GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

The Great Tapestry of Scotland : Konstruktion nationaler Identität mit Nadel und Faden

Primke, Katharina

2020

https://doi.org/10.25595/2325

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Primke, Katharina: *The Great Tapestry of Scotland : Konstruktion nationaler Identität mit Nadel und Faden*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, Jg. 68 (2020), 130-143. DOI: https://doi.org/10.25595/2325.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

THE GREAT TAPESTRY OF SCOTLAND. KONSTRUKTION NATIONALER IDENTITÄT MIT NADEL UND FADEN

In den vergangenen Jahren hat Handarbeit in Deutschland und in vielen weiteren Ländern an bemerkenswerter Popularität gewonnen. Nicht nur ihre Wahrnehmung findet verstärkt unter positiven Vorzeichen statt, sondern auch die Anzahl an praktizierenden Handarbeiter*innen wächst stetig. In Zeiten der COVID-19-Pandemie kann das Sticken sogar als Mittel für Solidarbekundungen dienen. So hat Lucy Martin, eine Studentin an der *Royal School of Needlework* in London, das von einem Herzen umrahmte Logo des englischen *National Health Service* (NHS) gestickt und ermutigt nun gemeinsam mit der *University for the Creative Arts* in Rochester weitere Menschen, es ihr gleich zu tun **(Abb. 1)**. Sie sollen unabhängig ihres Alters oder des Levels ihrer Fähigkeiten ebenfalls Herzen mit dem NHS-Logo sticken und die Ergebnisse als Zeichen der Solidarität mit dem Personal des Gesundheitssystems in ihre Fenster hängen (Carr 2020).

Da sich auch Kunstgeschichte und Kunstkritik in den letzten Jahrzehnten immer stärker für Medien, Methoden und Materialien geöffnet haben, die über den klassischen Kanon hinaus gehen, wird der Einsatz von Handarbeiten im künstlerischen Schaffen ebenso vermehrt in den Blick genommen und werden textile Objekte zunehmend als Kunst anerkannt. Stickerei wird nicht mehr nur im Rahmen von Hausfleiß und Volkskunst gesehen, wie sie 1894 noch von Alois Riegl eingeordnet wurde,[1)] sondern findet sowohl in hauptsächlicher als auch in ergänzender Verwendung immer mehr Eingang in aktuelle Kunstproduktionen.[2)] Zwar sind Frauen im Bereich der Textilkunst wohl noch immer in der Überzahl und die tradierte Verbindung zwischen Textilem und Weiblichem[3)] ist noch nicht obsolet, doch liegt darin womöglich eine besondere Chance, da so neu Geschaffenem immer auch eine historische Dimension innewohnt. Denn „gerade die anhaltende Wirkmächtigkeit der traditionellen Konnotation vervielfacht das Argumentationspotential von Stickereien [und anderen textilen Techniken] und ermöglicht vieldeutige Positionen." (Felix 2011: 102)

In den englischsprachigen Ländern Europas wird das Sticken von mehrteiligen, farbigen

1) Vgl. Riegl, Alois (1894): Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Berlin. Reprint Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1978 mit einem Nachwort von Mohammed Rassem.

2) Davon zeugte unter anderem die *documenta 14* im Jahr 2017, bei der auch textile Arbeiten im Fokus standen. Beispielsweise wurden hier Werke von Emily Jacir oder Britta Marakatt-Labba ausgestellt, die auf gestickte Weise an die Schicksale geflüchteter Palästinenser*innen bzw. an die Kultur der Sámi erinnern.

3) Im Allgemeinen muss hierzu Parker 2010 [1984] als Standardwerk genannt werden und insbesondere das aktualisierte Vorwort von 2010, in dem es um ein erneutes Interesse an textiler Handarbeit und der Verbindung mit dem Weiblichen in den 2000er Jahren geht.

// Abbildung 1
Lucy Martin, NHS-Logo mit Herz, 2020



Objekten zunehmend populärer, die zwar motivisch unterschiedliche Themen aufgreifen, doch denen der Wunsch gemein ist, historisch bedeutsame Ereignisse textil zu verbildlichen, zu memorieren und der Öffentlichkeit zu präsentieren.[4)]

Eines dieser Projekte ist *The Great Tapestry of Scotland*, die sich mit der schottischen Geschichte beschäftigt **(Abb. 2)**. Die Stickerei besteht aus 160 einzelnen und motivisch in sich abgeschlossenen Textilfeldern, deren Größe meist 100 × 100 cm beträgt; nur einige wenige Tücher sind 100 × 50 cm groß. Die gesamte Objektgruppe wurde zwischen Frühling 2012 und Herbst 2013 von etwa 1000 freiwilligen Sticker*innen gefertigt. Der in Schottland lebende Autor Alexander McCall Smith initiierte das Projekt, nachdem er die Ausstellung der 2010 fertig gestellten Stickarbeit *The Battle of Prestonpans Tapestry 1745* besucht hatte.[5)] Er war nicht nur beeindruckt vom Umfang und der Umsetzung, sondern auch von dem „impact they had on those who looked at them. They were mesmerised." McCall Smith hatte den Gedanken:

> Why not make a tapestry that tells all of Scotland's story and do it for 2014, the Year of Homecoming, the Commonwealth Games in Glasgow, the Ryder Cup at Gleneagles, the 700th anniversary of Bannockburn? A tapestry of Scotland for Scotland's year. (Moffat 2013: xi)

Der Kontakt mit einer bereits bestehenden Stickerei mit historischem Thema und die mehrfachen schottischen Jubiläen waren folglich ausschlaggebend, um das Projekt anzustoßen. McCall Smith stellte sodann ein Team zusammen, das mit der Umsetzung betraut wurde. Der schottische Historiker Alistair Moffat, der zuvor als Direktor verschiedener Kunst- und Buchfestivals fungierte, war für die Recherche und Auswahl der historischen Szenen zuständig und sprach sich dabei auch mit dem Künstler Andrew Crummy ab, der für das Zeichnen der Motive gewonnen werden konnte. Crummy hatte dies bereits bei der *Prestonpans Tapestry* übernommen und konnte so auf seine Erfahrung zurückgreifen, Vorzeichnungen passend für eine Übertragung ins Textile zu kreieren.[6)] Eine weitere Person aus der Projektgruppe der *Prestonpans Tapestry* ist Dorie Wilkie, die sowohl dort als auch bei der *Great Tapestry of Scotland* als *head of stitches* die Hauptverantwortliche für die Organisation der Umsetzung der Handarbeiten war – dieser Aspekt der Arbeit wird also von einer Frau betreut, was die oben genannte Geschlechterzuordnung unterstreicht (ebd.: xi). Nachfolgend sollen nun das Phänomen dieser gestickten Objekte

4)
Beispiele hierfür sind unter anderem die *Fulford Tapestry* und die *Stamford Bridge Tapestry*, die sich beide mit dem Schlachtengeschehen im Jahr 1066 in England beschäftigen, das vor dem entscheidenden Kampf von Hastings geschieht. Ein irisches Projekt ist die *Ros Tapestry*, die die Einwanderung der Normannen nach Irland im 12. Jahrhundert und die Gründung der Stadt und des Hafens New Ross thematisiert. Darüber hinaus gibt es noch eine Vielzahl weiterer gestickter Arbeiten, die auch Bestandteil der sich derzeit noch in Arbeit befindlichen Dissertation der Autorin sind. Der vorliegende Artikel gibt mit der Betrachtung der *Great Tapestry of Scotland* einen Einblick in diese aktuelle Forschungsarbeit.

