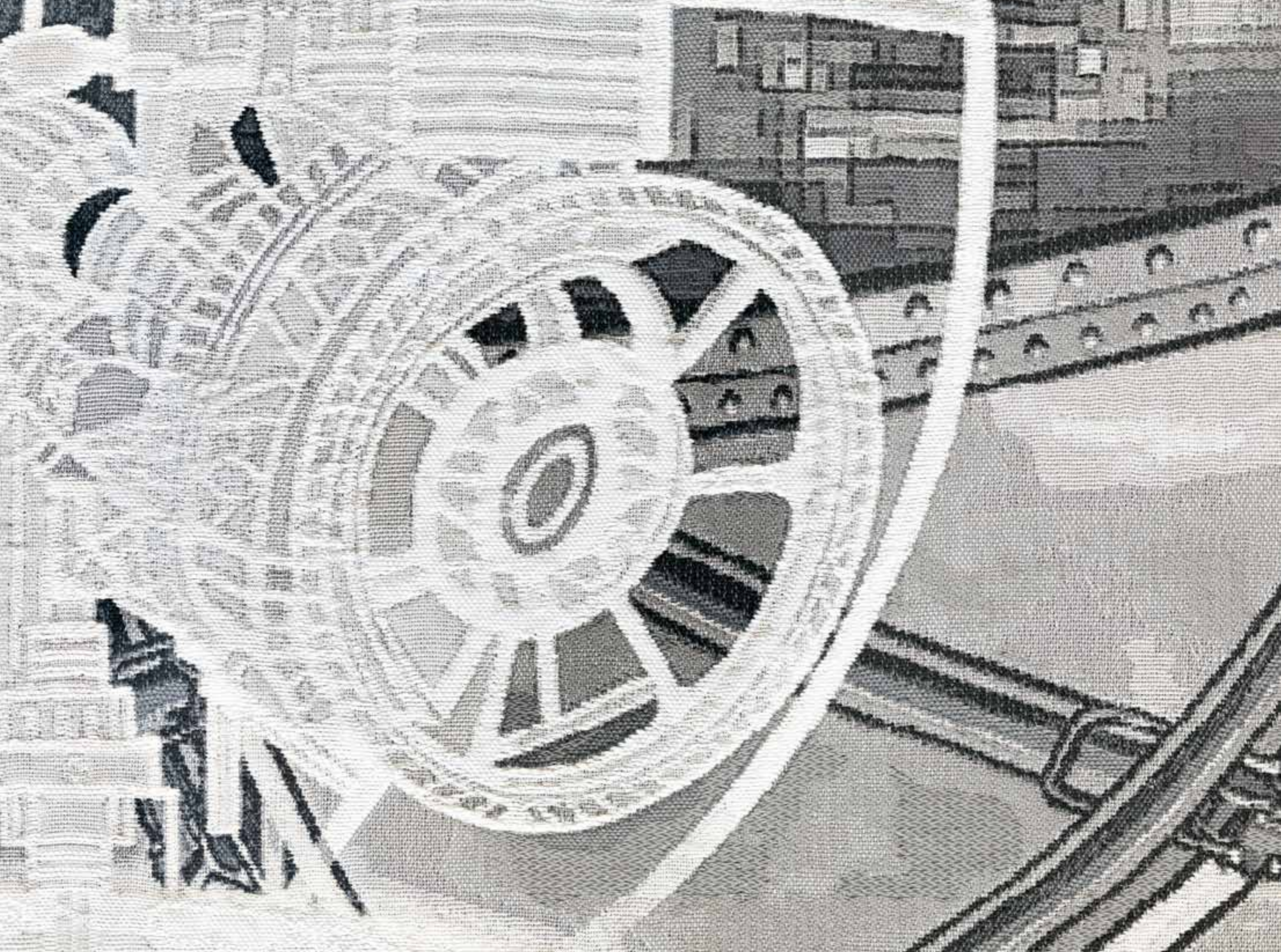
In the tapestry, the crescent (or globe) takes the shape of an aircraft cockpit canopy, while luminous fantastic flying objects take the place of the poetic celestial bodies. The Madonna figure stands on an “energy spiral,” a popular symbol of futuristic propulsion technology in twentieth-century science fiction films. Twice the “Death Star” appears—once as an oversized halo behind Madonna’s head and once at her feet, analogous to the globe in Christian iconography. It is the gigantic space station from the *Star Wars* films, which has enough firepower to destroy an entire planet. Ever since the first *Star Wars* film was released in 1977, the media and popular culture have been infusing the term “death star” with different meanings. Here the Woman of the Apocalypse is linked to visions of the science fiction apocalypse.

The rays of the aureole do not emanate from the entire Madonna figure as described and visualized in Christian images, but rather from the hand she holds on the male genitals of her own, ambisexual body, thus underscoring female seduction (the apple) and its male equivalent as a multi-layered feature of our life.

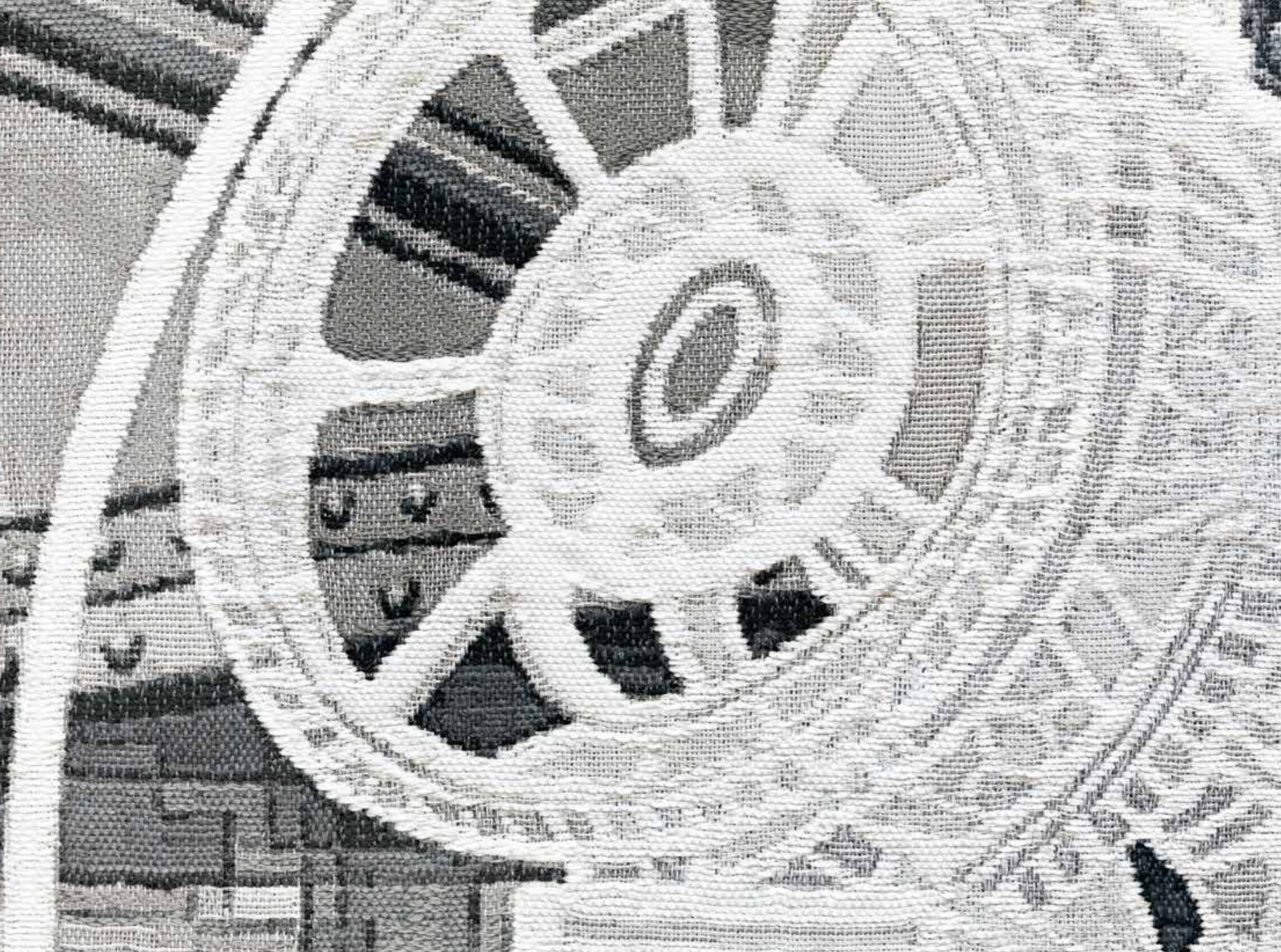
In ways both playful and assertive, the religiously inspired heavenly woman of the twenty-first century is a strange, undetermined figure, a pan-sexual being, but also a transcending one with her hands folded in humility.

She stands on a mortal world characterized by technoid elements and ascends into dark heavens. Unlike Titian’s figure, there is no supernal radiance, no divine reception.

Margret Eicher (2020)





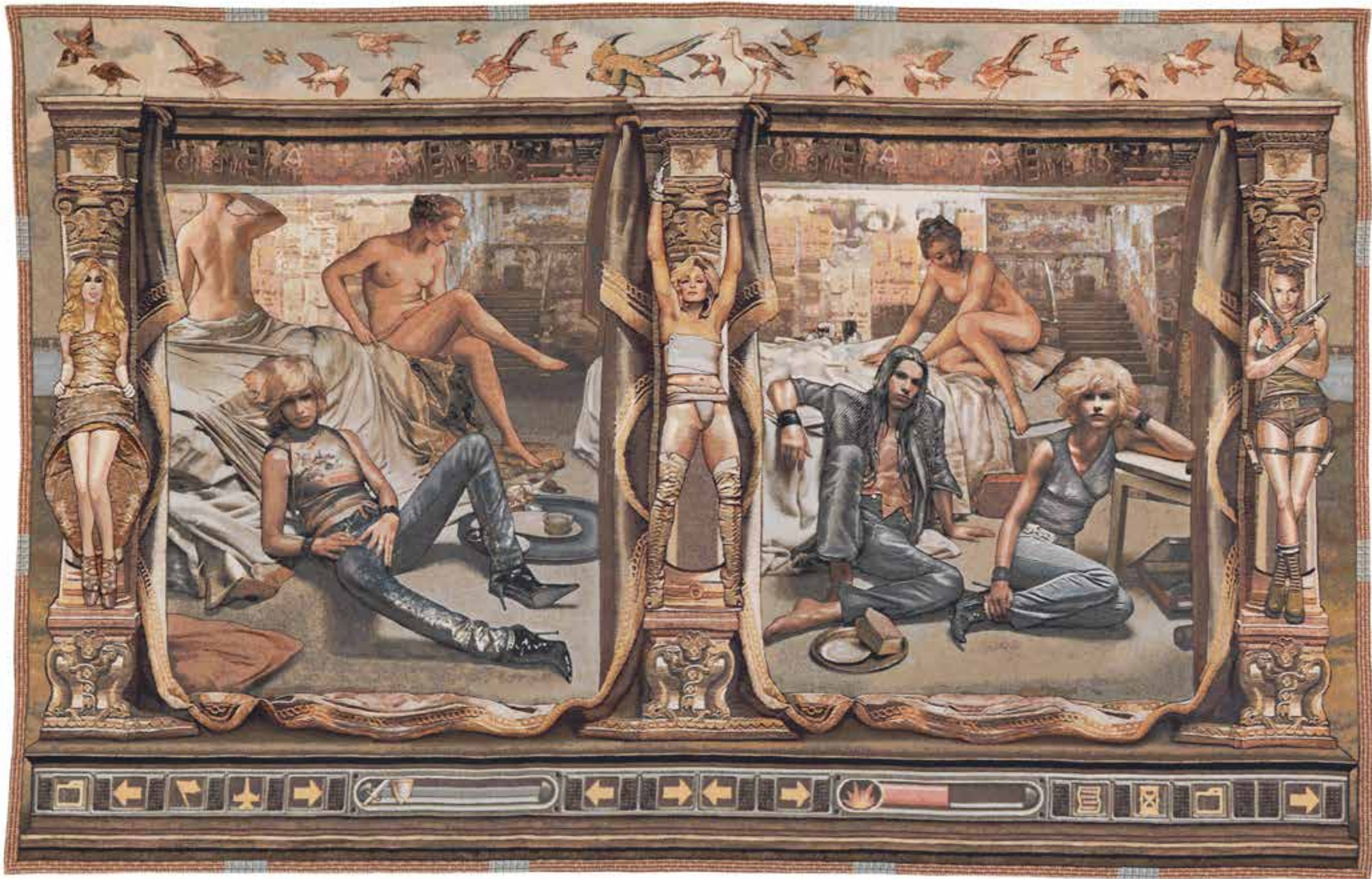


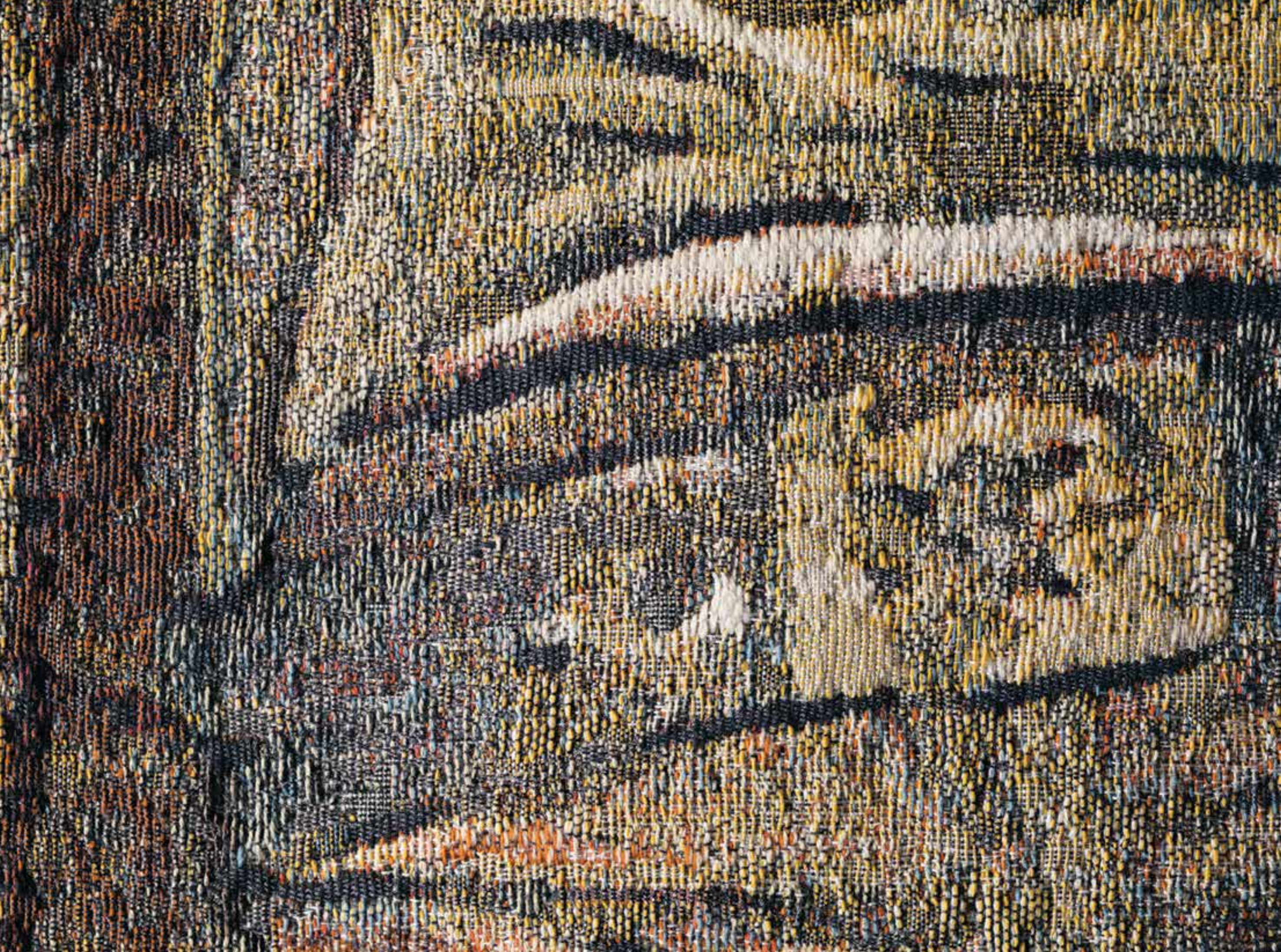
*Das Urteil des Paris 3, 2012*  
300 × 510 cm  
Digitale Montage / Jacquard

Das  
Urteil des  
Paris 3<sup>®</sup>









© Das Motiv basiert auf zwei Variationen einer Werbekampagne der Luxusmarke Versace, in der sich junge langbeinige Frauen in engen Jeans um einen femininen Mann mit langem Haar gruppieren. Keine der anwesenden Personen scheint an der Situation interessiert. Models in Unisex-Kleidung treten als *Role Models* der Gegenwart auf, geschlechtlich kaum kontrastierend, zu gleichgültig und distanziert, um sich im Sinne der mythologischen Vorlage zu engagieren. Geschlechterkommunikation, wie sie im internationalen Fashion-Zirkus geposed und propagiert wird.

Der antike Paris-Mythos wird hier nicht illustriert, er inspirierte lediglich durch sein Narrativ des Begehrens, Konkurrerens und Verweigerens. Die Szene ist in den subkulturellen Berliner Club *Tacheles* versetzt; was die Aufhebung normativer gesellschaftlicher und sexueller Limits unterstreicht. Mit diesen Grenzen spielt auch die antike Mythologie.

In der bekannten Episode muss der Jüngling Paris beurteilen, welche von drei Göttinnen die schönste ist: Aphrodite, Athene oder Hera. Eine Konfiguration, die seit der Renaissance bis hin zum Expressionismus zahlreiche bildkünstlerische Interpretationen hervorgebracht hat. Dem Mythos zufolge stellen sich die Frauen der Beurteilung des Mannes, ermächtigen ihn zum Entscheider, was nach wie vor aktuell ist. Diesem Gefüge widersetzt sich die vorliegende Szenerie durch entspannte Androgynität (siehe oben).

In die klassische Säulenarchitektur der Bordüre sind »Karyatiden« der zeitgenössischen Popkultur eingearbeitet: Lady Gaga – offensiv und provokant –, Madonna – aggressiv, dem\*r Betrachter\*in gleichsam ihr Kapitell entgegenschmetternd – und Angelina Jolie, die sich in Gestalt von Lara Croft schwer bewaffnet eher abzugrenzen scheint.

Wie in vielen meiner Tapisserien weist die Menüleiste eines Computerspiels im unteren Bordürenbereich auf die Fraglichkeit des Wirklichen hin – und damit auf die Gültigkeit sämtlicher hier aufgestellten Aussagen.

Margret Eicher (2013)

© The image is based on two versions of an advertising campaign by the luxury brand Versace in which young, leggy women in tight jeans are grouped around a feminine man with long hair. None of the individuals present seem to be interested in the situation. Models in unisex clothing act as contemporary role models, barely sexually contrasted, too indifferent and aloof to engage in terms of the underlying mythological tale: gender communication as posed and propagated in the international fashion circus.

Rather than illustrating the ancient myth of Paris, the tapestry is merely inspired by its narrative of desire, rivalry and refusal.

The scene has been transplanted to the subcultural Berlin club *Tacheles*, thereby underscoring the suspension of normative social and sexual boundaries. Classical mythology likewise plays with these boundaries.

In the well-known episode, the young Paris has to decide which one of three goddesses—Aphrodite, Athena or Hera—is the most beautiful, a configuration which has given rise to countless artistic interpretations from the Renaissance to Expressionism. According to the myth, the women subject themselves to the man’s judgment, empowering him as a decision maker in a gesture which still resonates today. The present scene opposes this framework through relaxed androgyny (see above).

“Caryatids” of contemporary pop culture have been incorporated into the classical columnar architecture of the border: Lady Gaga, offensive und provocative; Madonna, aggressive, as if ready to hurl her capital at the viewer; and Angelina Jolie who, in the guise of Lara Croft, is heavily armed and appears more distanced.

As in many of my tapestries, the menu bar of a computer game in the lower border points to the questionability of the real—and thus to the validity of all statements made here.

Margret Eicher (2013)





1. The Room  
2. The Room  
3. The Room  
4. The Room  
5. The Room  
6. The Room  
7. The Room  
8. The Room  
9. The Room  
10. The Room

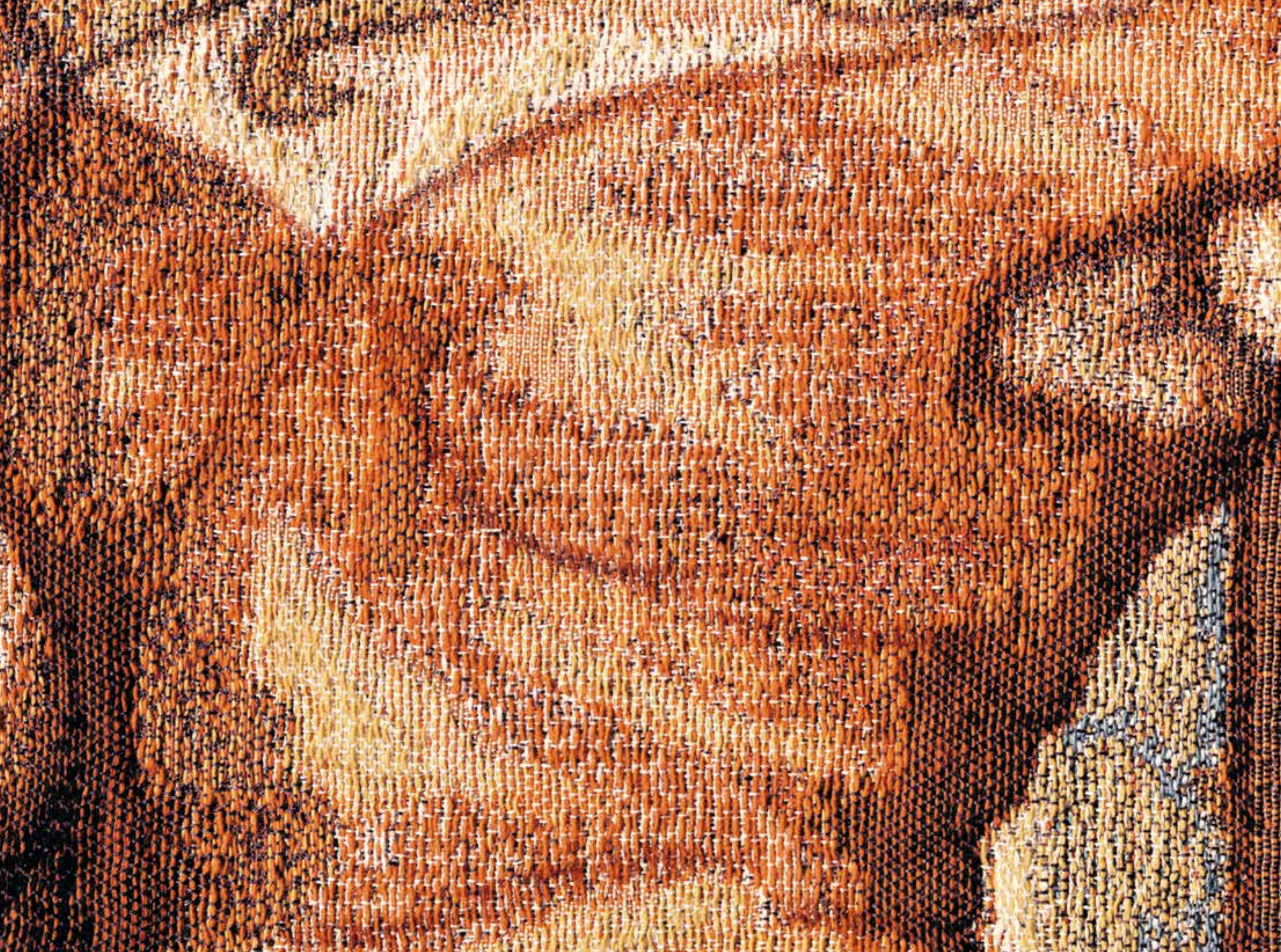


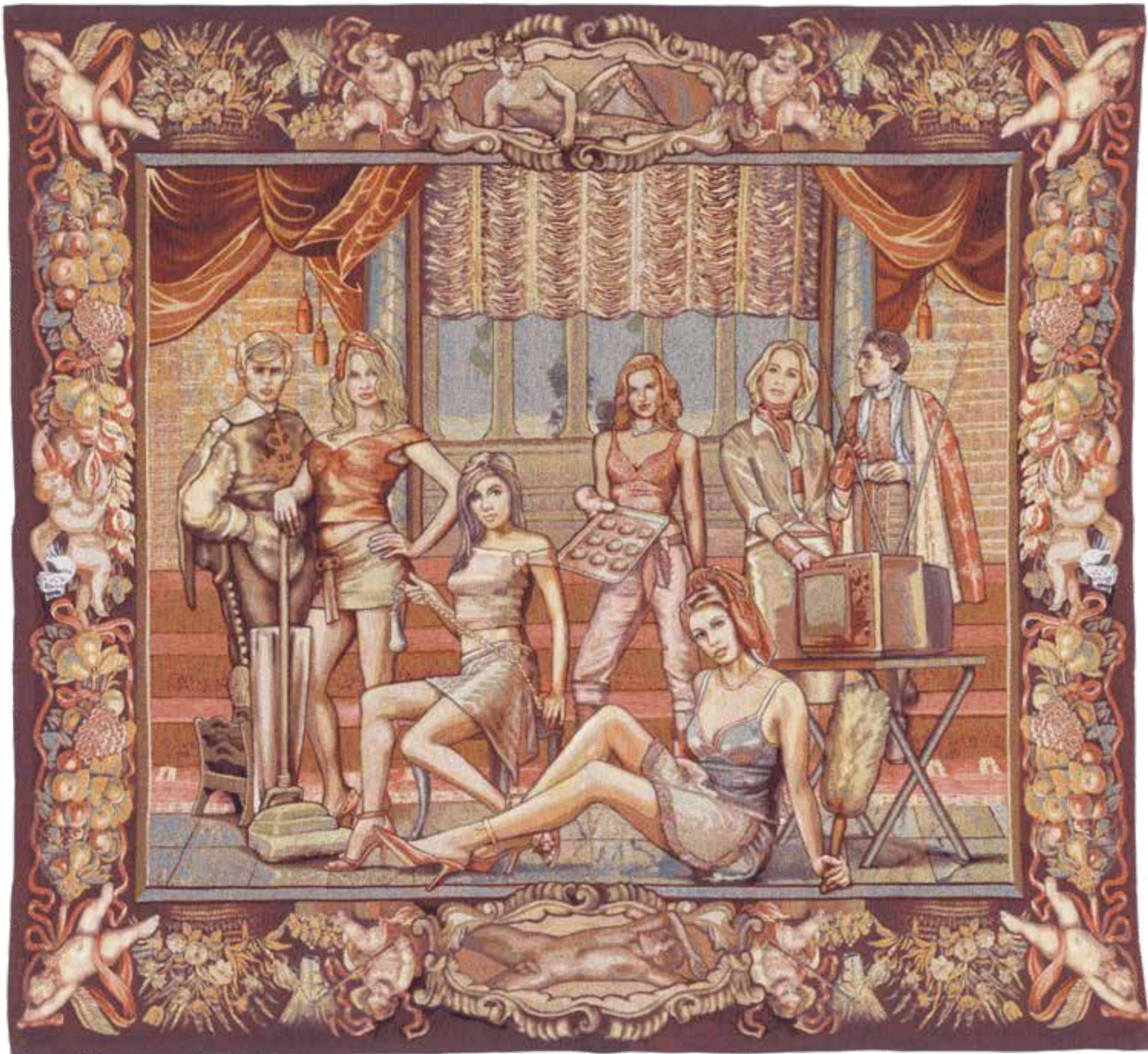
*Die fünf Tugenden*, 2008  
265 × 283 cm  
Digitale Montage / Jacquard

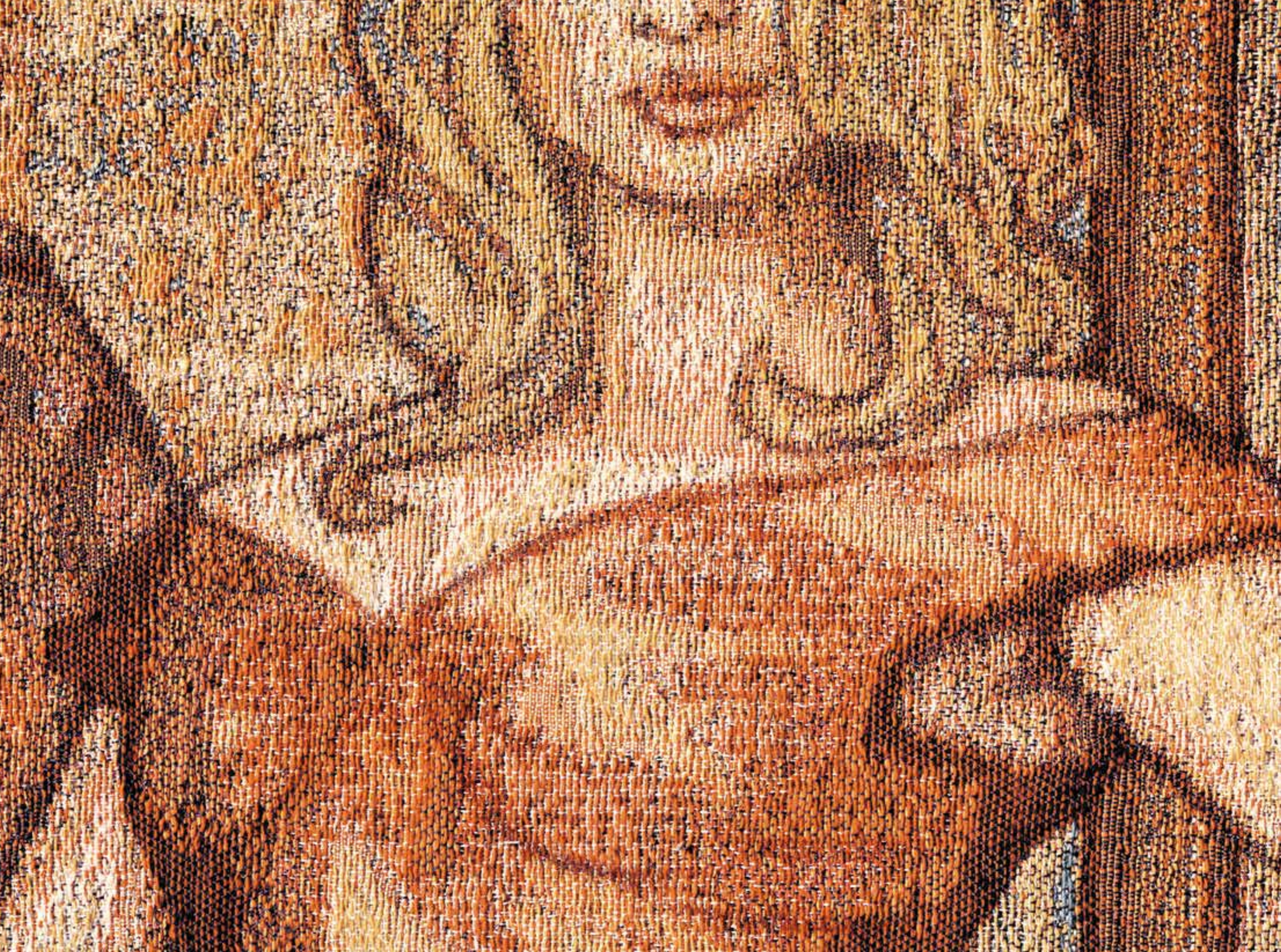
(Im Besitz von / Collection of Myriam Thyès)

Die fünf  
Tugenden<sup>®</sup>









© Die Tapiserie *Die fünf Tugenden* basiert auf einem in verschiedenen Hochglanzmagazinen veröffentlichten Foto-Posing, das die fünf Schauspielerinnen Teri Hatcher, Felicity Huffman, Marcia Cross, Eva Longoria Parker und Dana Delany in weithin bekannter klischeehafter Inszenierung zeigt: modisches, betont weibliches Outfit, kontrariert durch die Utensilien der geschäftigen Hausfrau. Dabei erinnern hier Staubwedel, Staubsauger, Backblech und Gummihandschuhe an die Heiligenattribute in der Geschichte der Sakralkunst. Die Frauenfiguren wirken stark und selbstbewusst; die Hausfrauensymbole werden ironisch ad absurdum geführt.

In der Szenerie ist der neutrale Studio-Hintergrund dem prachtvoll höfischen Ambiente einer historischen Tapiserie gewichen, aus dem heraus zwei männliche Figuren in barocker Edelmann-Pose die Frauen flankieren. Diese korrespondieren mit den beiden männlichen Pin-ups, die sich in Bordüren-Kartuschen als *Toyboys* der *Housewives* rekeln.

Der Titel *Die fünf Tugenden* ist wie in anderen Arbeiten im Reflex auf Titel der klassischen Malerei gewählt, die sich als weltanschauliche Kommentare verstehen und dem jeweiligen Bildwerk einen wesentlichen Akzent verleihen.

Die willkürliche Kürzung der ursprünglich sieben Tugenden auf fünf wird dabei in Kauf genommen – zumal hier die Assoziation zu den *Big Five* ins Spiel kommt: Die fünf Persönlichkeitsfaktoren Extraversion, Offenheit für Erfahrungen, Verträglichkeit, Gewissenhaftigkeit und geringer Neurotizismus sollen aktuellen verhaltenspsychologischen Erkenntnissen zufolge beruflichen und sozialen Erfolg begünstigen.