5)
Alexander McCall Smith wurde 1948 in Simbabwe geboren, wo er auch sein Jurastudium begann. Er schloss dieses in Schottland ab und lebt seit den 1980er Jahren dauerhaft in Edinburgh. Hier wandte er sich auch der Schriftstellerei zu und ist mit verschiedenen Romanreihen sehr erfolgreich (Luebering 2019).

6)
Andrew Crummy (*1959) hat Illustration und Drucktechnik studiert und einen Master in Design an der *Glasgow School of Art* gemacht. Nachdem er für die Erstellung der Motive bei der *Prestonpans Tapestry* und der *Great Tapestry of Scotland* verantwortlich war, übernahm er diese Rolle auch im Anschlussprojekt, der *Scottish Diaspora Tapestry*, die 2014/2015 fertig gestellt wurde. Im Titel seiner ersten Einzelausstellung 2017 in der *Doubtfire Gallery* in Edinburgh wurde er daher auch als „Tapestry Man" bezeichnet (Doubtfire Gallery 2017).



// Abbildung 2
Great Tapestry of Scotland, Panel 1: *The Great Tapestry of Scotland*, 2012–2013

mit Memorialfunktion im Allgemeinen und *The Great Tapestry of Scotland* im Speziellen diskutiert werden.[7] Weshalb wird ausgerechnet das textile Medium und die partizipative Produktionsweise gewählt, um eine schottische Nationalgeschichte zu konstruieren und diese identitätsstiftend zu memorieren?[8]

The Great Tapestry of Scotland ist mit dem Anliegen, Geschichte künstlerisch zu verbildlichen und in ein textiles Medium zu überführen kein Einzelphänomen. Derlei Projekte können verbunden sein durch geografische Nähe, historische Bezüge, einen ähnlichen Entstehungszeitraum oder bilden teilweise direkte Anschlussprojekte. So wurden zum einen die *Fulford Tapestry* (2012 fertig gestellt) und die *Stamford Bridge Tapestry* (seit 2016 in Arbeit) von unterschiedlichen Gruppen initiiert und gefertigt, doch sind sie thematisch stark miteinander verbunden, da sie beide wichtige und sowohl zeitlich als auch geografisch nah beieinander liegende Schlachten aus dem Jahr 1066 verbildlichen.[9] Zum anderen gab *The Great Tapestry of Scotland* wiederum den Anstoß zur Herstellung der *Scottish Diaspora Tapestry*. Für deren Designs zeichnet ebenfalls Crummy verantwortlich, sie hat aber mit 305 einzelnen Textilfeldern einen deutlich größeren Umfang. Nachdem mit der *Great Tapestry of Scotland* die Geschichte des Landes bearbeitet wurde, sollte die *Scottish Diaspora Tapestry* diejenigen in den Blick nehmen, die aus unterschiedlichen Gründen Schottland verließen und in andere Länder übersiedelten.[10]

Bei den verschiedenen Handarbeitsprojekten sind einige Gemeinsamkeiten auszumachen: Sie stammen aus dem englischsprachigen Raum – England, Irland, Schottland oder Neufundland –, Einzelpersonen oder ein kleiner Personenkreis initiierten sie, die zeichnerischen Vorlagen liefern Künstler*innen und das Sticken wird von einer ganzen Gruppe Freiwilliger ausgeführt, wobei die Gruppengröße zwischen vier Personen (*Fulford Tapestry*) und tausend (*Great Tapestry of Scotland*) variiert. Bei ihnen handelt es sich um freiwillige, aber dadurch nicht minder fähige Sticker*innen. Bei allen Projekten wird darauf geachtet, dass die Gesamterscheinung des Gestickten einheitlich wirkt, auch wenn viele verschiedene Hände daran arbeiteten. Der Grund, weshalb überhaupt mit einer solchen Stickarbeit begonnen wird, basiert häufig auf dem historischen Interesse der Initiator*innen und im Wunsch, die Ereignisse künstlerisch aufzuarbeiten und öffentlich zu präsentieren. Dass die Wahl auf das textile Medium fällt, sollte gerade für den englischsprachigen Raum nicht überraschen, hat doch hier „das Selbermachen und die Do-it-yourself-Kultur insgesamt" eine besondere „kulturelle Einbettung, Geschichte und Tradition,

7)
In der Geschichte der Stickerei ist die Memorialfunktion stark verankert. Auf dem in Konstanz oder der Ostschweiz gestickten *Morell-Teppich* von 1601 zum Beispiel werden in insgesamt 13 Medaillons die Mitglieder der Tuchhändlerfamilie Morell bei zumeist häuslichen Tätigkeiten dargestellt. Eventuell gab der Tod des Sohnes Johannes den Anlass zur Fertigung der Stickerei, da seinem Medaillon im zweiten Register links nicht nur der Name, sondern auch das Sterbedatum beigefügt ist (Tammen 2017: 89). Wie häufig solche familiären Memorialstickereien waren, ist aufgrund fehlender Überlieferungen nicht sicher, doch dass das Sticken im Allgemeinen lange als Medium für das Festhalten von Erinnerungen genutzt wurde, ist gewiss. So wurden zum Beispiel auch in gestickten Mustertüchern des 18. und 19. Jahrhunderts genealogische Informationen gespeichert und im England des 19. Jahrhunderts, vor allem aber in Nordamerika spielten (und spielen) Freundschafts-, Signatur- und Trauerquilts eine bedeutende Rolle als Erinnerungsmedien (ebd.: 90). Weiterhin lässt sich hier auch der *AIDS Memorial Quilt* nennen, der als kollaboratives Projekt 1987 ins Leben gerufen wurde, um Menschen zu gedenken, die an AIDS gestorben waren. Hierbei gestalteten Freunde und Familienmitglieder ein Tuch für einen Verstorbenen; dabei kamen neben dem Sticken auch weitere Handarbeitstechniken zum Einsatz.

8)
Die Literaturlage zu den jeweiligen Projekten ist spärlich und geht nicht über die Präsentation auf den Homepages hinaus. Zu *The Great Tapestry of Scotland* allerdings gibt es einen Katalog, der jedes Textilfeld abbildet, mit einem kurzen Text erklärt und von Alistair Moffat einleitend kommentiert ist (Moffat 2013). Kunsthistorisch wurden die hier genannten Arbeiten noch nicht analysiert; dies soll erstmals mit diesem Artikel und der Dissertation der Autorin geschehen.