Margret Eicher (2010)

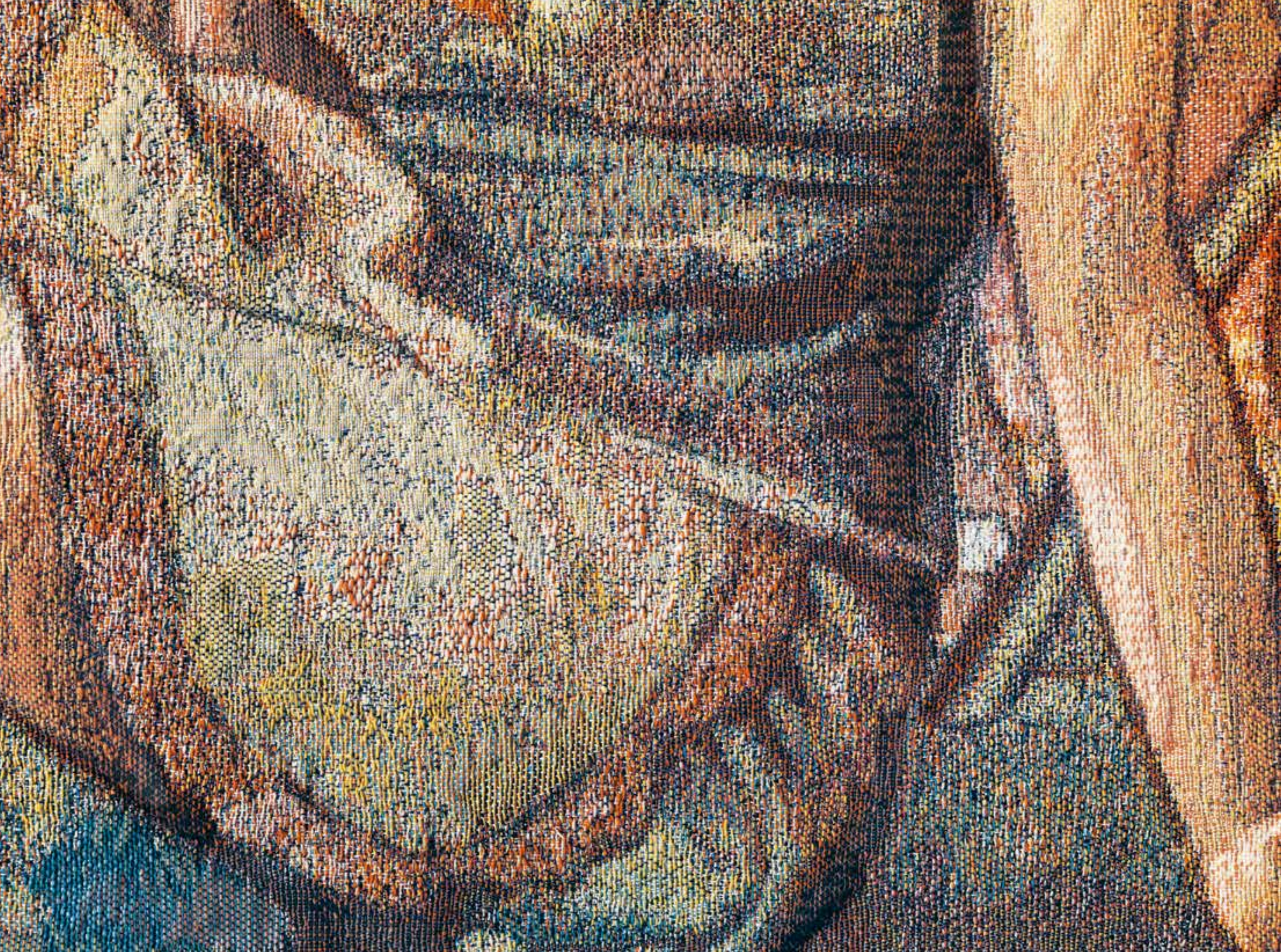
© The tapestry *The Five Virtues* is based on a promotional photo published in various glossy magazines. It shows the five actresses Teri Hatcher, Felicity Huffman, Marcia Cross, Eva Longoria Parker und Dana Delany in a famously stereotypical staging: fashionable, emphatically feminine outfits counterpointed by the utensils of busy housewives. The feather duster, vacuum cleaner, baking tray and rubber gloves are at the same time reminiscent of saintly attributes in the history of religious art. The female figures appear strong and confident, while the homemaker symbols are reduced to absurdity.

The neutral studio backdrop of the photograph has made way for a grand courtly setting from a historical tapestry. It comes with two male figures in baroque nobleman's pose who flank the women. They correspond to the two male pin-ups who, as the housewives' toy boys, stretch out in the cartouche border.

Like other works, the title *The Five Virtues* was chosen in response to titles found in classical painting, which are intended as ideological commentary and give the respective artwork a significant slant.

The rather arbitrary reduction of the originally seven virtues to five is embraced here, especially as the association with the “Big Five” model comes into play: according to current behavioristic insights, the five personality traits of extroversion, openness to experience, agreeableness, conscientiousness and low neuroticism are thought to promote professional and social success.

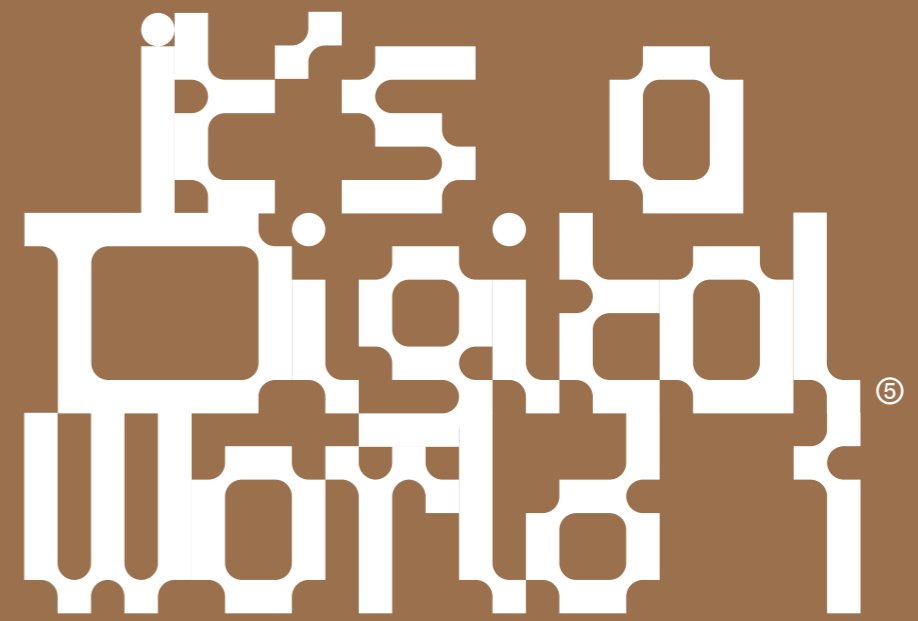
Margret Eicher (2010)



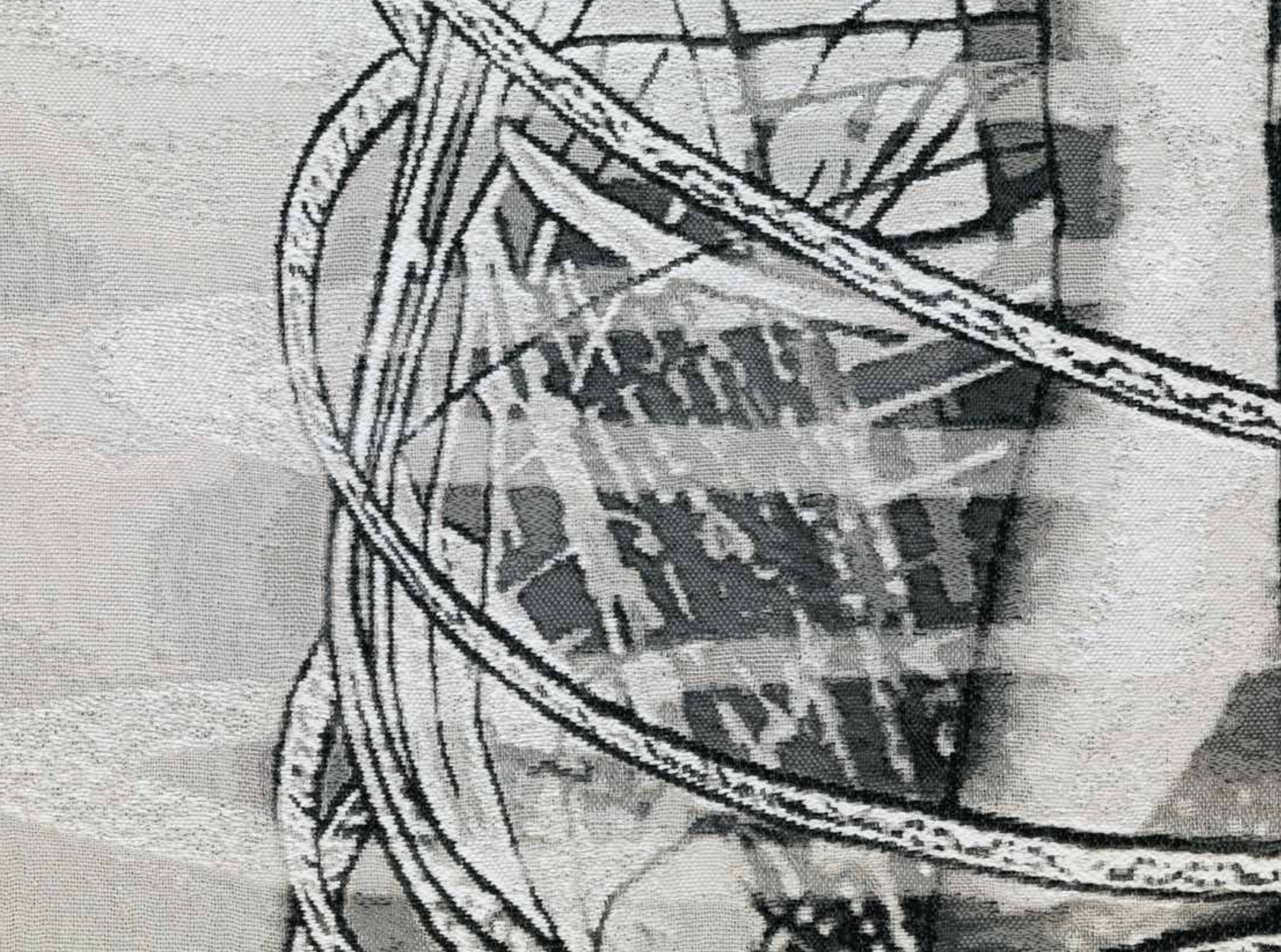




*It's a Digital World 1, 2014*  
300×150 cm  
Digitale Montage / Jacquard











© Die Tapisserie *It's a Digital World 1* ist Teil einer offenen Serie, die die mannigfaltigen Science-Fiction-Fantasien über die digitale Steuerung vieler Lebensbereiche der Gegenwart thematisiert.

Das Zentrum bildet die Popikone Lady Gaga im futuristischen Kleid, die in einem Teleportationsaggregat bereit zum »Beamen« steht. Unter diesem Begriff wurde Teleportation bereits in den 1960er-Jahren dank der ersten *Star-Trek*-Serie *Raumschiff Enterprise* allgemein bekannt.

Teleportation bezeichnet den theoretischen Transport eines Teilchens, Gegenstandes oder einer Person von einem Ort zu einem anderen, ohne den dazwischen liegenden Raum zu durchqueren – was nach den bekannten Gesetzen der Physik unmöglich ist. Aus philosophischer Sicht stellt sich die Frage, was in diesem Transformationsvorgang mit dem Individuum und mit dem Bewusstsein der transportierten Menschen geschieht. Es ist eine fiktionale Zeit-Raum-Überwindung, die die futuristische Vision totaler Freiheit evoziert.

Die Darstellung einer prominenten Persönlichkeit in einer solchen Szenerie beruht darauf, dass eine Bildbotschaft erst wirklich greifbar wird, wenn, ähnlich dem Sakral- oder Historienbild, die Protagonistin – oder auch der Protagonist – identifizierbar ist und ihr Charakter die Szene mitdefiniert.

Die Hände im Vordergrund, die perspektivisch dem\*r Betrachter\*in zugeordnet werden können, steuern den Vorgang der Teleportation jedoch offensichtlich mittels eines *Digital Controllers*.

Hier berührt das vorliegende Motiv die brisante Thematik individueller Integrität gegenüber digitalen Manipulationen und Zugriffen.

Margret Eicher (2018)

© The tapestry *It's a Digital World 1* is part of an open-ended series focusing on the multiple science fiction fantasies about the digital control of many aspects of life today.

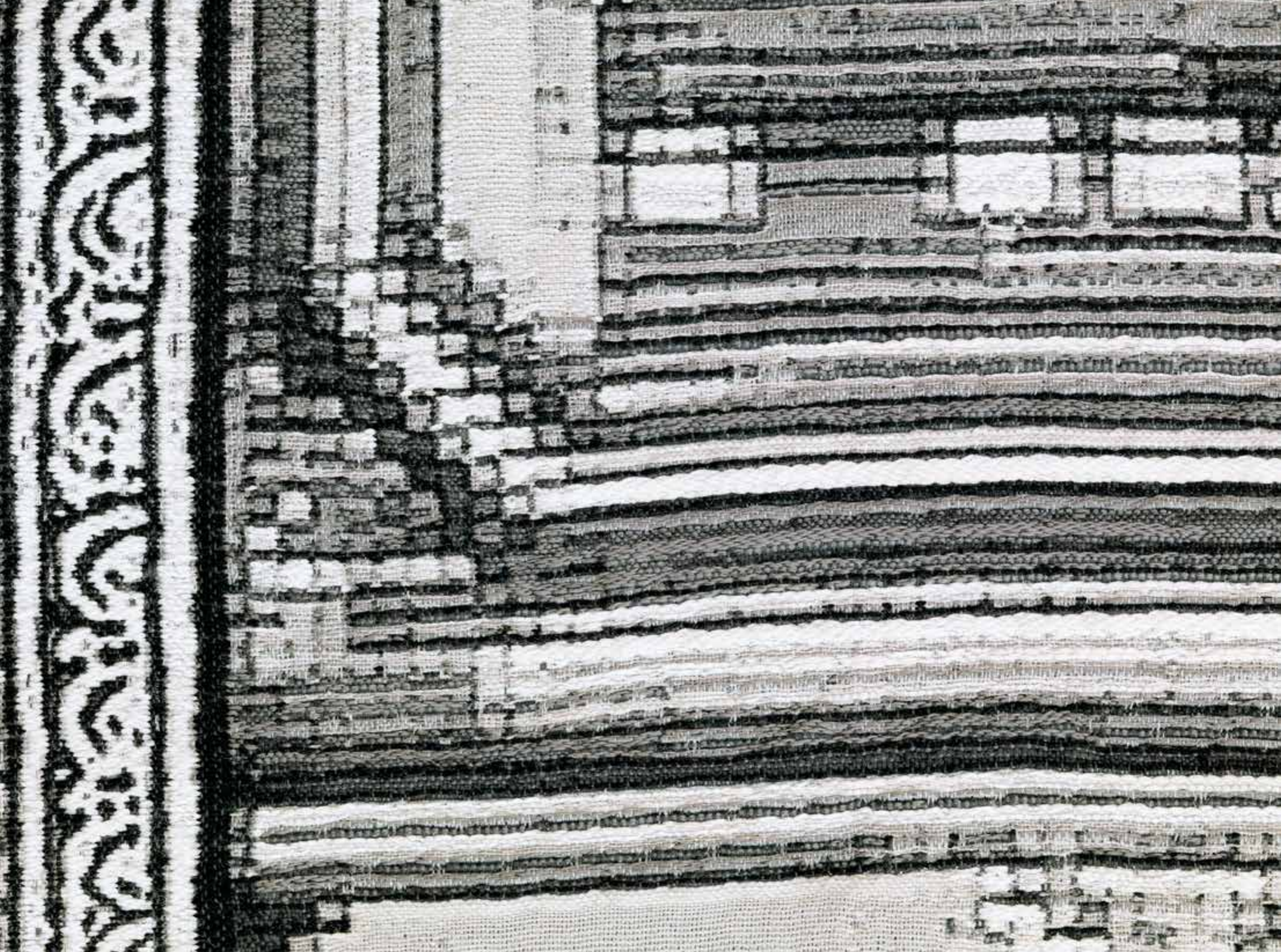
In the center is pop icon Lady Gaga wearing a futuristic dress and standing in a teleportation unit, ready to be “beamed up”—the coinage through which the original *Star Trek* series made teleportation widely known back in the nineteen-sixties.

Teleportation refers to the hypothetical transfer of a particle, an object or a human being from one point to another without traversing the physical space in between—an impossibility according to the known laws of physics. From a philosophical point of view, the question arises as to what happens to the teleported individual and their consciousness in this transformation process. It is a fictional triumph over time and space, evoking the futuristic vision of total freedom.

The idea to depict a prominent personality in such a setting is based on the realization that a visual message only really becomes tangible when the protagonist is identifiable and their character helps define the scene, as one sees in religious or history paintings.

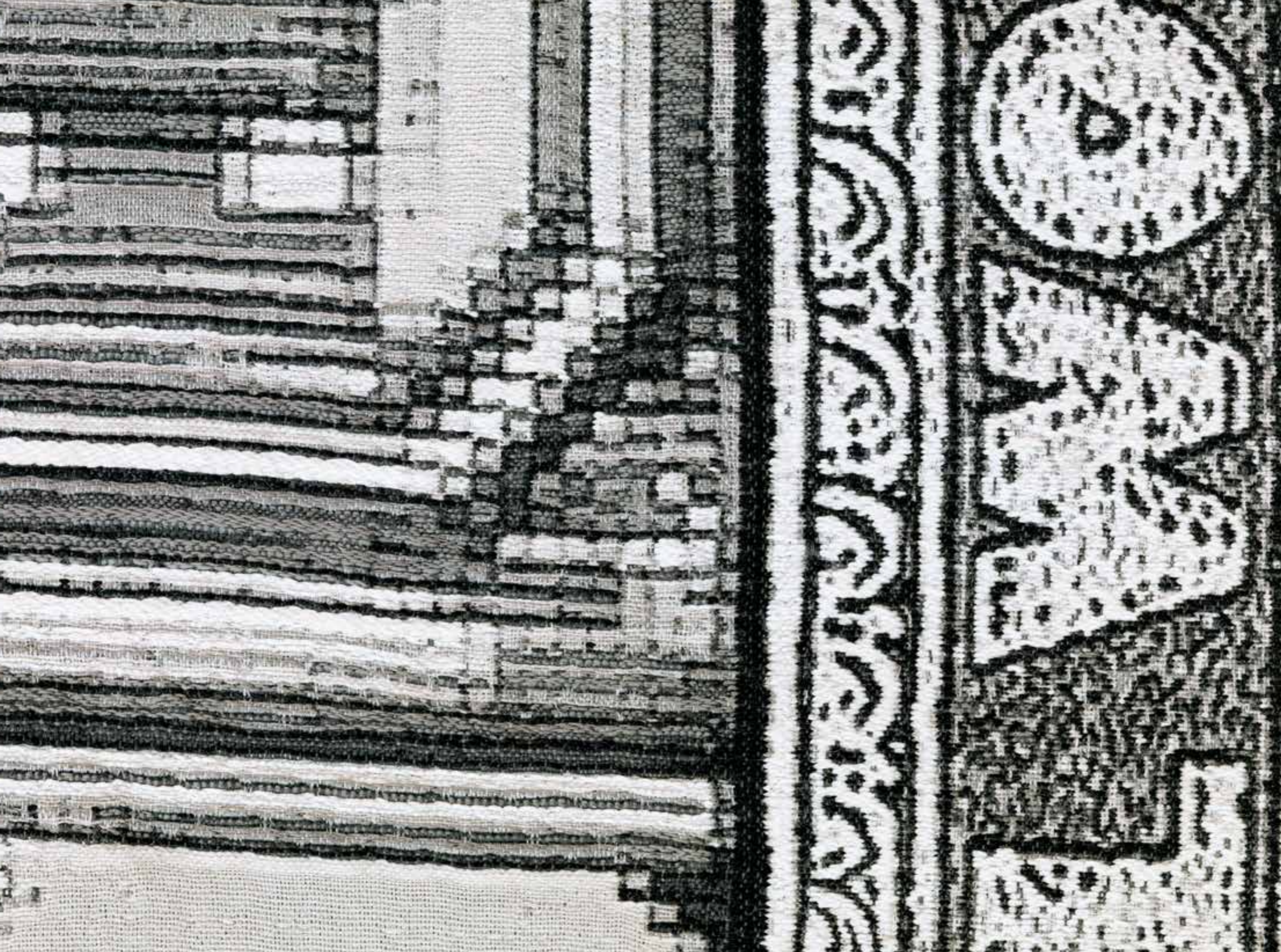
However, the hands in the foreground, which the perspective suggests belong to the viewer, steer the teleportation process by means of a digital controller. Here the image touches on the explosive topic of individual integrity vis-à-vis digital manipulation and access.

Margret Eicher (2018)





IT'S A DIGITAL WORLD  
IT'S A DIGITAL WORLD  
IT'S A DIGITAL WORLD



*Göttliche Liebe*, 2011  
260 × 290 cm  
Digitale Montage / Jacquard

Göttliche  
Liebe<sup>®</sup>









© *Göttliche Liebe* ist eine meiner Lieblingsarbeiten: In ihr ist das Sahnige der barocken Tapisserie gelungen.

Das prunkvolle Motiv entwickelt sich vor dem Bildraum des Petersdoms in Rom während des Zweiten Vatikanischen Konzils und zeigt den leidenden Christus aus Caravaggios *Dornenkrönung Christi* um 1602/04 neben einem sich küssenden schwulen Paar. Eine Figur ist hellhäutig und blond, die andere dunkelhäutig und schwarzhaarig. Dieses Motiv ist einer Berliner Kampagne entlehnt, die mit dem Slogan »Liebe verdient Respekt« in ursprünglich drei Sprachen – Deutsch, Türkisch, Arabisch – für westliche Toleranzwerte wirbt.

Den fotografischen Quellen der Protagonisten begegnete ich in nebeneinander platzierten Artikeln in dem queeren Berliner Stadtmagazin *Siegessäule* – und verstand sie als ein »Angebot« zur sofortigen Bildkonfiguration ...

Von allen drei Figuren sind nur die Oberkörper dargestellt, ab der Taille sind sie in üppig wallenden Stoffkulissen verborgen, ähnlich gebräuchlicher Engelsdarstellungen des Barocks.

Jenseits unmittelbarer Genderthematik ist diese Tapisserie mein *West-östlicher Diwan: Vor der Kulisse der christlichen Tradition*, neben einem geschwächten Christus, versöhnen sich in einem Kuss Orient und Okzident.

Der Slogan »Liebe verdient Respekt«, in Deutsch und Arabisch, erinnert an den Strahlenkranz in Herz-Jesu-Darstellungen. Hierin verankert sich ein weiteres Schriftband. Der Satz *Erit ligatum in coelis et in terra* auf einem Wandfries in großer Höhe des Petersdoms tritt zur zentralen Aussage formal und inhaltlich in Bezug. Es gilt!

Margret Eicher (2012)

© *Divine Love* is one of my favorite works—it achieves the creaminess of baroque tapestry.

The magnificent subject unfolds against the backdrop of the interior of Saint Peter's Basilica in Rome during the Second Vatican Council and shows the suffering Christ from Caravaggio's *Crowning with Thorns* (c. 1602/04) next to a gay couple kissing. One figure is light-skinned with blond hair, the other dark-skinned with black hair. This image is taken from a Berlin campaign to promote tolerance with the slogan "Love deserves respect" which originally appeared in three languages: German, Turkish and Arabic.

I encountered the photographic sources for my protagonists in articles placed side by side in Berlin's gay city magazine *Siegessäule* and took them as an "offer" to immediately compose an image ...

All three figures are shown merely as half-length figures; from the waist down their bodies are hidden by lavishly flowing fabrics, very like the typical Baroque-period images of angels.

Beyond the immediate gender theme, this tapestry is my *West-Eastern Diwan*: against the backdrop of the Christian tradition, Orient and Occident kiss and make up beside a weakened Christ.

The lines reading "Love deserves respect" in German and Arabic are evocative of the starburst motif in Sacred Heart images. Incorporated in it is an inscribed scroll: the words *Erit ligatum in coelis et in terra* (whatever you bind on earth will be bound in heaven) in a wall frieze high up inside Saint Peter's relate formally and thematically to the central message. It holds true!

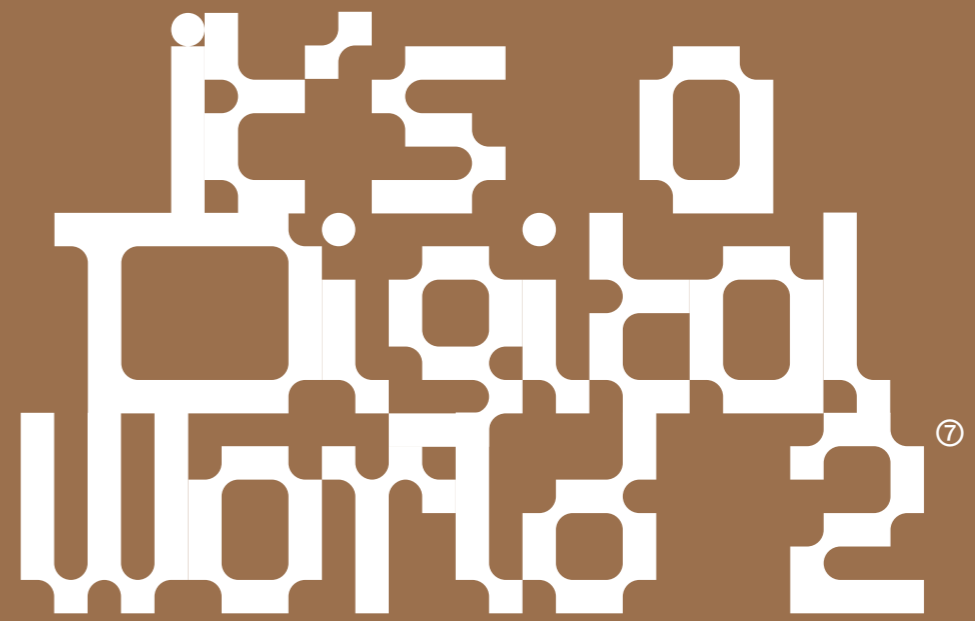
Margret Eicher (2012)







*It's a Digital World 2, 2018*  
310 × 180 cm  
Digitale Montage / Jacquard





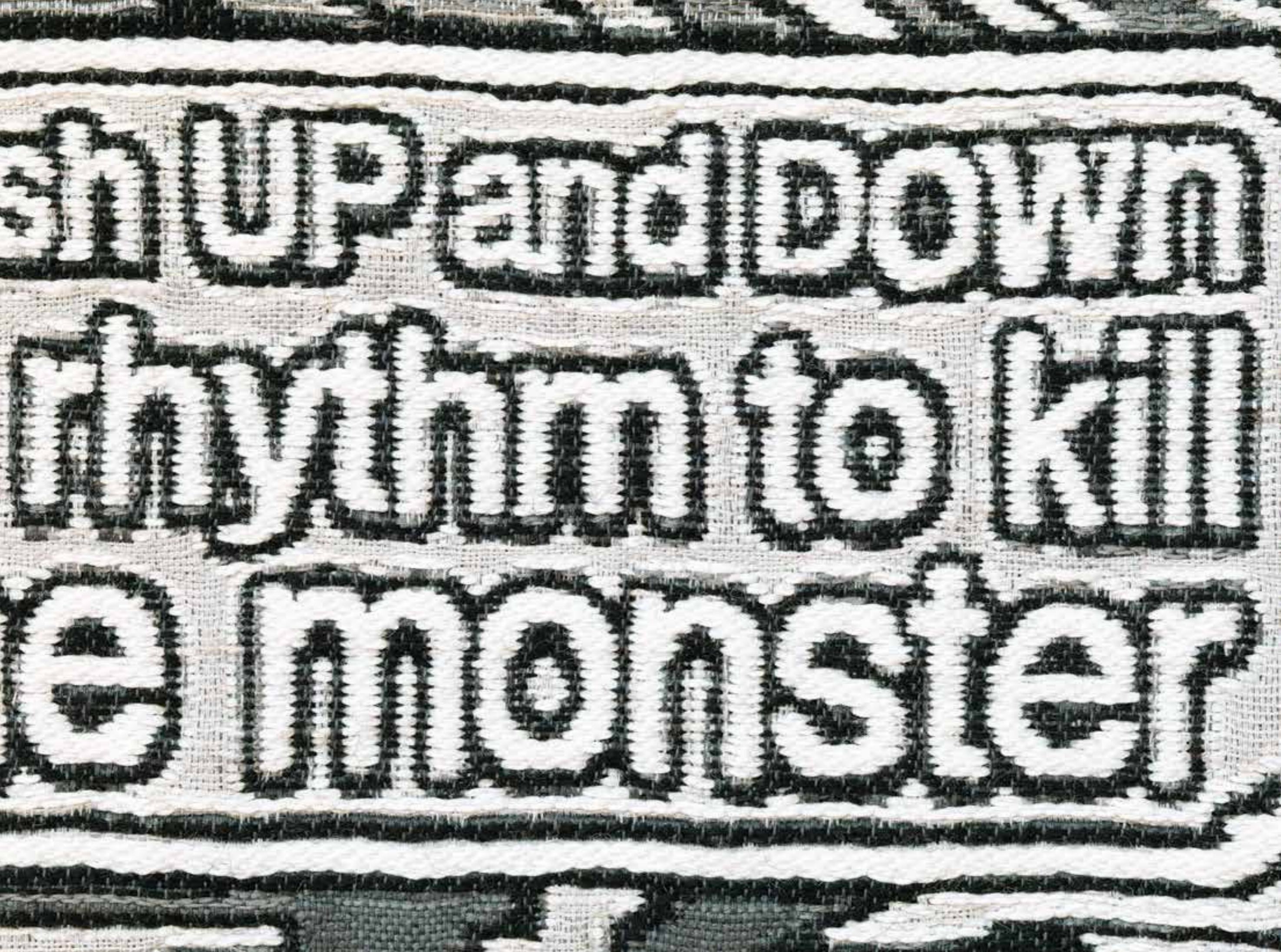
SHUT UP and DOWN

with them to kill

the monster

the cotton





⑩ *It's a Digital World 2* spielt mit der fragilen Grenzziehung zum Unterbewusstsein.

Während der Film-Mutant »Hulk« an der vermeintlichen Oberfläche mit einem monströsen Hai kämpft, der ihn zu verschlingen droht, durchstößt ein Mädchen mit seinem Tablet den Wasserspiegel in die fiktionale Welt.

Die Wirklichkeiten sind verkehrt: Das mit dem elektronischen Gerät beschäftigte, scheinbar reale Mädchen befindet sich auf einer unteren, tieferen Ebene, das erfundene Geschehen läuft darüber ab. Die Szenerie verbildlicht das Bewusste respektive Unterbewusste und stellt diese beiden Wahrnehmungsebenen wie eine Camera obscura auf den Kopf.

Auch im Comic- und Filmplot *Der unglaubliche Hulk* wird die Mutation des Protagonisten unbewussten Störungen und Verdrängungen in Verbindung mit seinem Vater zugeschrieben.

Wie in einigen meiner Tapisserie-Motiven wird hier die Realitätsebene des Computerspiels suggeriert.

Die insertierten Schriftzüge »Simulation bears a Resemblance to the Thing that it imitates only on the Surface Level« (»Simulation hat nur an der Oberfläche Ähnlichkeit mit dem Gegenstand, den sie imitiert«) und »Hyperreality is generating Reality without Provenience in Reality« (»Hyperrealität entsteht ohne Provenienz in der Realität«) basieren auf der Idee Jean Baudrillards über Simulation.

Das Mädchen mit Tablet ist einer Apple-Werbung aus dem Jahr 2014 entnommen.

Margret Eicher (2015)

⑩ *It's a Digital World 2* plays with the thin line demarcating the conscious and unconscious mind.

While on what appears to be the surface the film mutant Hulk battles a shark that looks about to devour him, a girl breaches the watery surface of the fictional world with her tablet.

The realities are inverted: the seemingly real girl preoccupied with her electronic device is located on a lower, deeper level, and the fictional action takes place above it. The scene visualizes the conscious and unconscious and turns those two levels of perception upside down like a camera obscura.

In the comic and film plot of *The Incredible Hulk* the protagonist's mutation is attributed to unconscious disturbances and repressions linked to his father.

As in some of my other tapestry images, the reality level suggested here is that of the computer game.

The inserted statements "Simulation bears a resemblance to the thing that it imitates only on the surface level" and "Hyperreality is generating reality without provenience in reality" are based on Jean Baudrillard's idea about simulation.

The image of the girl with a tablet is taken from a 2014 Apple ad.