9)
Die Schlacht von Fulford fand am 20. September 1066 und die von Stamford Bridge am 25. September 1066 statt – keine zehn Meilen voneinander entfernt.

was ihren Stellenwert in der Gesellschaft auf entscheidende Weise prägt, formt und bestimmt.“ (Kuni 2011: 80) Dem Sticken kommt über mehrere Jahrhunderte eine zentrale Rolle zu. Bereits im 16. Jahrhundert, als die Ausbildung von Mädchen aus höheren gesellschaftlichen Kreisen notwendig mit der zu erlernenden Handarbeit verbunden war, erfüllte dies zwei wesentliche Funktionen: „endowing an education with elevated class associations, and making an education, which might otherwise have been deemed dangerously masculine, safely feminine.“ (Parker 2010 [1984]: 73) Das Handarbeiten wurde hier als erzieherische Maßnahme eingesetzt, um keusche und sittsame Frauen hervorzubringen. In der Gegenwart hat das Sticken diesen Charakter verloren, die enge Verknüpfung mit dem Alltag ist hingegen geblieben – wie das eingangs angeführte Beispiel des gestickten NHS-Logos im Zuge der Corona-Pandemie zeigte.[11)]

Beinahe alle genannten Handarbeitsprojekte werden von den Initiatoren mit dem englischen Begriff *tapestry* – für Teppich oder Bildteppich – belegt. Diese Benennung definiert eigentlich ein gewirktes Textil, das in der Regel nicht mehrteilig ist.[12)] Beide Aspekte treffen auf die angeführten Projekte jedoch nicht zu, da diese nicht auf einem Webstuhl hergestellt werden, sondern durch das Sticken auf Stoff entstehen. Auch bleiben bei den meisten Werken die bestickten Leinenstücke einzeln und werden nicht zu einem Ganzen zusammengenäht.

Weshalb aber wird diese irreführende Bezeichnung gewählt? Dies liegt vermutlich an einem mittelalterlichen Vorläufer, dem *Teppich von Bayeux*, auch geläufig als *Bayeux Tapestry* oder *la tapisserie de Bayeux*.[13)] Dieser wird in keiner der genannten Sprachen technisch präzise erfasst und eben nicht als die Stickerei oder *embroidery* ausgewiesen, die er eigentlich ist. Viele der aktuellen Werke beziehen sich speziell auf dieses berühmte Textil, das auf über 60 Metern Länge die Geschichte vom Kampf um die englische Krone thematisiert, die der normannische Herzog Wilhelm in der Schlacht von Hastings im Jahr 1066 für sich entscheiden konnte.[14)] Einige der modernen Arbeiten bleiben auch in Stil und Komposition dem mittelalterlichen Vorbild treu,[15)] andere setzen ihre Szenen zwar stilistisch anders um, wurden jedoch vom *Teppich von Bayeux* in der Wahl des Mediums beeinflusst. Welch großes Interesse auf englischer Seite generell am *Teppich von Bayeux* besteht, zeigt die Tatsache, dass von ihm eine nahezu identische und handgestickte Kopie existiert, die im Reading Museum ausgestellt wird.[16)] Diese wurde von Elizabeth Wardle (1834–1902) initiiert und zusammen mit insgesamt 35 Stickerinnen im Jahr 1885

10) Hierzu sollten Ausgewanderte – gleich aus welcher Generation – Geschichten und Fotos von sich oder ihren Vorfahren einsenden, welche dann durch Crummy zeichnerisch umgesetzt wurden. Gestickt wurden die Motive anschließend in vielen verschiedenen Ländern und zuletzt wieder in Schottland zu einem Werk gebündelt. (Siehe zu diesem Projekt Crummy, Andrew u. a. (2015): Scottish Diaspora Tapestry. Telling tales to Scotland. Your Complete Official Guide with Commentaries. Prestonpans: Prestoungrange University Press).

11) Zu einem späteren Zeitpunkt der Pandemie wurde das gemeinsame Sticken der *Great Tapestry of Scotland* von der BBC als ein Vorbild für Beschäftigung während des Lockdowns bezeichnet. Gelobt wurde die beruhigende Arbeit, die durch die Gemeinschaft auch soziale Bindungen stärkt und in Krisenzeiten tröstend sein kann (Rinaldi 2020).

12) „Tapestry. Technique of weaving discontinuous weft threads into an undyed warp thread to form a pictorial or decorative design. The term also denotes wall hangings made by this technique, most notably the pictorial wall hangings popular in Europe from the 14th century.“ (Clark 1996: 307)

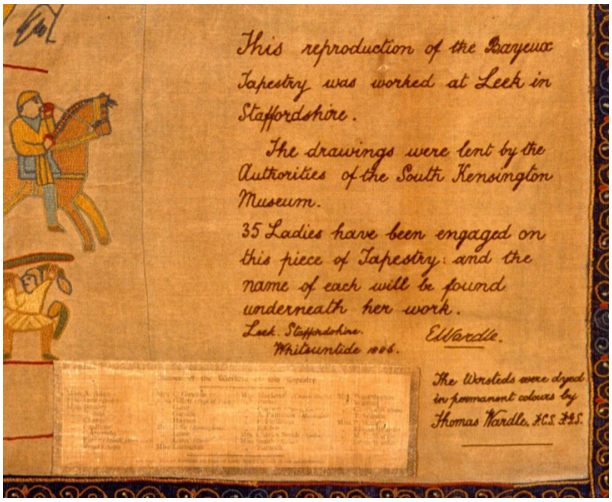
13) Siehe hierzu zum Beispiel als generellen Überblick Bouet, Pierre / Neveux, François (2018): Der Teppich von Bayeux. Ein mittelalterliches Meisterwerk. Darmstadt, Theiss oder für weitergehende Fragestellungen Bouet, Pierre / Levy, Brian / Neveux, François (2004): The Bayeux Tapestry. Embroidering the Facts of History. Proceedings of the Cerisy Colloquium (1999). Caen, Presses universitaires de Caen.

14) Seit 1035 ist er Wilhelm II. Herzog der Normandie und wird ab seiner Thronbesteigung 1066 bis zu seinem Tod 1087 Wilhelm I. von England, Wilhelm der Eroberer bzw. *William the Conqueror* genannt.

15) Dazu gehört beispielsweise die *Fulford Tapestry*, die sowohl ihre Figuren in Form und Farbe dem *Teppich von Bayeux* stark annähert als auch eine horizontale Dreiteilung in ein breites Mittelfeld und zwei schmalere Randbereiche beibehält.

angefertigt, „so that England should have a copy of its own“ (Reading Museum 2018: 4). Die viktorianische Kopie hält sich in beinahe allen Einzelheiten an das mittelalterliche Original, ist aber um einen schmalen blauen Streifen am unteren Rand ergänzt, auf dem die jeweilige Stickerin ihren bearbeiteten Bereich signiert.[17] Ein kleiner Abschnitt am Ende gibt außerdem Aufschluss über Details der Herstellung und wurde von Elizabeth Wardle unterzeichnet **(Abb. 3)**. Die Beifügung der Signaturen ist bemerkenswert: Nicht allein der Akt des Kopierens eines für das Vereinigte Königreich historisch bedeutsamen Objekts steht hier im Vordergrund, vielmehr bringen sich die Stickerinnen dauerhaft mit dem Werk in Verbindung und beanspruchen auf diese Weise eine Position in der Historie. Sie schreiben sich handarbeitend in das Textilobjekt und in die Geschichte ein. Diese Memorialfunktion ist auch deshalb relevant, weil nicht nur Auftraggeber und Entstehungsort des *Teppichs von Bayeux* unsicher sind, sondern auch diejenigen, die ihn gefertigt haben, bis heute unbekannt bleiben.[18]