Margret Eicher (2015)





IT'S A DIGITAL WORLD  
IT'S A DIGITAL WORLD

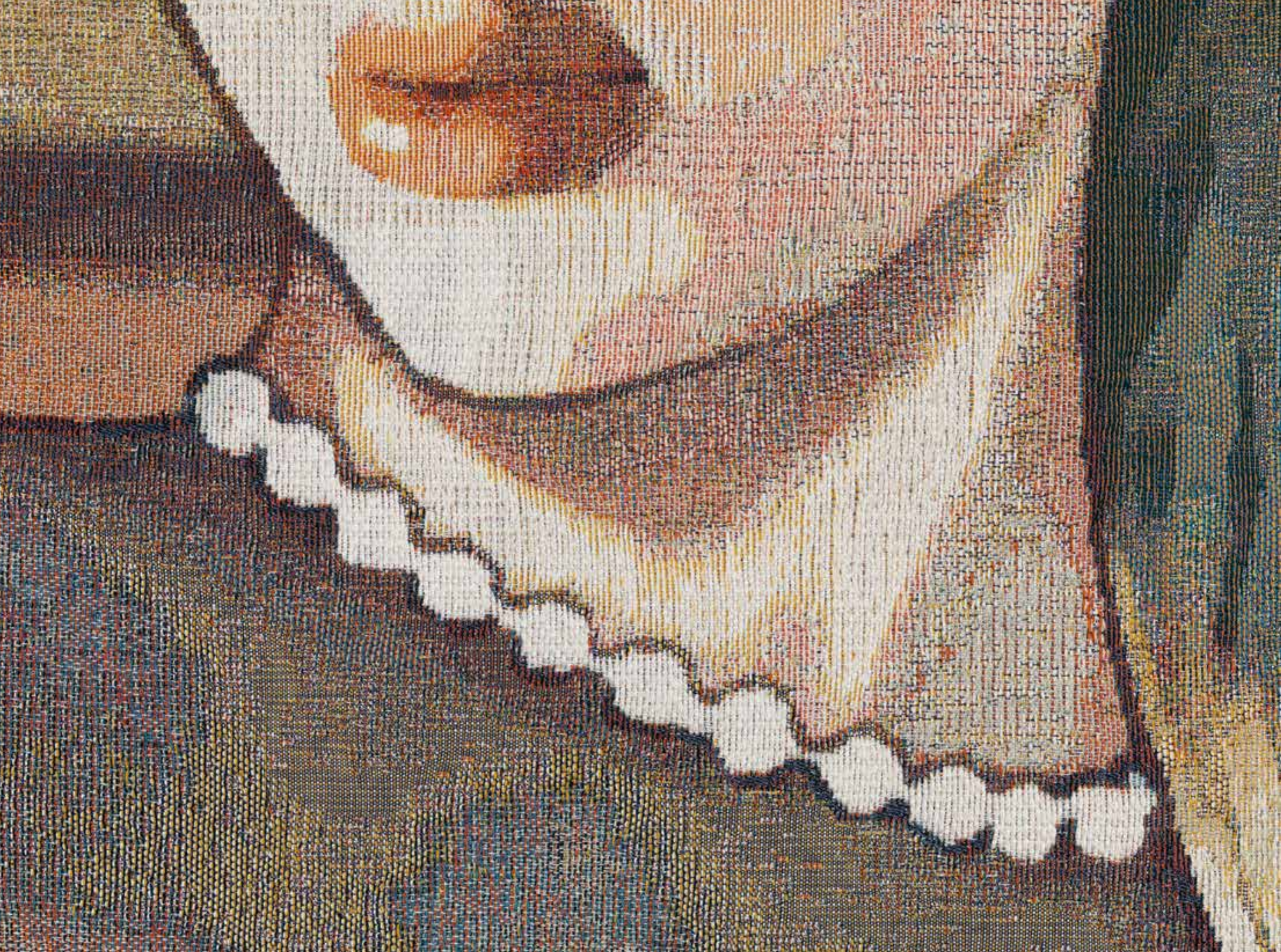




*Lob der Malkunst 2, 2018*  
290 × 430 cm  
Digitale Montage / Jacquard

Lob der  
malkunst  
2







#DIGITAL PAINTING

#POSTMODERN PAINTING

#ALLEGORICAL PAINTING

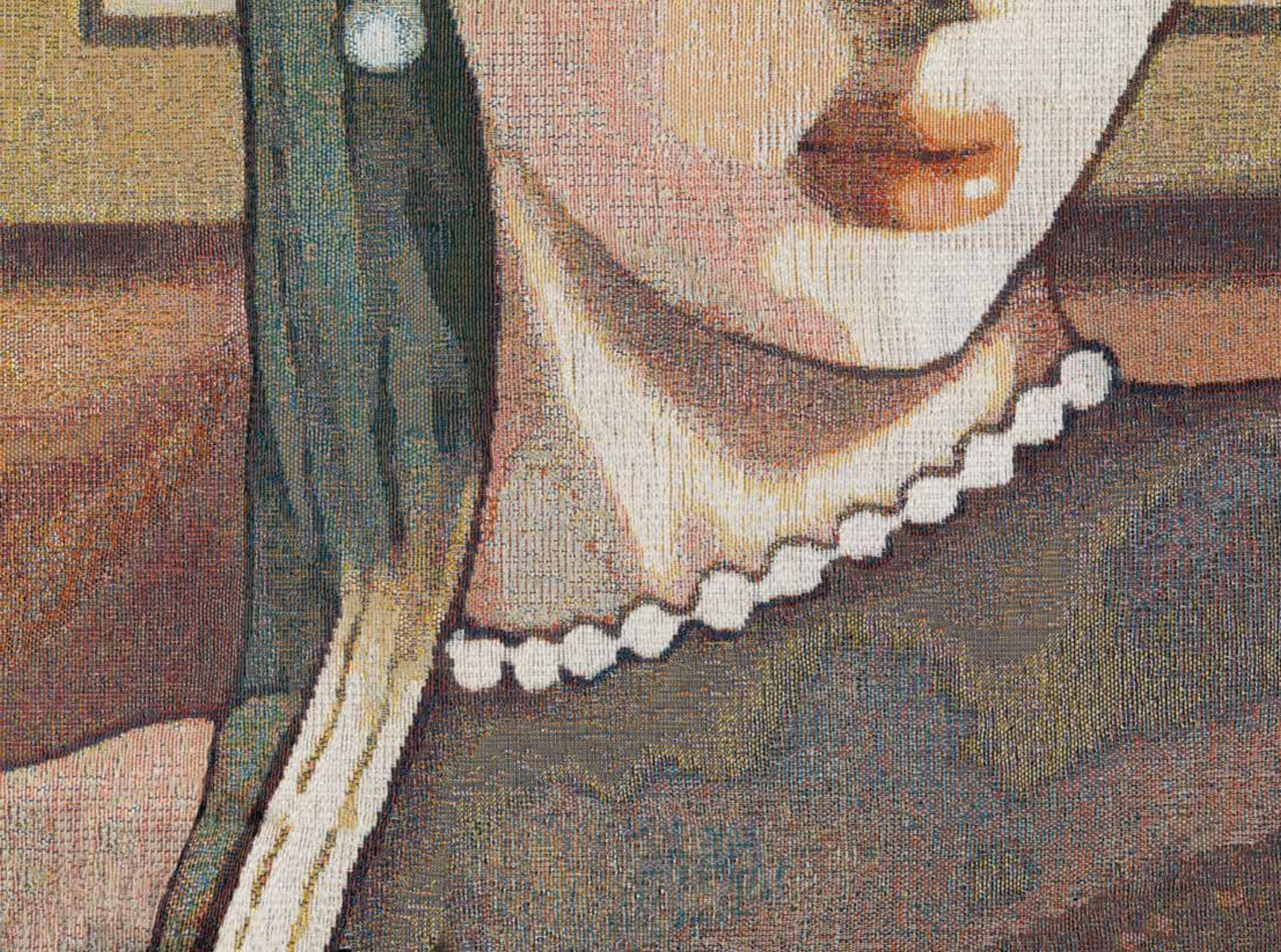
#ABSTRACT PAINTING

#INDUSTRIAL PAINTING

#MODERN PAINTING

#GENRE PAINTING

#CONCEPTUAL PAINTING



© Einen vorläufigen Höhepunkt der Beschäftigung Margret Eichers mit kunsthistorischen Vorlagen bildet die Arbeit *Lob der Malkunst* [...], die wie eine hochtourige Referenzmaschine wirkt und doch über alle Bezüge hinaus eine ganz eigenständige Bildkraft entwickelt. Zum einen wird hier die wunderbare Allegorie Die Malkunst des niederländischen Barockmalers Johannes Vermeer aufgerufen, die vermutlich 1666 entstand und sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien befindet. Die über viele Jahre geführte Diskussion, ob es sich bei der dort Porträtierten um Fama, den Ruhm der Malerei, oder doch eher um die Muse der Geschichte, Clio, handelt, [...] ist im hier verfolgten Zusammenhang nicht von Interesse. Wichtig ist, dass diese junge Dame mit Lorbeer und Posaune eine verkündende Funktion innehat, dass sie die Resultate eines Wettstreits der Künste oder der Nationen in die Öffentlichkeit hinausposaunt. Diese richterliche Rolle fällt in der Arbeit von Margret Eicher der Schauspielerin Scarlett Johansson zu, deren verführerische Züge zudem mit einem weiteren Bild Vermeers, dem Mädchen mit dem Perlenohrring, verschmelzen; ganz folgerichtig war sie auch die Darstellerin in einer diesbezüglichen Verfilmung. Diese mediale Diva nun agiert in einem Raum, der einerseits das Interieur der angesagten Paris Bar in Berlin-Charlottenburg zeigt und andererseits das berühmte Bild dieser Bar evoziert, das der Künstler Martin Kippenberger 1992 von diesem seinem Lieblingsort malte beziehungsweise malen ließ. [...]

Diese Praxis der konzeptionellen Kunstproduktion, bei der die Idee und nicht die Realisierung entscheidend ist, wird im Gobelin von Margret Eicher durch Kippenberger selbst verkörpert, der hier mit Fliege, Sonnenbrille und Cocktailglas recht dandyhaft daherkommt und die mit Werk und Person verbundene Ironie, den Witz und den Sarkasmus nonchalant symbolisiert. Sozusagen sein Gegenspieler, der Maler Gerhard Richter, seit vielen Jahren der unbestrittene Superstar der deutschen Kunstszene, steht hingegen eher wie ein letzter Gigant der Moderne in diesem geistigen Spannungsfeld: Für ihn gehören Konzept und Ausführung einer künstlerischen Strategie noch immer untrennbar zusammen, und das bedeutet auch, dass der physische Korpus eines Bildes der manuellen Hingabe ebenso bedarf wie der klärenden Reflexion des Intellekts. Wem dieser beiden Protagonisten letztlich der krönende Lorbeer gebührt, bleibt an dieser Stelle selbstverständlich offen; sicher scheint nur, dass die ungebrochene Faszination der analogen Malerei selbst bis in die digitalen Verheißungsräume der Medienmontagen von Margret Eicher durchschlägt.

Aus: Harald Kunde, »Painting Patterns. Das Lob der Malkunst«, in: Margret Eicher: *Digitale Tapisserien. Once Upon a Time (in massmedia)*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Heidenheim u. a., Ostfildern 2013, S. 82 f.

© A highlight thus far of Margret Eicher's preoccupation with art historical sources is the work *In Praise of Painting ...*, which is like a high-speed reference machine, yet develops its very own visual power beyond all references. For one thing, the wonderful allegory of *The Art of Painting by the Dutch Baroque painter Johannes Vermeer* is evoked, a work probably created in 1666 and now kept at the *Kunsthistorisches Museum in Vienna*. The long-standing debate about whether the figure being portrayed is PHEME, the personification of fame in painting, or rather Clio, the muse of history, ... is not relevant in our context. What is important is that this young lady holding a laurel wreath and trumpet has an annunciatory function, that she blares out the results of a contest of the arts or nations to the public. In Margret Eicher's work this role of judge is given to the actress Scarlett Johansson whose seductive features, moreover, blend with another painting by Vermeer, the *Girl with a Pearl Earring*, the figure she actually played in the film inspired by the painting. This diva of the media now acts in a space which, on the one hand, shows the interior of the hip Paris Bar in Berlin-Charlottenburg and, on the other, evokes the famous image of this bar, which the artist Martin Kippenberger painted—or had painted—of his favorite hangout in 1992. ...

In Margret Eicher's tapestry the practice of conceptual art production where the idea, not the execution, is the most important aspect of a work is epitomized by a rather dandy-like Kippenberger with bow tie, sunglasses and cocktail glass, nonchalantly symbolizing the irony, wit and sarcasm associated with the work and the man. By contrast, his "opponent," the painter Gerhard Richter, for many years the undisputed superstar of the German art scene, is more like a last giant of modernism in this confrontation of intellectual opposites: to him, concept and execution of an artistic strategy continue to be inextricably linked, meaning that the physical body of a painting needs both manual dedication and the clarifying reflection of the intellect. The question which of the two protagonists deserves the laurel crown obviously remains open at this point. All that seems certain is that the unbroken fascination of analogue painting is evident even in the digital spaces of promise of Margret Eicher's media montages.

Excerpt from Harald Kunde, "Painting Patterns. Das Lob der Malkunst," in Margret Eicher: *Digitale Tapisserien. Once Upon a Time (in massmedia)*, exh. cat. Kunstmuseum Heidenheim et al. (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013), pp. 82 f.