The Great Tapestry of Scotland ist eine Stickarbeit, die sich zeitlich und stilistisch stark vom *Teppich von Bayeux* bzw. seiner Kopie abhebt und eine eigene Formensprache entwickelt, mit der die historischen Ereignisse visualisiert werden. Thematisch beginnt *The Great Tapestry of Scotland* vor Millionen von Jahren mit der Formierung Schottlands als Landmasse und arbeitet sich über Wikingerinvasionen im 9. Jahrhundert, die Pest im 14. Jahrhundert, die Verwicklungen um den schottischen bzw. englischen Thron und Mary Queen of Scots im 16. Jahrhundert, über verschiedene Erfindungen, die von Schotten gemacht wurden – wie etwa die Verbesserung des Wirkungsgrades der Dampfmaschine durch James Watt – und über die beiden Weltkriege bis zum Leben in der heutigen Gegenwart vor. Beendet wird die Erzählung mit zwei doppelten Textilfeldern, die eine Art Zusammenfassung des Gesehenen liefern. Moffat kommentiert seine und Crummys Auswahl der dargestellten Szenen folgendermaßen: „From the outset, we agreed that if the tapestry was to speak clearly of Scotland, then it had to tell a story of our people, of all who lived here for all those who live here now.“ (Moffat 2013: xii) Moffat und Crummy verstehen den Begriff einer Nation also durchaus inklusiv. Es geht im Projekt nicht nur um diejenigen, deren familiäre Wurzeln seit Jahrhunderten in Schottland liegen, sondern



// Abbildung 3
Britain's Bayeux Tapestry, Detail: Abschnitt am Ende, auf dem Details über die Herstellungsumstände geliefert werden, Kopie des *Teppichs von Bayeux*, Idee von Elizabeth Wardle, 1885

16) Darüber hinaus ist als aktueller Beleg für die starke Bedeutung des *Teppichs von Bayeux* für das Vereinigte Königreich das Angebot des französischen Präsidenten Emmanuel Macron zu nennen, der im Januar 2018 die Leihgabe der Stickerei an Großbritannien in Aussicht gestellt hat – eventuell für 2022, wenn das Museum in Bayeux umgebaut wird. Ob dies unter konservatorischen Gesichtspunkten möglich ist, muss noch abschließend geklärt werden (Picheta 2018).

17) Als Vorlage für die gestickte Kopie dienten handkolorierte Fotografien des *Teppichs von Bayeux* aus dem Jahr 1871 aus dem South Kensington Museum, an deren Details sich die Stickerinnen orientiert haben. Allerdings wiesen bereits die Fotografien einige kleine Veränderungen auf, die nun auch in der Kopie zu finden sind. So wurden beispielsweise bei einer nackten Figur im Randbereich eine Hose ergänzt sowie die Genitalien einiger Männer und Pferde verkleinert bzw. entfernt (Reading Museum 2018: 6).

ausdrücklich auch um die gegenwärtig in Schottland lebenden Menschen:

> Drama is naturally eye-catching and it would have been easy to arrange our past around a series of battles, wars, martyrdoms and coronations and the other familiar set pieces. And some did insist on inclusion. But, generally, it seemed better to talk of how change affected the many rather than leaders or elites of various sorts. [...] Andrew and I therefore decided to show something of the lives of the many with generic panels, images of people working, walking their lives under Scotland's huge skies. These are simple and eloquent, needing little explanation.[19] (ebd.: xiv) [20]

Die insgesamt 160 Textilfelder folgen bis auf wenige Ausnahmen dem gleichen Aufbauschema: Eine große Hauptszene in der Mitte wird durch kleinere Bildfelder an den Rändern eingerahmt. In den Bildfeldern werden ergänzende Szenen und Personen gezeigt oder das Hauptgeschehen wird durch weitere thematisch passende Gegenstände untermalt. Im unteren Bereich des Rahmens finden sowohl der Titel des Motivs als auch die gestickten Signaturen derjenigen Platz, die das jeweilige Textilstück produzierten. Die Gestaltung der Randbereiche differiert: Die Strukturierung erfolgt etwa durch architektonische Elemente wie Rundbögen oder runde Embleme. Ebenfalls werden rechteckig oder quadratisch gerahmte Bilderfolgen in unterschiedlichen Größen variantenreich angeordnet. Motiv 59 mit dem Titel *Modern Kilt Invented Lochaber 1723* **(Abb. 4)** zum Beispiel setzt die modische Etablierung des modernen Kilts in Zusammenhang mit der Arbeit am Schmelzofen in Szene. Die kleineren Bildfelder am linken, oberen und rechten Rand bilden zusammen mit einem Balken am unteren Rand – in dem Titel und Hinweise zum Entstehungsort sowie die Signaturen platziert sind – einen äußeren Rahmen. Der Hauptszene in der Mitte wird am meisten Platz eingeräumt: Verbildlicht wird die Erfindung des modernen Kilts – ein knielanger Wickelrock aus kariertem Stoff, den Schotten ca. seit den 1720er Jahren tragen. Sein Vorläufer ist der *great belted plaid*, ein vier bis sechs Meter langer Stoff, der durch aufwendiges Wickeln um den Körper des Mannes gelegt und festgesteckt wird, sodass er als Rock und zugleich über die Schulter geworfene Schärpe dient. Die Erfindung des modernen Kilts wird dem Engländer Thomas Rawlinson zugeschrieben, der in seiner Fabrik im



// Abbildung 4
Great Tapestry of Scotland, Panel 59: *Modern Kilt invented Lochaber 1723,* 2012–2013

18) Als Patronin für den *Teppich von Bayeux* wurde einige Zeit die Ehefrau Wilhelms I. gehandelt, also Mathilde von Flandern. Sie habe mit dieser großen Stickarbeit ihren Ehemann, den neuen König von England ehren wollen. Die Forschung geht allerdings mittlerweile davon aus, dass Odo, Bischof von Bayeux und der Halbbruder Wilhelms, den *Teppich von Bayeux* in Auftrag gegeben hat (Brown 2004: 33). In jedem Fall handelt es sich beim *Teppich von Bayeux* – ähnlich wie bei der *Great Tapestry* – ebenso um eine Konstruktion von Geschichte, deren Ausrichtung beispielsweise in der Forschung genutzt wurde, um Fragen zu klären, die Hinweise auf den Entstehungskontext geben könnten: Wie werden die beiden kämpfenden Parteien dargestellt? Welche Akteure werden besonders herausgehoben? Wer könnte demnach den Auftrag zur Fertigung erteilt haben?

19) Ein Bespiel dafür ist Motiv 59 (Abb. 4), das in einem Eisenwerk arbeitende Schotten zeigt und im folgenden Abschnitt näher beschrieben wird.

20) Hier werden die Intentionen von Inklusion und einer Themenauswahl, die sich mehr auf das Leben der Einwohner Schottlands als auf Schlachten konzentrieren soll, klar formuliert. Dennoch entsteht natürlich am Ende ein Großprojekt, das mit seiner Version einer historischen Narration Geschichte konstruiert und bestimmte Ereignisse oder Werte memorieren will.

schottischen Lochaber seine Mitarbeiter am Hochofen durch das Tragen ihres voluminösen *plaid* gefährdet sah. Da es allerdings ältere Abbildungen gibt, die Männer mit einem kleinen Kilt zeigen, kann es sich auch um eine Weiterentwicklung des großen *plaid* handeln, die Rawlinson vielleicht nur unterstützt oder weiter entwickelt hat (Moffat 2013: 118). Auf dem textilen Bildfeld sieht man eine große männliche Figur in einem kurzärmligen Hemd und einem grün-braun karierten Kilt beim Gießen von geschmolzenem Eisen in eine Form. Dahinter befinden sich ein Schmelzofen, ein von Wasser umschlossener Berg und zwei große Gebäude, die durch Beschriftung als Eisenwerk zu identifizieren sind. An zwei Stellen in dieser Komposition finden Überschreitungen zweier Bildräume statt. Zum einen führt der Fluss aus dem Hintergrund mit leichter Biegung direkt in den Vordergrund und verbindet sich über die große männliche Figur, die mit einem Fuß auf dem Fluss zu stehen scheint, mit dem zentralen Geschehen. Zum anderen stellt dieser Mann durch den langen Griff seines Schmelztiegels eine Verknüpfung mit dem rechten Randbereich her, indem er in ein separates Bildfeld hineinreicht. Dieses zeigt eine weitere männliche Figur mit einem kohlegefüllten Korb. Auch die beiden Männer der Bildfelder am linken Rand lassen ihre Schmelztiegel in das Hauptmotiv hineinragen. Komposition und Bildthematik verknüpfen sich auf diese Weise miteinander, was sich als zentrales ästhetisches Mittel konsequent durch die gesamte *Great Tapestry of Scotland* verfolgen lässt.

Ähnliches geschieht durch den Einsatz von Schriftbändern, die abgebildete Personen, Orte und Geschehnisse benennen oder inhaltlich passende Zitate aus Liedern, Gedichten und Reden liefern. In dem erwähnten Motiv 59 zur Erfindung des Kilts erstreckt sich ein solches Schriftband über die drei horizontalen Bildfelder am oberen Rand. Es zitiert den Anfang der zweiten Strophe des Gedichts *The Weaving of the Tartan* von Alice MacDonell of Keppoch, das 1894 in der *Celtic Monthly* erschien: „And warp well the long threads, / the bright threads, the strong threads; / Woof well the cross threads, / to make the colours shine." (MacDonell of Keppoch 1924: 252) Dieser Gedichtausschnitt versprachlicht das gewählte Thema der dargestellten Szene, integriert aber mit der Poesie zusätzlich eine weitere künstlerische Gattung in die Stickerei.

Was die Farbwahl in der *Great Tapestry of Scotland* betrifft, so wird die Intensität dem darzustellenden Motiv angepasst. Während die Landschaft und das Wasser im Hintergrund des besagten Bildfelds vital und leuchtend erscheinen, dominieren in

Textilfeld 32, das sich mit der Pest beschäftigt, gedecktere Farben **(Abb. 5)**. Detailreiche Farbverläufe kommen besonders bei Haaren und Darstellungen der Natur zum Einsatz, wenn einzelne Strähnen akzentuiert, die Bewegung des Wassers oder unterschiedliche Arten von Pflanzen und Gestein stickend herausgearbeitet werden. Allen Teilen der Stickarbeit ist gemein, dass die helle Farbe und die feine Textur des Leinenuntergrunds sowohl als Hintergrund als auch für das Inkarnat der dargestellten Personen genutzt werden.[21)] Gesichter oder unbekleidete Körperpartien werden also nur mit Hilfe von Umrissstichen auf dem frei gelassenen Stickuntergrund dargestellt. Umso bunter erscheinen im Vergleich oft die Gewänder, bei denen die Farbe und besonders die dargestellte Textur eine große Rolle spielen. Auf der violetten Jacke des als Fabrikbesitzer Thomas Rawlinson identifizierten Mannes am rechten Bildrand des Kilt-Motivs entsteht durch die Fadenführung des Stickgarns ein leicht gezacktes Muster. Zugleich wird eine dem Jackenstoff eigene Struktur und Haptik suggeriert. Der Stoff wirkt ebenso fest und robust wie hochwertig; es könnte sich hierbei um die Darstellung von Tweed mit Fischgrätmuster handeln. Während bei dieser Stoffstruktur das Stickbild ebenmäßig und einheitlich bleibt, erkennt man an der senkrechten Stoffkante des grün-braun karierten Kilts in der Hauptszene tatsächlich kleine Fransen. Durch den gezielten Einsatz des Stickgarns wird auf motivischer Ebene ein detailliertes Bild des dargestellten Gewebes gezeichnet, und zudem medienreflexiv über die besondere Haptik mittels einer textilen Technik – der Stickerei – auf eine andere verwiesen, die Weberei. Solche Merkmale treten nur vereinzelt in wenigen Textilfeldern der *Great Tapestry* auf.[22)] Das Bestreben allerdings, auch abgebildeten Stoffen eine Struktur zu verleihen, kann an vielen weiteren Stellen beobachtet werden.[23)]



// Abbildung 5
Great Tapestry of Scotland, Panel 32: *The Black Death. Deserted Farms c 1350's*
2012–2013

Warum wird die Stickerei für die richtige Wahl gehalten, historische Ereignisse aufzubereiten und anschließend öffentlich zu präsentieren? Traditionell erfüllten großformatige Historiengemälde eine solche Funktion, deren Urhebern besondere Hochachtung entgegengebracht wurde. Gleichermaßen hatten die von Königs- und Adelshäusern in Auftrag gegebenen Tapisserien einen festen Platz im Herrscherzeremoniell inne:

21) Dies sind Merkmale, die im Übrigen auch auf den *Teppich von Bayeux* zutreffen. Auf diese Weise können beispielsweise einerseits Gesichtsausdrücke deutlicher erkannt werden und sich andererseits die anderen ausgestalteten Elemente deutlicher vom Hintergrund abheben.

22) Als ein weiteres Beispiel dient Motiv 102 mit dem Titel *Scottish Rugby*. Die gekräuselte und plastische Struktur der roten Kopf- und Barthaare der mittleren Figur im linken Randbereich ist hier besonders gut zu erkennen.

23) Siehe dazu zum Beispiel auch Textilfeld 86 (Abb. 7).

> Sie [die Tapisserie] ist in höherem Maße als andere bildnerische Medien zu Zwecken der Repräsentation beansprucht worden. Dieser Indienstnahme verdankte der Bildteppich seine Bedeutung und seinen Rang. (Brassat 1992: 15)

Dies liegt nicht nur im hohen Wert der verwendeten Materialien – es werden häufig auch Silber- und Goldfäden verarbeitet – begründet, sondern auch vor allem im großen zeitlichen Aufwand und dem enormen technischen Anspruch an die Webenden (ebd.: 96ff.).