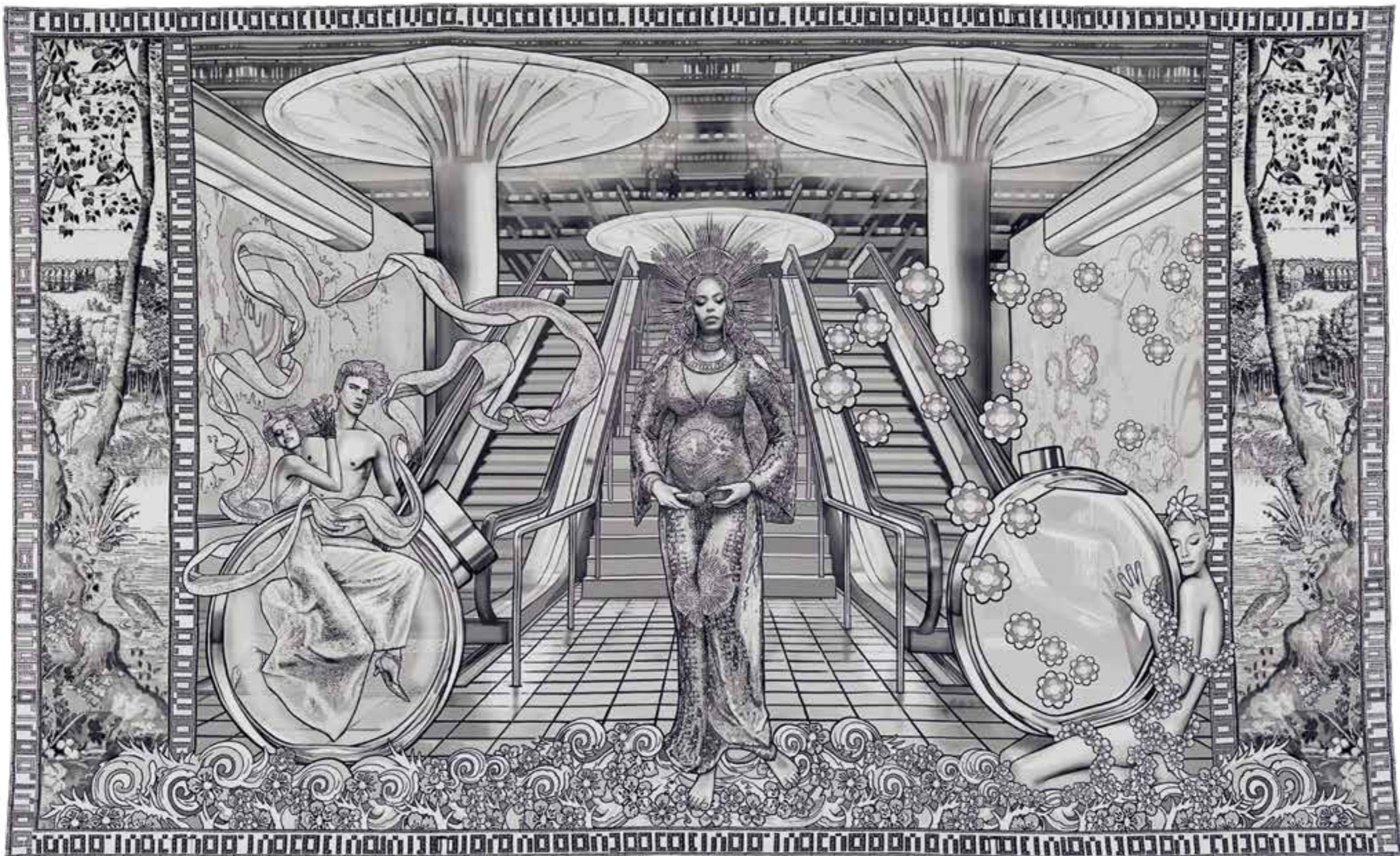


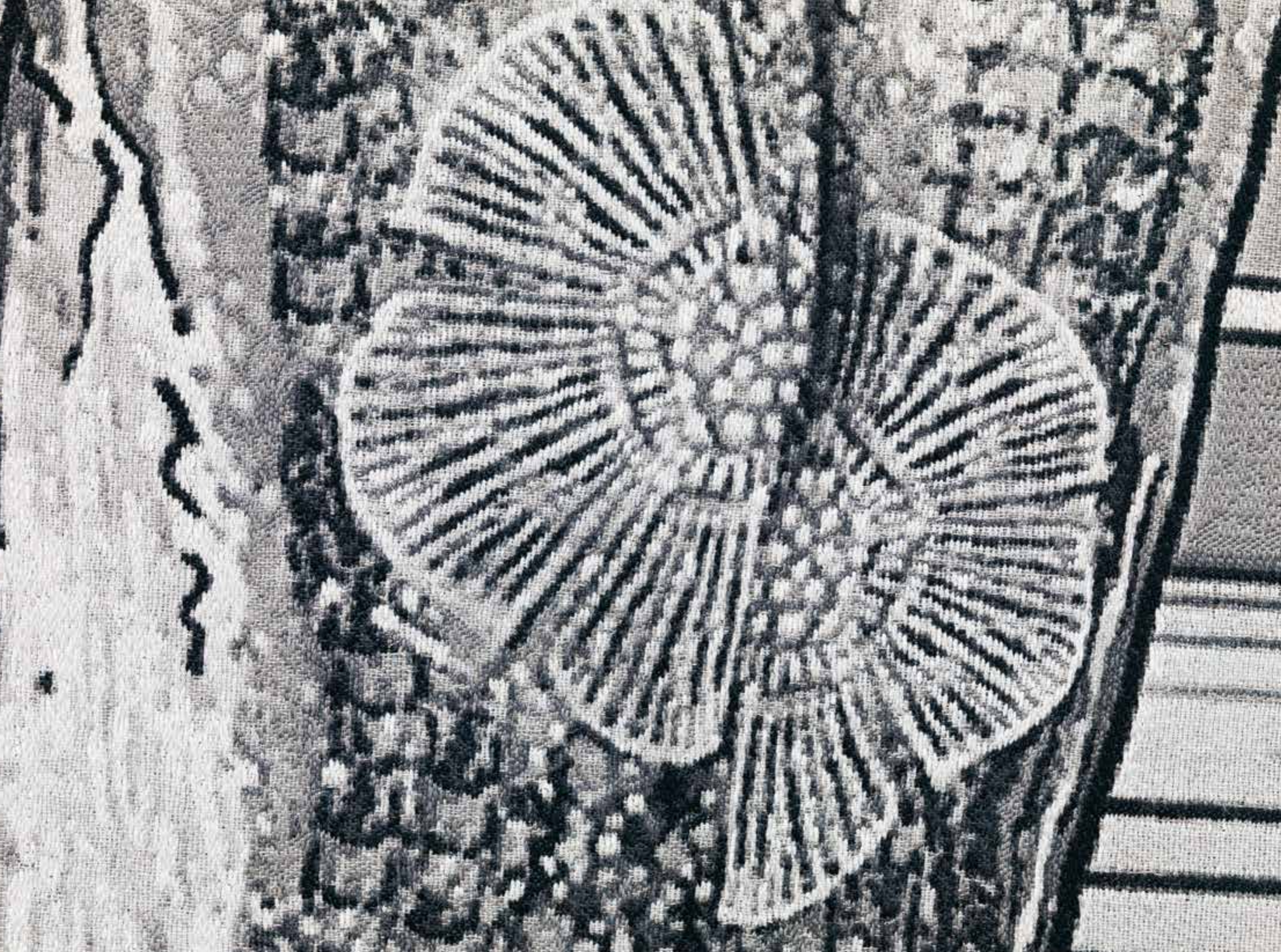
Nach Botticelli/Geburt der Venus (2), 2018  
240 × 420 cm  
Digitale Montage / Jacquard

Noch  
Botticelli  
Geburt  
der Venus  
2









© Das Motiv bezieht sich in allen wesentlichen Details auf das Renaissance-Werk *Die Geburt der Venus* von Sandro Botticelli. Die Liebesgöttin wird hier jedoch nicht von Meereswellen angespült, sondern ist per Rolltreppe in den Vordergrund einer U-Bahn-Station herabgefahren.

Zephyr und Chloris, die ihr im historischen Gemälde und in der Mythologie Rückenwind geben, sind in meiner digitalen Collage durch Protagonist\*innen einer Parfümwerbung vertreten, ebenso Flora, die sie in der rechten Bildhälfte liebevoll in Empfang nimmt.

Die Bordüre am unteren Bildrand zeigt ornamentalisierte, schäumende Wellen, die einem klassischen Tattoo-Motiv entnommen sind. Rechts und links der Szene befinden sich, ebenfalls als Bordüren abgegrenzt, landschaftliche Szenen mit See – naturidylische Motive einer historischen Tapiserie, die die kalte Atmosphäre der U-Bahn-Station kontrastieren.

Die Tapiserie korreliert mit weiteren Frauenapotheosen in meiner Arbeit, wobei Venus hier antagonistisch zur keuschen Maria steht. Referenzen dazu finden sich in Wagners Oper *Tannhäuser* oder in *Das Marmorbild*, einer romantischen Märchennovelle von Joseph von Eichendorff aus dem Jahre 1818.

Margret Eicher (2019)

© The image refers in all important details to the Renaissance painting *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli. However, rather than arriving ashore, washed up by sea waves, the goddess of love here has descended on an escalator and stepped into the foreground of a tube station.

In the place of Zephyr and Chloris, who provide tailwind in the historical painting and in mythology, protagonists of perfume ads appear in my digital collage, as does Flora who affectionately receives Venus in the right half of the image.

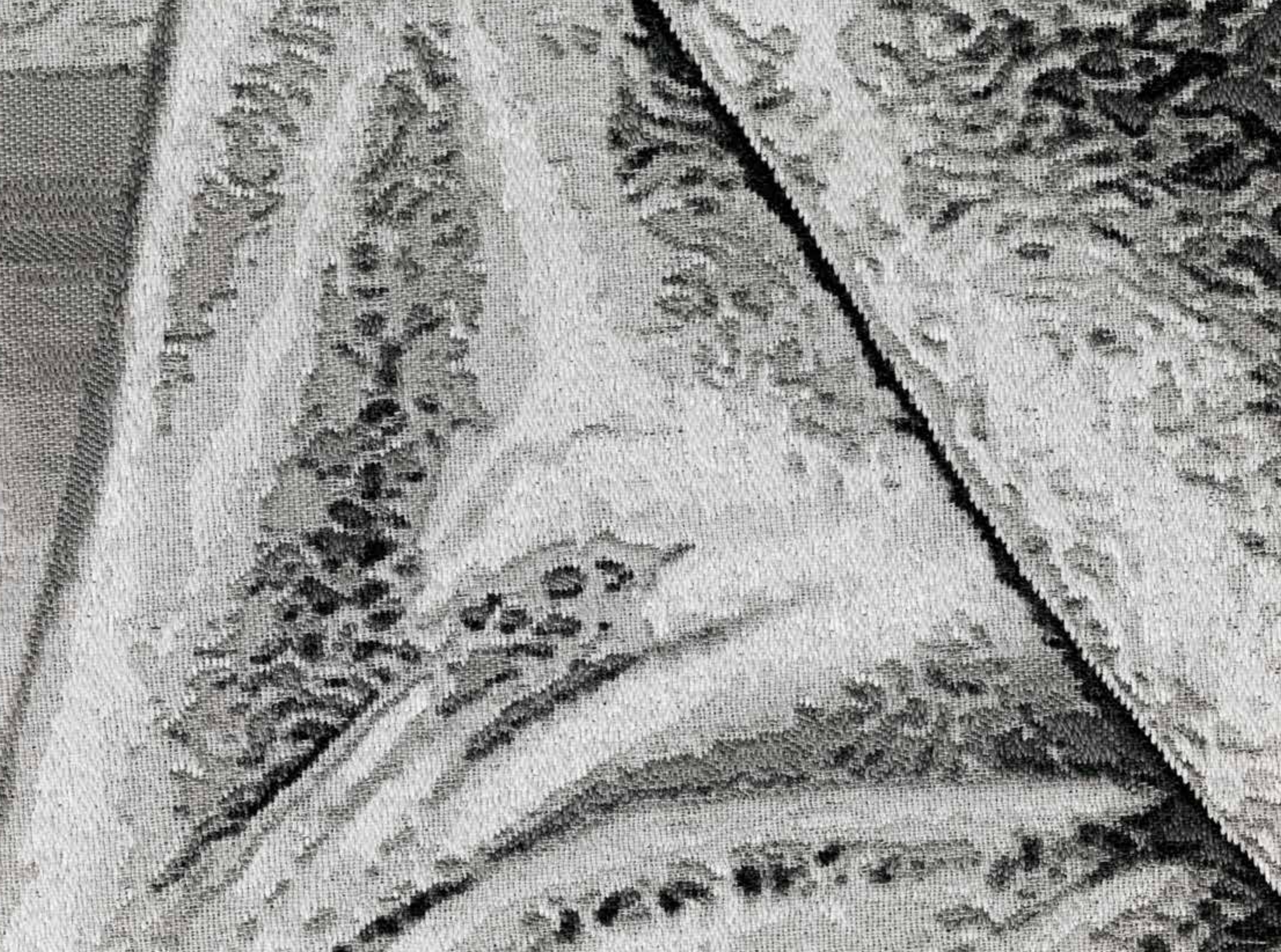
The border at the bottom shows ornamental rolling waves taken from a classic tattoo image. Depicted in the detached borders to the right and left of the scene are lake sceneries—idyllic images of nature from a historical tapestry, which provide a stark contrast to the cold atmosphere of the underground station.

This tapestry correlates with other female apotheoses in my work, with Venus here being antagonistic to the virginal Mary. References for this can be found in Wagner's opera *Tannhäuser* (1845) and in Joseph von Eichendorff's romantic fairy-tale novella *The Marble Statue* (1818).

Margret Eicher (2019)





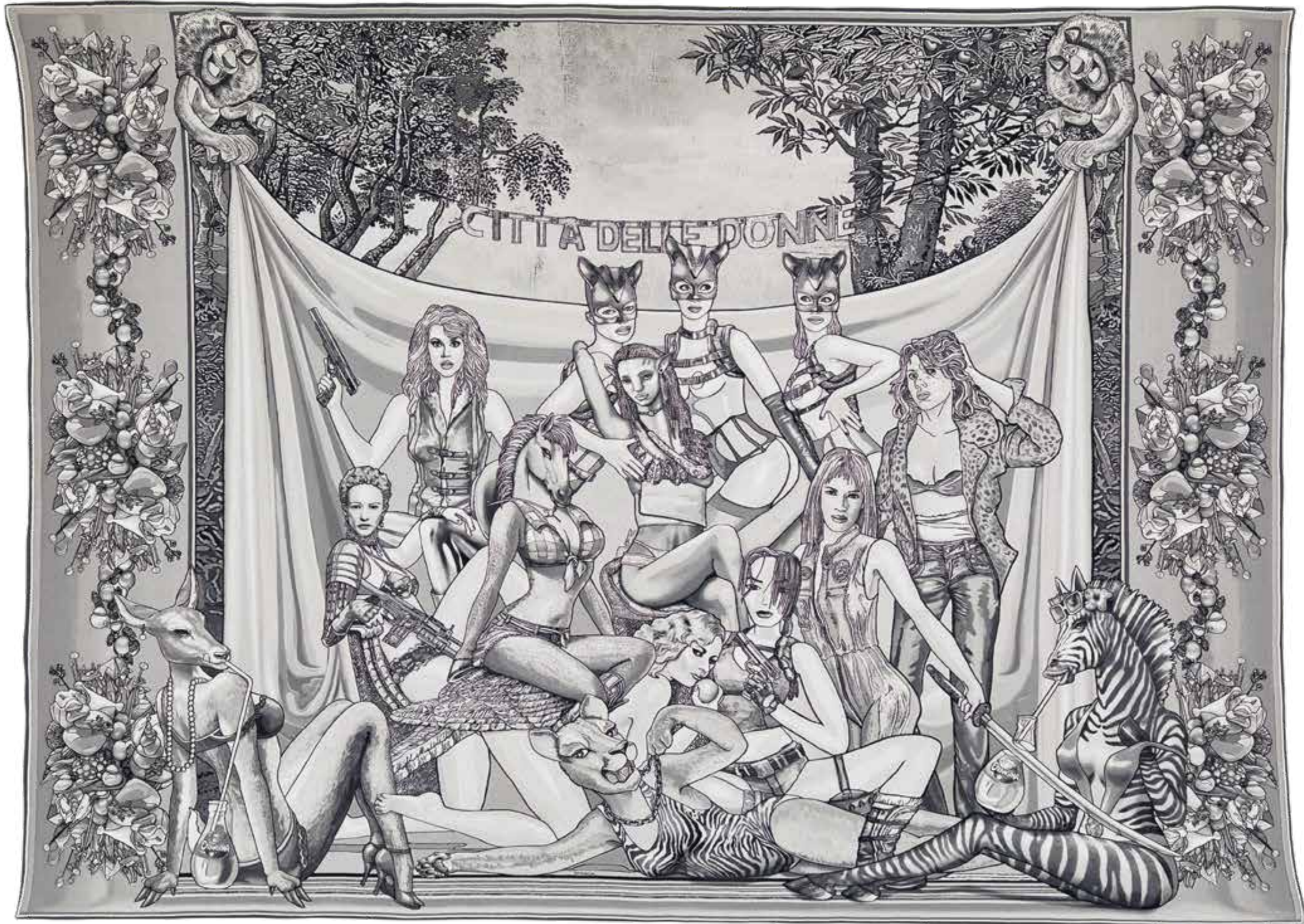


Stadt der Frauen, 2016  
265 × 360 cm  
Digitale Montage / Jacquard

Stadt  
der  
Frauen<sup>10</sup>









ⓐ Die Tapisserie *Stadt der Frauen* zeigt eine Gruppe von zwölf weiblichen Charakteren aus Film, Science-Fiction und Werbung. Die Anzahl und Anordnung der Figuren basiert auf einem Jahresbild des *Playboy*-Kalenders, bezieht sich also auf ein tradiertes Trivialmedium des männlichen Voyeurismus.

Der Titel zitiert Federico Fellinis surreale und satirische Tragikomödie aus dem Jahr 1980, eine Konfrontation zwischen militantem Feminismus und typischen Männerfantasien respektive -ängsten.

Der wegen der sexuellen Betonung der Frauencharaktere gegen Fellini erhobene Vorwurf der Misogynie beschreibt bis heute die vermeintliche Unvereinbarkeit selbstbestimmter Weiblichkeit mit sexueller (Selbst-)Inszenierung.

Entgegen dieser im Gender-Diskurs tradierten und kaum bezweifelten Überzeugung entwickelte sich jüngst die Sichtweise des »Female Empowerment«. In diesem Sinn zeigt die Tapisserie zwölf Heldinnen des internationalen Films, die teils macht-, teils moralbe-gründet als Kämpferinnen agieren. Ähnlich männlicher Heldenfiguren sind sie durch eine betont sexuelle und athletische Körperästhetik gekennzeichnet.

Neben Elizabeth I (Cate Blanchett), Barbarella (Jane Fonda), Neytiri (Zoe Saldana), der *Kill-Bill*-Braut (Uma Thurman), Natasha Romanoff (Scarlett Johansson), Lara Croft, Eva/Lilith und einigen Tierfrauen aus einer Orangina-Werbekampagne thront Catwoman (Halle Berry) als Trinität über der Gruppe.

Sie beinhaltet wie alle typischen Superhelden eine (über-)menschliche Doppelidentität, ist nicht eindeutig gut oder böse, sondern verfolgt vielmehr ihre eigenen moralischen Vorstellungen. Neben ihrer souveränen Unabhängigkeit verkörpert sie christliche Tugenden: Sie hasst es, jemanden zu verletzen, und hat ein Herz für Arme, Kranke und Schwache.

Ein großes Tuch – an den oberen Ecken des Bildraums von puttenartig inszenierten Comic-Löwen (Charaktere des Animationsfilms *Madagascar*) gehalten – suggeriert ein Fotoshooting, wodurch der mediale Blick auf die Frauen mitgedacht wird.

*Citta delle Donne*, der italienische Originaltitel des Films, prangt in Party-Deko-Buchstaben über der Szene und wird ebenfalls von den Löwen gehalten.

Margret Eicher (2016)

ⓐ The tapestry *City of Women* shows a group of twelve female protagonists from the world of film—science fiction and advertising. The number and arrangement of the figures is based on a *Playboy* calendar group picture, thus referencing a traditional, trivial medium of male voyeurism.

The title refers to Federico Fellini’s surreal and satirical tragicomedy from 1980, a confrontation between militant feminism and typical male fantasies and fears.

The charge of misogyny levelled against Fellini for emphasizing the sexuality of his female characters continues to define the alleged incompatibility of self-determined femininity and sexual (self-)staging to this day.

Contrary to this rarely questioned belief transmitted in the discourse on gender, the viewpoint of “women’s empowerment” has more recently emerged. In this spirit, the tapestry shows twelve female protagonists of international films who act as fighters, some for reasons of power, others for reasons of morality. Like male heroic figures, their body aesthetic is emphatically sexual and athletic.