Nun haben sich auch die Verantwortlichen für die *Great Tapestry of Scotland* für eine textile Umsetzung der ausgewählten historischen Szenen entschieden, die sich zwar in Prestige und Ausführung stark von der Tapisserie unterscheidet, doch aber ein hohes Maß an personellem Aufwand und technischem Können erfordert – und eben diese Herstellungsumstände machen einen großen Teil der Wirkung des vollendeten Werks aus. Das Sticken bietet sich besonders an, da es sich um eine in Großbritannien über Jahrhunderte tradierte Kulturtechnik handelt. Außerdem ist es mit Hilfe von genauen Vorgaben möglich, das Stickbild des Endprodukts sehr gleichmäßig erscheinen zu lassen, obwohl viele Sticker*innen mit sehr unterschiedlichen handwerklichen Fähigkeiten daran beteiligt waren. Darüber hinaus spielt die Zeitlichkeit beim Sticken eine große Rolle, da es sowohl arbeitsintensiv ist als auch Geduld erfordert. Bei den regelmäßigen Treffen der kollaborativen Handarbeit können sich die Produzent*innen über die zu bearbeitenden Designs austauschen oder erlangtes textiltechnisches Wissen weitervermitteln. Der beachtliche Umfang des Gesamtwerks und das Wissen, dass hieran über 1000 Personen in ganz Schottland arbeiteten, fließt auch in die Rezeption mit ein. Im Gegensatz zu den traditionellen, historischen Tapisserien kommen bei der *Great Tapestry* keine wertvollen Materialien zum Einsatz, doch wird der symbolische und künstlerische Wert durch das partizipative Miteinander generiert.

Obwohl die Motive in gegenseitiger Absprache von Historiker und Künstler ausgewählt wurden, hatten Moffat und Crummy dennoch ein großes Interesse daran, auch die Handarbeitenden in den Prozess zu involvieren.[24)] Sie sollten selbst Bilder zur Darstellung einer Szene vorschlagen oder auch Veränderungen des ersten Entwurfs empfehlen (Moffat 2013: xiii) – was den partizipativen Charakter einmal mehr unterstreicht. Außerdem hofften Moffat und Crummy auf kreative Eigeninitiative seitens der ausführenden Sticker*innen vor Ort:

24) Dies geschieht, indem Andrew Crummy in den Vorzeichnungen vor allem in den rahmenden Randbereichen kleinere Felder frei lässt, die dann von den Stickenden nach eigenen Vorstellungen mit Motiven gefüllt werden können.

> Andrew and I [Moffat] hoped that stitchers would take the initiative. And they did! We also hoped that each would attach an impresa and perhaps initials.[25] And they did. They made it their own. (ebd.: xiii)

Die Verantwortlichen waren also nicht nur darauf bedacht, die darzustellenden Szenen und Akteure historisch korrekt ins Bild zu setzen. Vielmehr wollten sie, dass die Stickenden die Geschichte als ihre Geschichte und das Projekt als ihr Projekt begreifen. Sie sollten sich mit der textilen Arbeit und der verbildlichten schottischen Historie identifizieren können. Zu dieser Identifikation mit dem Werk trug sicherlich auch der Umstand bei, dass sich die an einem Thema Stickenden regelmäßig trafen. Sie konnten diskutieren, welche Ergänzungen sinnvoll erschienen, sich über die Praktik des Stickens austauschen und das soziale Miteinander über die Kollaboration pflegen.

Auf die gemeinsame Arbeit an einem textilen Großprojekt und die Auseinandersetzung mit dem Medium und der Technik wird in *The Great Tapestry of Scotland* auch motivisch hingewiesen, und zwar in zweierlei Hinsicht: Einerseits kann solch ein Hinweis als Teil der Signatur im unteren Bereich des Motivs erfolgen, indem dort Nadeln, Stickrahmen oder andere Attribute des Handarbeitens auftauchen. Textilfeld 74 etwa zeigt unten rechts ein gesticktes gelbes Küken, das Nadel und Faden hält **(Abb. 6)**: Hier verschränkt sich das Abbilden von Handarbeitsutensilien auf dem Stoff selbst mit dem Hinweis auf die ausführende Stickgruppe, die mit *Crewel Chicks 'n' Dave* unten links signiert.[26] Andererseits werden die Verweise auf das Textile als Teil des Hauptbildfeldes durchaus prominent eingesetzt. Bei einigen Motiven lässt sich das Aufgreifen von Elementen des Handarbeitens aus dem dargestellten Inhalt heraus begründen. Dies ist unter anderem bei Textilfeld 86 zu beobachten, das die Entwicklung und Popularität der Gewebeart *Tweed* thematisiert **(Abb. 7)**. Zentral ist hier eine große männliche Figur zu sehen, die eine grüne Kombination aus Jackett und Knickerbockers trägt. Dabei soll es sich um einen Anzug aus Tweed handeln; die dazu passende Stoffstruktur lässt sich im Gestickten erkennen.[27] Am oberen Rand befinden sich verschiedenfarbige Garnrollen, deren Fäden über die Bildfeldgrenzen hinweg nach unten führen. Einige enden im Anzug, zwei werden aber auch rechts von einem weiteren, kleineren Mann genutzt, um scheinbar am Körper des größeren Mannes Maß zu nehmen. Links macht sich eine



// Abbildung 6
Great Tapestry of Scotland, Panel 74: *James Hutton's theory of the earth. Siccar Point, Berwickshire*, 2012–2013

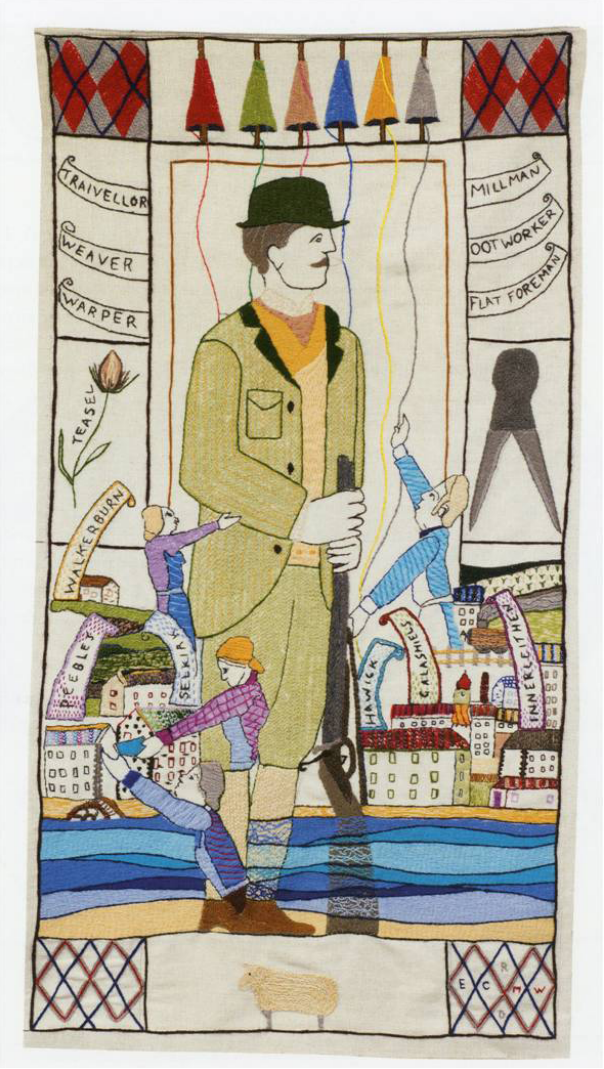
25) Dies ist eine Gemeinsamkeit mit der Kopie des *Teppichs von Bayeux* in Reading.