They include Elizabeth I (Cate Blanchett), Barbarella (Jane Fonda), Neytiri (Zoe Saldana), the *Kill Bill* chick (Uma Thurman), Natasha Romanoff (Scarlett Johansson), Lara Croft, Eva/Lilith, some animal women from an Orangina advertising campaign and, standing above the group, the figure of Catwoman (Halle Berry) as trinity. Like all typical superheroes, Catwoman embodies a (super-)human dual identity, being not unequivocally good or bad, but rather pursuing her own ideas of morality. In addition to her confident independence, she represents Christian virtues: she hates to harm anyone and has a heart for the poor, the sick and the frail.

A large cloth held in the upper corners of pictorial space by cartoon lions (figures from the animated film *Madagascar*) in the guise of putti suggests a photo shooting, thus incorporating the media gaze on women. *Citta delle Donne*, the original Italian title of the film, is displayed above the scene in the form of a party letter banner also held by the lions.

Margret Eicher (2016)



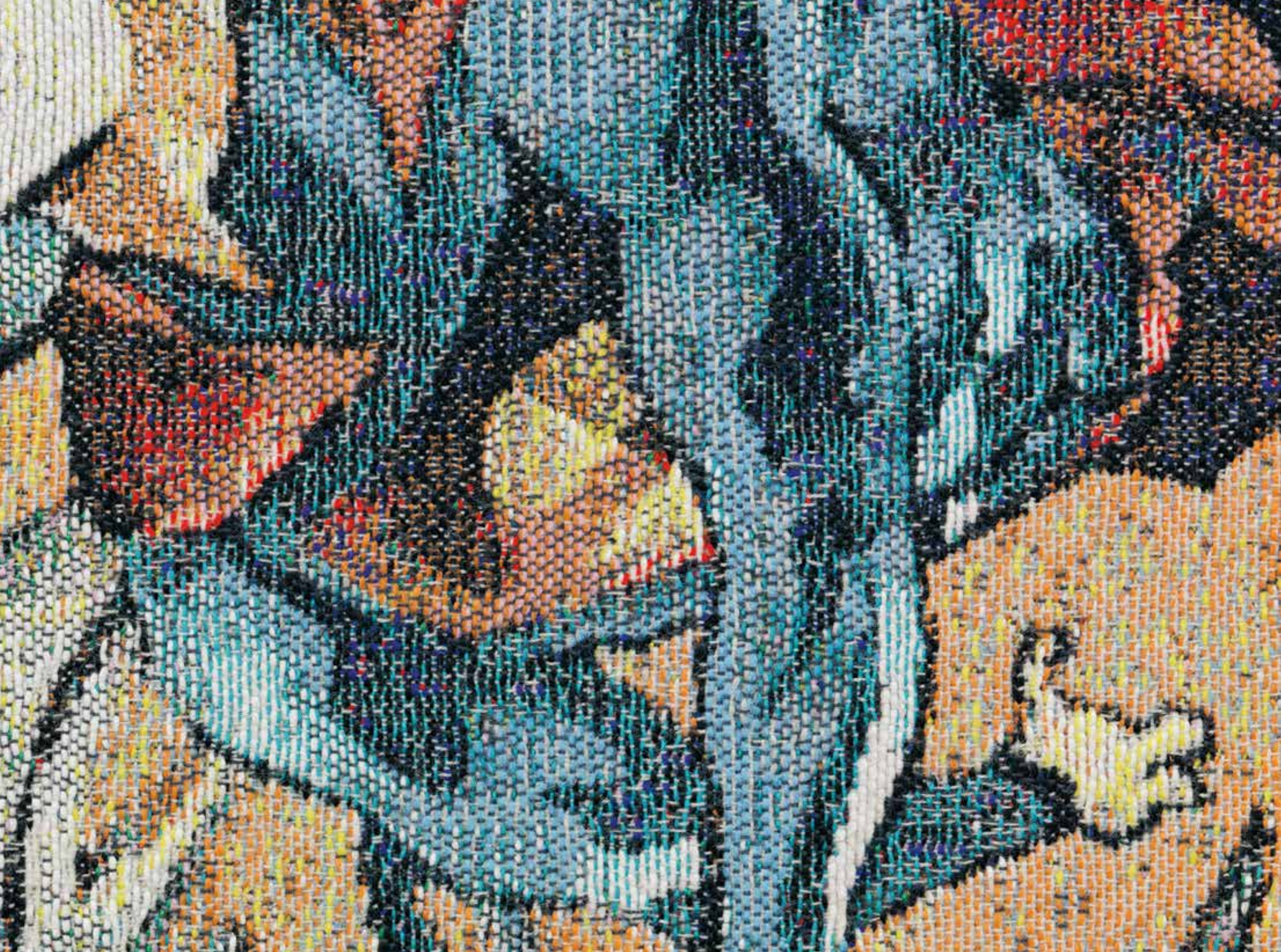




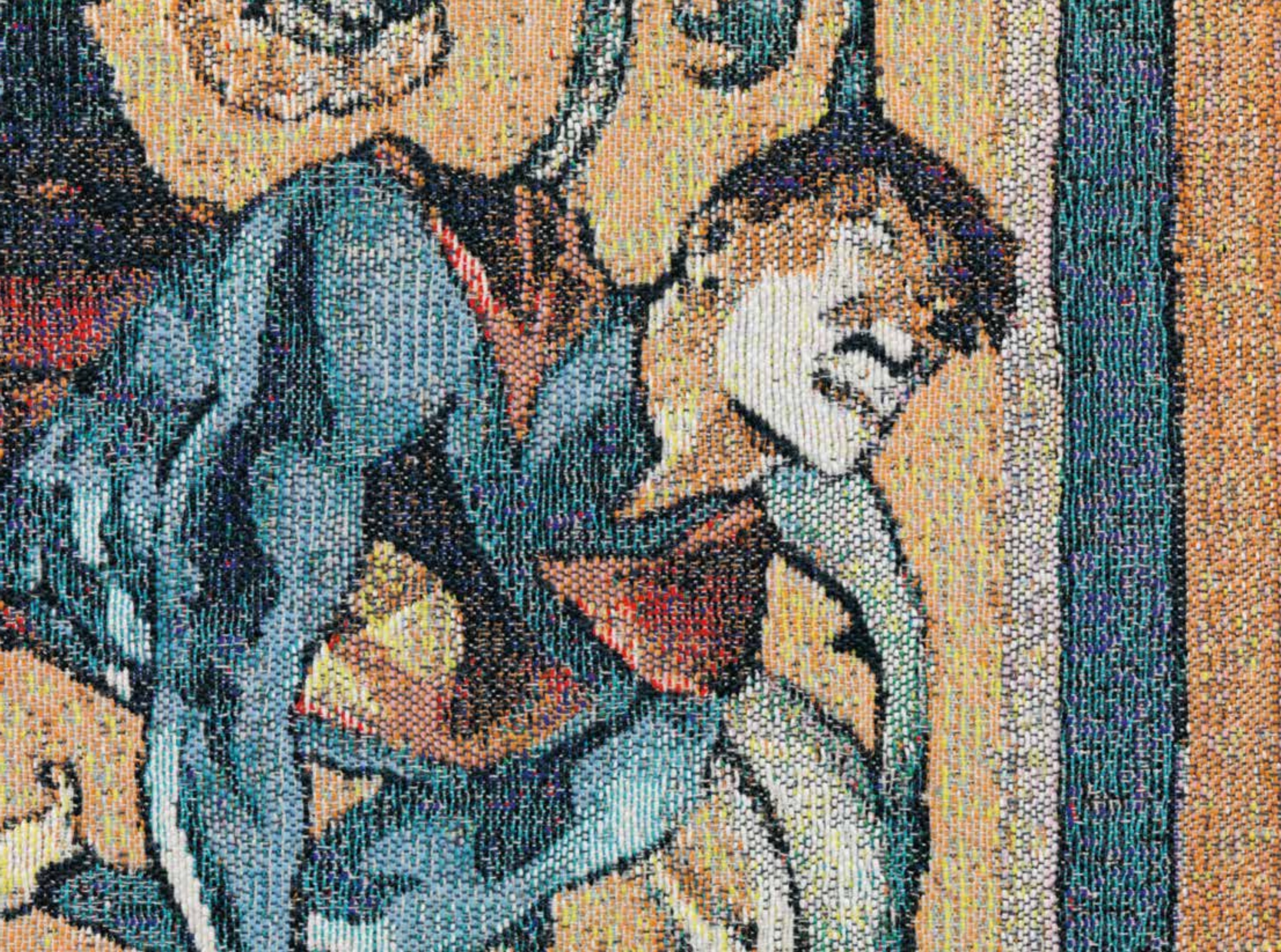
*Heroes 2, 2012*  
295 × 330 cm  
Digitale Montage / Jacquard

HEROES  
2 ①①









ⓉⓉ Das Bildzentrum der Tapisserie zeigt in gulliverhafter Größe die Gestalt Michail Chodorkowskis. Er blickt, seinem Motivumfeld entsprechend, in bukolischer Pose nachdenklich auf die kleine Hirtengruppe, die zum Inventar des historischen Gemäldes *Heroische Landschaft mit dem Regenbogen* von Josef Anton Koch aus dem Jahre 1805 gehört.

Im Blickfeld Chodorkowskis und zugleich im Vordergrund des Motivs liegt ein überdimensionales goldenes Hammer-und-Sichel-Emblem, gleichsam vom Himmel abgestürzt. Russland hat im 20. Jahrhundert gleich zweimal einen Werte- und Identitätsverlust erlitten: 1917 und 1991. Der frühere Oligarch und heutige Dissident Chodorkowski ist eine Figur im Spannungsdreieck kapitalistische Ikone – Staatsfeind – Politphilosoph, und der Terror gegen seine Person schlägt einen Bogen zur Machtattitüde des Zarentums.

Während die heroische Landschaft als Metapher des idealen Menschseins fungiert, steht Chodorkowski genau wie die zweite zeitgenössische Hauptfigur Lara Croft für eine gesellschaftliche wie persönliche Krisenidentität. Durch den Größenmaßstab tritt Michail in Bezug zu Lara, eine leise Spannung zwischen beiden lässt einen baldigen Aufbruch erahnen ...

Lara Croft ist nicht die, als die sie erscheint: Hinter der sexistisch-martialischen Fassade verbirgt sich eine Verfechterin des humanistisch gebildeten Bürgertums gegen eine posthumane Welt des globalen Verbrechens. Das Charakterprofil in *Game Plot* und Film verleiht dieser Figur eine gesellschaftlich erstklassige Herkunft, moralische Integrität, Autarkie und rücksichtslosen Kampfgeist zugunsten ihrer (moralischen) Ziele.

Ein weiterer Protagonist ist »Cuddles«, ein übermütig anarchisches, gelbes Kaninchen mit rosa Häschenpanntoffeln aus der Comic-Video-Reihe *Happy Tree Friends*, die wegen ihrer mitunter verstörenden Mischung aus niedlichem Design und exzessiver Gewaltdarstellung bekannt wurde. Hier in puttenhafter Funktion, unterstreicht »Cuddles« den Widerspruch zwischen der Utopie einer idealen Gesellschaft und der realen Gewalt mitten in den Zivilgesellschaften Europas.

Über die Darstellung der Menüleiste eines Computerspiels am unteren Bildrand wird das Motiv als virtuelle Spielszene definiert, eine Metaebene jenseits der Wirklichkeit: Spiel, Bühne, Kampf, Sieg und Niederlage klingen dabei an.

Margret Eicher (2012)

ⓉⓉ The central image of this tapestry shows the figure of Mikhail Khodorkovsky in Gulliver-like dimensions. Consistent with the imagery surrounding him, in a bucolic pose, he looks pensively at the small group of shepherds who are part of the staffage of Josef Anton Koch's 1805 painting *Heroic Landscape with Rainbow*.

In Khodorkovsky's field of vision, and in the foreground of the image, lies an oversized golden hammer-and-sickle symbol as if it had fallen from the sky. In the twentieth century, Russia suffered a loss of values and identity not once but twice: in 1917 and again in 1991. Khodorkovsky, the former oligarch and present-day dissident, is a figure torn between three identities: capitalist icon, enemy of the state and political philosopher. And the campaign of terror against him draws a line to the power posturing of tsarism.

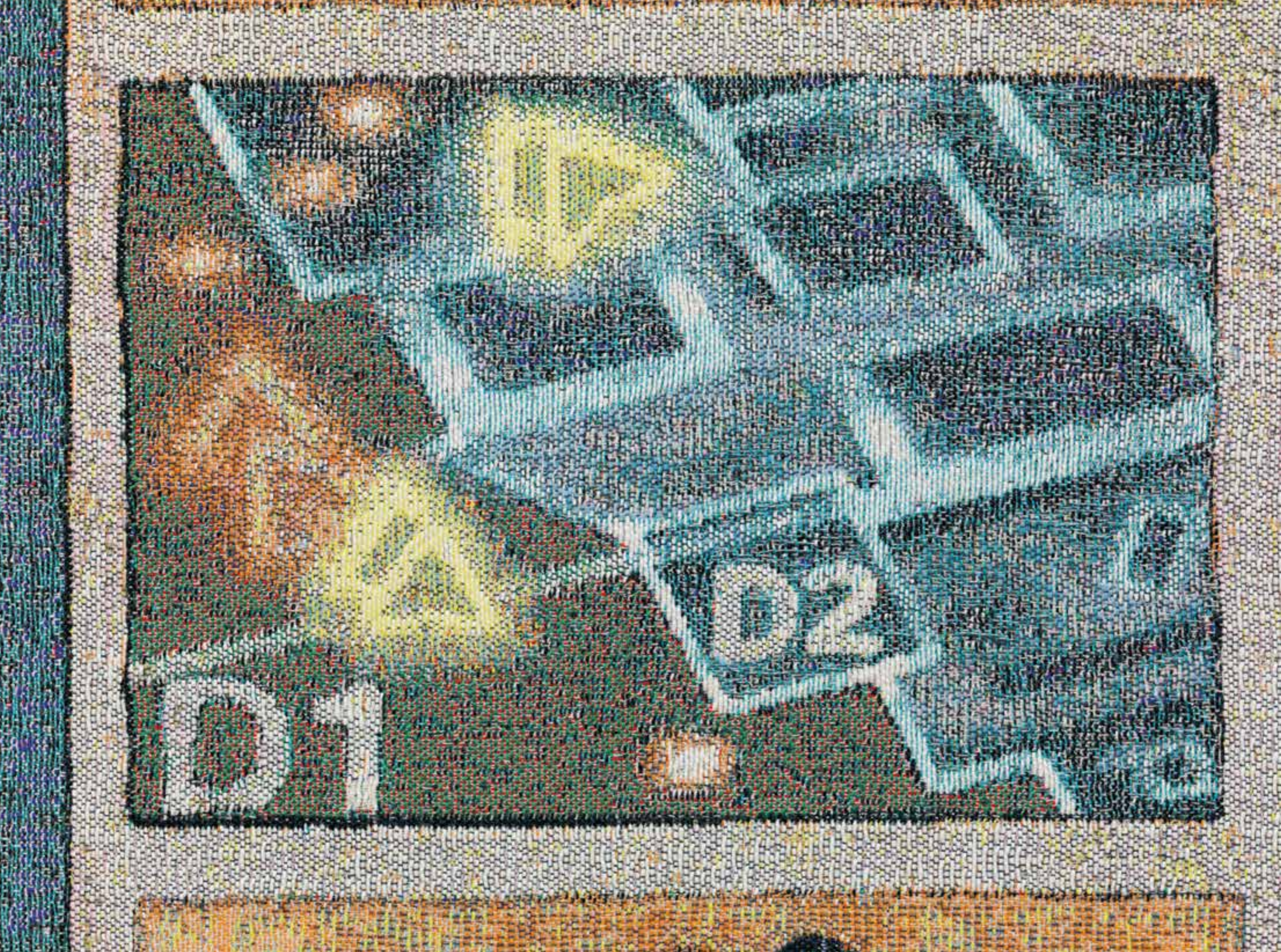
While the heroic landscape serves as a metaphor of ideal human existence, Khodorkovsky exemplifies—just like the other contemporary protagonist, Lara Croft—a social as well as personal identity of crisis. Based on their scale, Mikhail is related to Lara and a slight tension suggests imminent departure ...

Lara Croft is not who she appears to be: hiding behind the sexist, martial façade is a defender of the humanistically educated bourgeoisie against a post-human world of global crime. The character profile in both the game plot and the films endows the figure with an elite social background, moral integrity, self-reliance and an uncompromising spirit in the fight for her (moral) goals.

Yet another protagonist is Cuddles, a boisterously anarchic, yellow rabbit wearing pink bunny slippers from *Happy Tree Friends*, the animated video series making waves for its at times disturbing mix of cute design and excessive violence. In a putti-like function here, Cuddles underscores the discrepancy between a utopian, ideal society and the real violence in the midst of Europe's civil societies.

The inclusion of a computer game's menu bar at the bottom defines the image as a virtual game scene, a meta level beyond reality suggesting play, stage, fight, victory and defeat.