26) Der Name der Stickgruppe verweist mit dem Wort *crewel* auf die Technik der *crewel embroidery*, die bereits seit dem Mittelalter in Europa praktiziert wurde und sowohl im 17. Jahrhundert als auch Ende des 19. Jahrhunderts in Großbritannien wieder modern wurde (Caulfeild/Saward 1882: 97f.). Zugleich klingt darin lautmalerisch das Wort *cruel* im Sinne von grausam, gemein an, während die Bezeichnung *chicks*, zu übersetzen mit Tussis oder Miezen, als humorvoll emanzipatorische Aneignung einer abwertenden Umgangssprache zu verstehen ist und in Verbindung mit *'n' Dave* nicht nur auf die Geschlechterverteilung innerhalb der Handarbeitsgruppe hindeutet, sondern an Namensgebungen der Musikszene angelehnt ist – ähnlich dem Bandnamen *Guns'n'Roses*. Tatsächlich besteht die Stickgruppe aus vier Frauen und einem Mann namens Dave (Moffat 2013: 148).

27) Tweed ist ein dicht gewebter und robuster Stoff, der gut mit dem wechselhaften Klima Großbritanniens harmoniert. Traditionell wurde er beispielsweise auch zu sportlichen Aktivitäten wie der Jagd getragen, worauf auch das Gewehr hindeutet, auf das sich der Mann im Anzug stützt (Meyer zur Capellen 1996: 421).

weibliche Figur am Ärmel des Anzugs zu schaffen. Hier wird die Anprobe eines Tweed-Anzugs ins Bild gesetzt, um auf die textile Verarbeitung bis zum fertigen Kleidungsstück zu verweisen.

Bei anderen Motiven allerdings besteht kein thematischer Anlass, auf die Technik des Stickens zu verweisen; hierbei handelt es sich also um eine ganz gezielte Entscheidung, das Herstellungsmedium auch im Bildfeld medienreflexiv darzustellen. So zeigt beispielsweise das erste Textilfeld der gesamten Arbeit als Einleitung verschiedene Elemente, die mit Schottland verbunden werden und auch im Laufe der *Great Tapestry of Scotland* aufgegriffen werden **(Abb. 2)**. Im Hinter- und Mittelgrund sind sowohl Hinweise auf die Natur und die Industrie als auch auf die Kultur Schottlands zu sehen. Der Fokus liegt aber auf den insgesamt drei übergroßen Figuren, die mit ihren Köpfen und Armen zu sehen sind. Die vordere weibliche Figur schaut nach links. Ihre Haare werden gebildet durch eine vertikal verlaufende Landschaft mit grüner Wiese, blauem Himmel, Wasser mit Fischen und einer Kirche. Den Abschluss im Nacken bildet ein roter rosenförmiger Haarknoten, auf dem ein Schaf und ein Lamm stehen. Die männliche, nach rechts blickende Figur dahinter trägt eine Matrosenmütze, in der sich ebenfalls Wasser mit hochspringenden Fischen andeutet. Wiederum dahinter befindet sich eine weitere weibliche und nach rechts schauende Figur. Beide Frauen halten in ihren Händen Nadel und Faden, mit denen sie an der Mütze des Mannes zu sticken scheinen. Außerdem erscheint ein weiterer Arm, der sich aus der Höhe der männlichen Figur kommend nach links in den Vordergrund schiebt und dort ebenfalls mit Nadel und Faden hantiert.



// Abbildung 7
***Great Tapestry of Scotland*, Panel 86: *Borders Tweed*, 2012–2013**

Dieses in die Thematik der *Great Tapestry* einführende Textilfeld verbindet die Darstellung der Motive mit der Technik, in der es selbst gefertigt wurde. Die Figuren scheinen an der sie umgebenden Welt zu sticken und wirken im konkreten wie übertragenen Sinn an der mittels textiler Techniken evozierten Hervorbringung ihrer eigenen Geschichte mit. Mit dieser ‚Metastickerei' prägen sie zugleich das Bild, das die Betrachter*innen von Schottland gewinnen sollen.

Die Entstehung von *The Great Tapestry of Scotland* wird durch ein technisch ähnliches Projekt und die im Jahr 2014 anstehenden schottisch-regionalen Jubiläen und Feierlichkeiten angestoßen. Diese schlagen sich in der thematischen Ausrichtung der Arbeit nieder, da sie historische Ereignisse und Akteure Schottlands in den Blick nehmen, um von der Vergangenheit in gestickter Form in die Gegenwart überzuleiten. Auf diese Weise erfolgt eine Konstruktion von Geschichte, die als Kollaboration angelegt und im Medium der Stickerei ausgeführt, gleichsam eine nationale Identitätsstiftung und eine historische Memorialfunktion zum Ziel hat.

In einer Zeit, in der der *Brexit* die Nachrichten dominierte, kommt man des Weiteren nicht umhin zu fragen, inwiefern die *Great Tapestry* unter regional- bzw. nationalpolitischen Gesichtspunkten gelesen werden kann. Angesichts des beschlossenen *Brexits* waren die Bestrebungen Schottlands, Mitglied der EU zu bleiben und unabhängig von Großbritannien zu werden, deutlich befeuert worden. Doch da bereits 2014 ein Unabhängigkeitsreferendum abschlägig beschieden wurde, stellt Großbritanniens Premierminister Boris Johnson ein weiteres Referendum so bald nicht in Aussicht (dpa 2020). Obwohl die Stickarbeit bereits 2013 abgeschlossen wurde, spiegeln sich in dem Projekt durchaus Charakteristika desjenigen Schottlands wider, das nun politische Eigenständigkeit erlangen möchte. Auf den 160 bestickten Tüchern wird ein vielseitiges und vor allem selbstbewusstes Bild Schottlands gezeichnet. Es wird als ein Land mit einer bewegten Geschichte dargestellt, das schon häufiger um seine Unabhängigkeit gerungen hat.[28)] Schottland zeigt sich als Heimat technischer Innovationen und hart arbeitender Menschen – wobei nicht zuletzt das Sticken selbst eine zeitintensive und mühsame Arbeit darstellt.[29)] Viele Motive veranschaulichen die reichen kulturellen Angebote der Gegenwart und ehren berühmte Kulturschaffende der Vergangenheit.[30)] Dabei figuriert vor allem Schottland als Zentrum der Stickarbeit, Großbritannien spielt eine untergeordnete Rolle – insbesondere wenn es um das Vereinen oder die Eigenständigkeit geht. Ob die *Great Tapestry of Scotland* eines Tages um Themen wie den *Brexit* oder die endgültige Unabhängigkeit von Großbritannien eine Ergänzung erfährt, wird sich zeigen. Auch Moffat hält eine Fortsetzung nicht für gänzlich unwahrscheinlich, wenn er schreibt: „The Great Tapestry of Scotland may never end, may be added to over the coming times, but this version pauses […].“ (Moffat 2013: 313) Mit dem Verweis auf die in 2013 beendete Version der *Great Tapestry* verschränkt sich der Hinweis auf die in der Zukunft liegende schottische Geschichte, die das Projekt durch seine spezifische Narration konstruiert.