Margret Eicher (2012)



# MARGRET EICHER LOB DER MALKVNST

Margret Eicher (geb. 1952) ist eine in Wien geborene Künstlerin, die seit den 1970er Jahren mit Collagen und Zeichnungen arbeitet. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe.

Margret Eicher ist eine in Wien geborene Künstlerin, die seit den 1970er Jahren mit Collagen und Zeichnungen arbeitet. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe.

Margret Eicher ist eine in Wien geborene Künstlerin, die seit den 1970er Jahren mit Collagen und Zeichnungen arbeitet. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe.

Margret Eicher ist eine in Wien geborene Künstlerin, die seit den 1970er Jahren mit Collagen und Zeichnungen arbeitet. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe.

Margret Eicher ist eine in Wien geborene Künstlerin, die seit den 1970er Jahren mit Collagen und Zeichnungen arbeitet. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe.

Margret Eicher ist eine in Wien geborene Künstlerin, die seit den 1970er Jahren mit Collagen und Zeichnungen arbeitet. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe. Ihre Werke sind oft politisch und sozialkritisch. Sie hat an der Wiener Kunstschule gelehrt und ist Mitglied der Wiener Künstlergruppe.



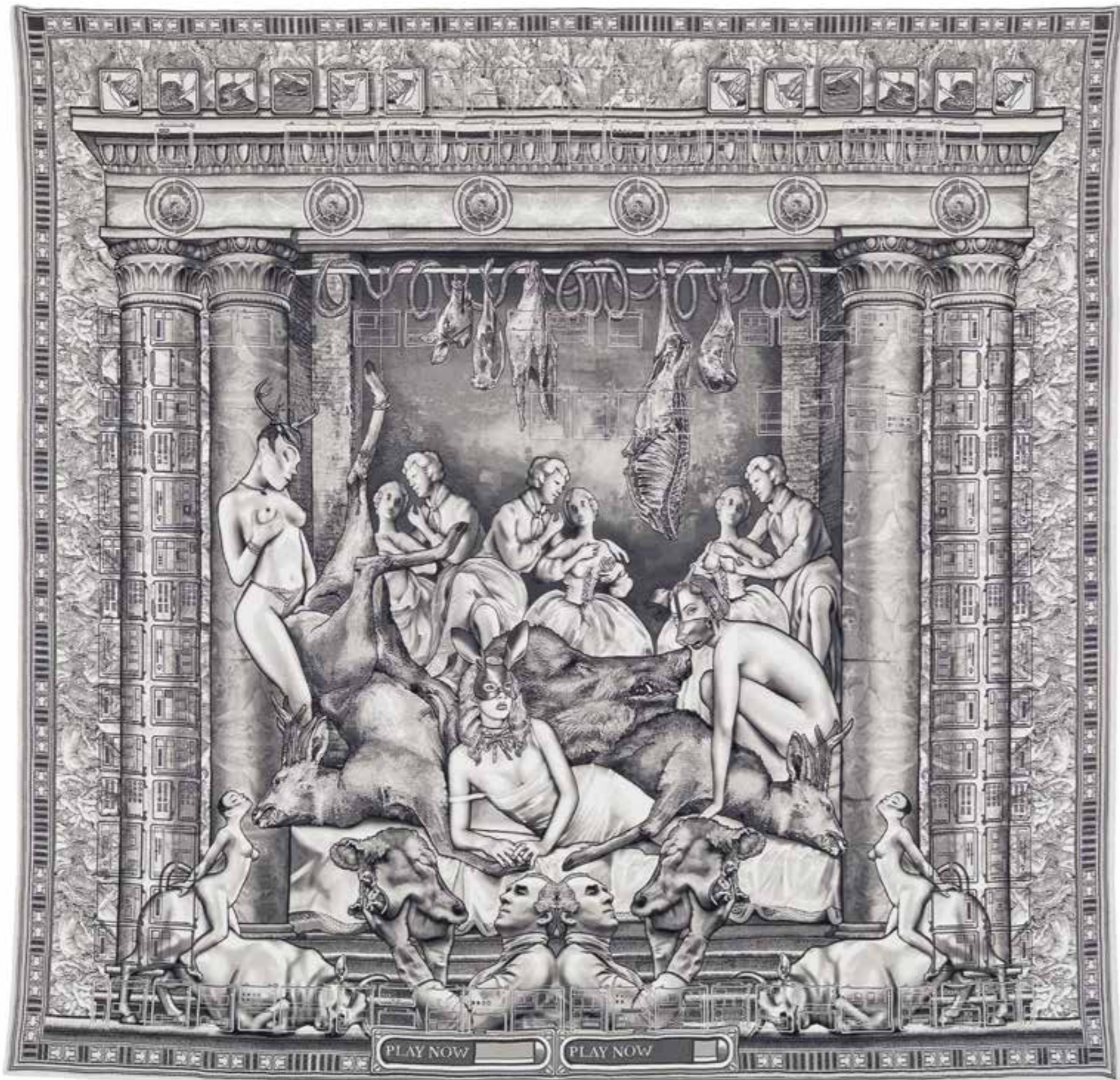


*La Grande Bouffe*, 2019  
280 × 371 cm  
Digitale Montage / Jacquard

La Grande  
Bouffe ①②









①② *Margret Eichers Tapisserie La Grande Bouffe ist Hommage und zugleich Referenz an den gleichnamigen französischen Film von Marco Ferreri aus dem Jahr 1973 und seine fresssüchtigen Protagonisten Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli und Philippe Noiret. Dies wird durch die Figur des Michel Piccoli verdeutlicht, der im Vordergrund den abgetrennten Kopf eines Kalbs hochhält; ein Bild, das direkt aus dem Film übernommen wurde und Shakespeares Hamlet parodiert. [...] Die lasterhafte Dreiergruppe im Vordergrund, die hier in sexuellen Fantasien dargestellt ist, steht im Gegensatz zu der pastoralen Verführung der Porzellanfiguren im Hintergrund.*

[...]

*Dass die Frauen hier dominieren, wird deutlich durch das Stilleben des toten Hirsches und des Wildschweinkopfs: Tiere, die das Klischee männlicher Potenz und sexuellen Eroberungsdranges transportieren. Die Energie der satirisch dargestellten Frauen, die als Europa die kleinlauten und in huldigender Pose dargestellten Stiere reiten, unterstreicht noch einmal die Metapher weiblicher Macht, die fähig ist, mit männlicher Vormachtstellung zu spielen und diese zu unterwerfen.*

[...]

*Die Tapisserie vermittelt Assoziationen von Zeitlichkeit und anderen Kernthemen menschlichen Lebens, die hier in Form von Stilleben und Nature Morte gezeigt werden. Essen und Sexualität sind miteinander verknüpft wie im Barock, dem Zeitalter, das die Entwicklung des Genres des Stillebens als singuläres Thema hervorbrachte. [...] Sexuelles Begehren im Zusammenhang mit dem Genuss von Essen und Liebe ist ein weit verbreitetes Thema in Film und Literatur, zum Beispiel in dem berühmten Film von Peter Greenaway aus dem Jahr 1989 Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber.*

[...]

*Wenn der Wandteppich die Exzesse des oralen Vergnügens negiert und die weibliche Souveränität betont, tut er dies ironisch – wie auch einige seiner Cyber- und visuellen Inhalte (Botschaften) uns dazu anhalten, die Bedeutung des Lebens in der technologisch-digitalen Welt zu hinterfragen.*

Aus der Eröffnungsrede von Mark Gisbourne im Zagreus Projekt, Berlin / Übersetzung aus dem Englischen von Isa Knösel (2019)

①② *Margret Eicher's tapestry La Grande Bouffe is part-homage and simultaneous reference to the gourmand-driven characters played by Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Michel Piccoli and Philippe Noiret, in Marco Ferreri's 1973 French language film of that name. A point vindicated by Michel Piccoli's holding the decollated head of a young calf or heifer in the foreground, an image appropriated directly from the film. The film is also a parody of Shakespeare's Hamlet and Yorick scene. ... [The licentious] threesome ... represented as women of sexual fantasy and potential bondage, stand in contrast to the Meissen figurines of pastoral seduction.*

...

*That the women dominate the game in this instance is made clear ... by the dead still life of the male stags and boar's head, all animal indicators of purported and clichéd masculine power of sexual predation. The power of the comically expressed women as Europa riding the subdued and teased bulls in kneeling obeisance only furthers the transferred metaphor of the power of the female, able to play with and suborn male ascendancy.*

...

*This tapestry brings forth many other associations of temporality, lived time and sustenance of human life, presented here in terms of food still life or dead nature. Food, sexuality and the Baroque-Rococo (in this instance the Neo-Baroque) are commonly tied together, an age that saw the autonomous birth as a genre of the still life as singular subject matter. ... Sexual desire linked to the consumption of food and love is a common enough theme in film and literature, as seen in Peter Greenaway's famous film The Cook the Thief His Wife & Her Lover (1989).*

...

*If the tapestry negates the excesses of oral pleasure, and stresses female sovereignty, it does so a little bit tongue in cheek, and as the transparency of some of the cyber and visual contents suggest, we are led to consider the meaning of life in the new technological world.*

Excerpts from Mark Gisbourne's speech at the opening of the exhibition at Zagreus Projekt, Berlin (2019)







*Das große Rasenstück, 2013*

275 × 425 cm

Digitale Montage / Jacquard

(Im Besitz des /Collection of ZKM Karlsruhe)

Das  
große  
Rasenstück<sup>®</sup>







Dead

Dead

KKK  
players

IMMERSIVE SIMULATION THE SIMULATED ENVIRONMENT IS INDISTINGUISHABLE FROM REALITY





①③ *Das große Rasenstück* zitiert Albrecht Dürers gleichnamiges Aquarell aus dem Jahr 1503. Inmitten der Kräuter und Blumen des Aquarells, die in das Tapisseriemotiv übertragen den Vordergrund bilden, liegt jedoch ein Soldat mit Tarnhelm und feuerndem Sturmgewehr. Das journalistische Foto eines Politmagazins, das einen Artikel über die Bundeswehr illustrierte, trifft hier auf eine der ersten Naturstudien der Renaissance. Zwei Wirklichkeitsebenen, ergänzt durch eine dritte: die des Computerspiels, des Virtuellen. Die zentrale Szene ist umrahmt von kleineren Medienbildern diverser Nahostkriege, die an die Oberflächengestaltung von Computerspielen erinnern.

Der Satz »In simulation the sign is indistinguishable from reality« (»In der Simulation ist das Zeichen nicht von der Realität zu unterscheiden«), zitiert nach Jean Baudrillard, macht auf das Spiel der Wirklichkeitsebenen aufmerksam.

Darüber hinaus sind in der Bordüre schwebende Inseln aus dem Blockbuster *Avatar* zu erkennen: Wirklichkeit als Repräsentanz, nicht als Realität.

Hierdurch stehen Motiv und Inhalt dieser Tapisserie in starkem Bezug zu ihren Erzeugungs- und Herstellungsprozessen. Die Motivzusammenhänge sind aus heterogenen Quellen digital erzeugt; die Realisierung als Jacquardgewebe verweist zurück auf die frühe digitale Struktur des Lochkartenwebstuhls.

Margret Eicher (2013)

①③ *The Large Piece of Turf* references Albrecht Dürer's eponymous watercolor of 1503, except that lying amidst the plants and flowers forming the foreground in the tapestry is a soldier wearing a camouflage helmet and firing an assault rifle.

The journalistic photograph illustrating an article about the German Armed Forces in a political magazine here meets one of the earliest nature studies of the Renaissance. Two levels of reality, to which a third is added: that of the computer game, the virtual. The main scene is framed by smaller media images of various Middle East wars evoking the design of computer games.

The sentence "In simulation the sign is indistinguishable from reality," in the vein of Jean Baudrillard, draws attention to the play with levels of reality.

In addition, floating islands from the blockbuster film *Avatar* can be seen in the border: reality as representation rather than reality as such.

As a result, subject and content of this tapestry are closely linked to its production and manufacturing processes: its imagery is digitally generated from heterogenous sources, and by being realized as a jacquard weave, the work harks back to the early digital structure of the punch card weaving loom.

Margret Eicher (2013)







impressum



Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung /  
This catalogue is published on the occasion of the exhibition  
*Margret Eicher, Lob der Malkunst*

Museum VILLA STUCK,  
München / Munich  
19. Mai – 22. November 2020 /  
May 19, – November 22, 2020

Kurator / Curator  
Michael Buhrs

Projektkoordinatorin / Project Coordination  
Sara Kühner

Restauratorische Betreuung / Conservation  
Sus Eid

Ausstellungstechnik / Installation  
Christian Reinhardt, Michael Grudziecki, Tommy  
Jackson, Johannes Koch, Nikolaus Steglich

Haus am Lützowplatz, Berlin  
15. Januar – 21. Februar 2021 /  
January 15, – February 21, 2021

Kurator / Curator  
Marc Wellmann

Katalog / Catalogue

Herausgeber / Editor  
Michael Buhrs

Autor\*innen / Authors  
Michael Buhrs, Margret Eicher, Marc Wellmann

Redaktion / Editing  
Nadja Siedenberg

Lektorat / Copy Editing  
Tina Rausch (dt.), Sarah Trenker (engl.)

Übersetzung / Translation  
Bram Opstelten (engl.)

Umschlag und Gestaltung / Cover and Design  
Access All Areas (Noëm Held, Felix Flemmer)

Schriftgestaltung / Font design  
Dinamo, Ott Metusala

Lithografie / Image Editing  
Serum Networks

Produktion / Production Management  
DCV

Gesamtherstellung / Printing and Binding  
Dr. Cantz'sche Druckerei Medien GmbH, Esslingen

Fotonachweise / Photo Credits  
Jann Averwesser (Installationen / installations),  
Nikolaus Steglich (Objekte / objects)

© 2020 für die abgebildeten Arbeiten von / for the repro-  
duced works by Margret Eicher: VG Bild-Kunst, Bonn

© 2020 die Autor\*innen / the authors, Museum VILLA  
STUCK und / and DCV, Dr. Cantz'sche Verlagsgesellschaft  
GmbH & Co. KG, Berlin

Vertrieb und Marketing | Distribution and Marketing  
DCV  
sales@dcv-books.com

ISBN 978-3-96912-017-0

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publi-  
kation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte  
bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de>  
abrufbar.

Bibliographic information published by the German National  
Library: The German National Library lists this publication  
in the German National Bibliography; detailed bibliographic  
data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Printed in Germany

**DCV**

Erschienen bei / Published by:  
DCV  
Dr. Cantz'sche Verlagsgesellschaft GmbH & Co. KG  
Prinz-Eugen-Straße 17A  
D-13347 Berlin

[www.dcv-books.com](http://www.dcv-books.com)



Museum VILLA STUCK  
Prinzregentenstraße 60  
D-81675 München  
[www.villastuck.de](http://www.villastuck.de)

Verwaltungsmitarbeit / Administrative Assistant  
Ruzica Bagaric

FRÄNZCHEN. Kinder- und Jugendprogramm /  
Art Education  
Johanna Berüter

Leitung Sammlungen Franz von Stuck, Jugendstil /  
Head of Franz von Stuck, Jugendstil Collections  
Margot Th. Brandlhuber

Wissenschaftliche Mitarbeiterin Sammlungen /  
Research Associate Collections  
Josepha Brich

Direktor / Director  
Michael Buhrs

Verwaltungsleitung / Administration Officer  
Gudrun Gaschler

Verwaltungssachbearbeiterin / Administrative clerk  
Vivian Girão-Kurig

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit /  
Press and Public Relations  
Birgit Harlander

Ausstellungskoordination / Exhibition Coordinators  
Sara Kühner

Leitung Vermittlung / Head of Art Education  
Anne Marr

Buchhaltung / Accounting  
Sylvia Obermeier

Kuratorin, Ausstellungsleitung /  
Curator, Head of Exhibitions  
Dr. Helena Pereña Saez

Ausstellungstechnik / Chief Preparator  
Christian Reinhardt

Buchhaltung / Accounting  
Isabella Schleich

Ausstellungskoordination / Exhibition Coordinators  
Dr. Sabine Schmid

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit /  
Press and Public Relations  
Anja Schneider

Leitung Aufsichtsdienst / Head of Security  
Georgios Sidiropulos

Publikationen, Redaktion / Publications, editing  
Nadja Siedenberg

Wissenschaftlicher Mitarbeiter / Research Associate  
Roland Wenninger



Ein Museum der Stadt München

**Hal**

Haus am Lützowplatz –  
Fördererkreis Kulturzentrum Berlin e.V.  
Lützowplatz 9  
D-10785 Berlin  
[www.hal-berlin.de](http://www.hal-berlin.de)

Öffentlichkeitsarbeit und Social Media /  
Public Relations and Social Media  
Philipp Gütler

Organisation / Coordination  
Katharina Schilling

Künstlerischer Leiter / Artistic Director  
Dr. Marc Wellmann

Organisation / Coordination  
Asja Wolf



# Monoporet Züchner

Lob der Malkunst

VILLA  
STVCK

HaL