28) Siehe hierzu beispielsweise Textilfeld 17 *The Vikings take Dumbarton Rock 870 AD* oder Textilfeld 60 *Jacobite Rising 1745*.

29) Siehe zu Technischem und arbeitenden Schottinnen und Schotten unter anderem Motiv 68 *James Watt and the Steam Engine* oder Motiv 112 *The Herring Girls*.

30) Siehe hierzu exemplarisch Textilfeld 135 *The First Edinburgh Festival* oder Textilfeld 79 *Robert Burns and ‚Tam o' Shanter'*.

// Abstract

In Great Britain, a region traditionally associated with needlework, a special phenomenon of commemorative embroidery projects aiming to visualize history has emerged around the turn of the millennium. This paper focuses on one of these projects, *The Great Tapestry of Scotland* (2012–2013), a large-scale tapestry of 160 individual panels, hand-embroidered by over 1000 stitchers. Its topic is the history of Scotland beginning with the tectonic formation of the British Isles and ending with events close to its manufacturing date. However, in contrast to depicting a political national history concentrating on wars and battles the panels primarily follow people's lives through the centuries. Providing the first art-historical analysis of this piece, this paper asks how and why collaborative embroidery is used to depict this particular version of Scottish history. In doing so, it pays special attention to the meta-textile framing of the shown scenery.

// Literaturverzeichnis

Brassat, Wolfgang (1992): Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums. Berlin, Gebr. Mann Verlag

Brown, Shirley Ann (2004): The Bayeux Tapestry. A critical analysis of publications 1988–1999. In: Bouet, Pierre / Levy, Brian / Neveux, François, The Bayeux Tapestry. Embroidering the Facts of History. Proceedings of the Cerisy Colloquium (1999). Caen, Presses universitaires de Caen, S. 27–47

Carr, Megan (2020): Coronavirus Kent. University for the Creative Arts in Rochester partners with needlework student for embroidery NHS hearts. In: Kent Online (23.04.2020). https://www.kentonline.co.uk/medway/news/university-partners-with-student-to-make-hearts-for-the-nhs-226103/ (28.04.2020)

Caulfeild, Sophia Frances Anne / Saward, Blanche C. (1882): Crewel Work. In: *The Dictionary of Needlework.* London, L. Upcott Gill, S. 97–102

Clark, Caroline (1996): Tapestry. In: The Dictionary of Art, Bd. 30. New York, Grove, S. 307–310

Doubtfire Gallery (2017): Andrew Crummy. http://www.doubtfiregallery.com/artist/Andrew-Crummy (30.04.2020)

dpa (2020): Johnson lehnt neues Referendum in Schottland ab. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (14.01.2020). https://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/brexit-boris-johnson-lehnt-neues-referendum-in-schottland-ab-16580869.html (30.04.2020)

Felix, Matilda (2011): Forever & in Love. Die Konversation gestickter Tattoos. In: Critical Crafting Circle (Hg.), craftista! Handarbeit als Aktivismus. Mainz, Ventil Verlag, S. 101–107

Kuni, Verena (2011): Verstrickt und zugenäht? Die Handarbeit, die Kunst, die Mode und ihre LiebhaberInnen. In: Critical Crafting Circle (Hg.), craftista! Handarbeit als Aktivismus, Mainz, Ventil Verlag, S. 74–87

Luebering, J.E. (2019): Alexander McCall Smith. In: Encyclopaedia Britannica. https://www.britannica.com/biography/Alexander-McCall-Smith (30.04.2020)

MacDonell of Kepoch, Alice (1924): The Weaving of the Tartan. In: Sharp, E.A. / Matthay, J. (Hg.), Lyra Celtica. An Anthology of Representative Celtic Poetry, Edinburgh, John Grant, S. 252

Moffat, Alistair (2013): The Great Tapestry of Scotland. Edinburgh, Birlinn

Picheta, Rob (2018): Bayeux Tapestry loan set for 2022. In: Museums Journal (10.07.2018). https://www.museumsassociation.org/museums-journal/news/10072018-bayeux-tapestry-loan-set-for-2022 (30.04.2020)

Parker, Rozsika (2010 [1984]): The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine. London und New York, I.B. Tauris

Reading Museum (Hg.) (2018): Reading's Bayeux Tapestry. Reading, Two Rivers Press

Rinaldi, Giancarlo (2020): Lockdown lessons of the Great Tapestry of Scotland. In: bbc.com (07.05.2020). https://www.bbc.com/news/uk-scotland-south-scotland-52507141 (17.08.2020)

Tammen, Silke (2017): Embroidery. In: Reineke, Anika / Röhl, Anne / Kapustka, Matteusz / Weddigen, Tristan (Hg.), Textile Terms. A Glossary. Emsdetten / Berlin, Edition Imorde, S. 89–93

// Abbildungsvzerzeichnis

Abb. 1: Wollstickerei auf Leinen; Carr, Megan (2020): Coronavirus Kent. University for the Creative Arts in Rochester partners with needlework student for embroidery NHS hearts. In: Kent Online (23.04.2020). URL: https://www.kentonline.co.uk/medway/news/university-partners-with-student-to-make-hearts-for-the-nhs-226103/ (28.04.2020)

Abb. 2: Design von Andrew Crummy, Garn auf Leinen, 100 × 100 cm; Moffat, Alistair (2013): The Great Tapestry of Scotland. Edinburgh, Birlinn, S. II

Abb. 3: Reading Museum (Hg.) (2018): Reading's Bayeux Tapestry. Reading, Two Rivers Press, S. 5

Abb. 4: Design von Andrew Crummy, Wollstickerei auf Leinen, 100 × 100 cm; Moffat, Alistair (2013): The Great Tapestry of Scotland. Edinburgh, Birlinn, S. 119

Abb. 5: Design von Andrew Crummy, Wollstickerei auf Leinen, 100 × 100 cm; Moffat, Alistair (2013):

The Great Tapestry of Scotland. Edinburgh, Birlinn, S. 65
Abb. 6: Design von Andrew Crummy, Wollstickerei auf Leinen, 100 × 100 cm; Moffat, Alistair (2013): The Great Tapestry of Scotland. Edinburgh, Birlinn, S. 149
Abb. 7: Design von Andrew Crummy, Wollstickerei auf Leinen, 100 × 50 cm; Moffat, Alistair (2013): The Great Tapestry of Scotland. Edinburgh, Birlinn, S. 173

// Angaben zur Autorin
Katharina Primke, M.A. schloss 2014 das Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Justus-Liebig-Universität in Gießen mit einer Arbeit über die Bildsäule *2000 Jahre Christentum* von Jürgen Weber ab, seit 2016 Lehraufträge und Exkursionen zur kunsthistorischen Methodik und zum Thema der sakralen und profanen Kunstdenkmäler in Köln und Mainz, seit 2015 Doktorandin am Institut für Kunstgeschichte in Gießen. In ihrer Dissertation zu gestickten Bildteppichen im 20. und 21. Jahrhundert untersucht sie kollaborative, regionale und nationale Stickereiprojekte im englischsprachigen Raum im Hinblick auf ihre medialen und memorialen Qualitäten. Ihre Forschungs- und Interessenschwerpunkte umfassen Textilien in der Kunst der Moderne und Gegenwart und kollaborative Kunst(-aktionen).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

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