

## EINLEITUNG

— Wenn Louise Bourgeois in *Untitled* (1996) den Schriftzug „I have been to hell and back. / And let me tell you, it was wonderful“ (**Abb. 1**) mit hellblauem Faden auf ein Stofftaschentuch aufnäht, dessen Gewebe neben der Rahmung auch durch zart-blaue horizontale Linien strukturiert ist, handelt es sich gewiss um jenen *subversive stitch*, dem Rozsika Parker bereits 1984 eine ausführliche Geschichte mit Blick auf die Konstruktionen von Weiblichkeit widmete. „The art of embroidery“, schrieb sie in ihrem Vorwort, „has been the means of educating women into the feminine ideal, and of proving that they have attained it, but it has also provided a weapon of resistance to the constraints of femininity“ (Parker 1984: o.S.). Exakt davon scheint Bourgeois hier zu erzählen: Von der Hölle der sorgfältigen ‚Stichelei‘, zu der Mädchen und Frauen aufgerufen wurden, vom Einüben in gepflegte häusliche Sitten über die Bearbeitung von Textilien auch zum Gebrauch, von dem mit der langsamen, still-sitzenden Tätigkeit verbundenen Kanon an Tugenden und dem damit einhergehenden Wert am Heiratsmarkt. Der Text selbst als erste Ebene des Lesens spricht aber Untugend und Laster an, ein Verbot, das überschritten wurde – und dies mit Genuss: der Widerstand gegen die Beschränkungen, von dem Parker spricht. Die häuslichen Textilien, die Bourgeois in diesen Jahren gerne verwendete – Geschirr-, Tisch- und Betttücher –, geben darüber hinaus Anlass, mehr über Arbeit denn über Schmuck oder kostbares Kunstgewerbe nachzudenken und machen so auf einen Konflikt, eine Hierarchie aufmerksam. Das hier gewählte Taschentuch nimmt zudem Konkurrenz einerseits mit dem Bild, andererseits durch die Linierung mit Papier bzw. einer Heftseite auf und es wird mit seiner Farbe, der einfach kantigen Gestaltung und vor allem mit seinem Format von 49,5 auf 45,7 cm als Herrentaschentuch hergestellt worden sein – eine amüsante kleine Differenz, die mit dem Unisex-Papiertaschentuch verschwunden ist. Das Taschentüchlein als Verkehrsmittel, das einst im Fallen-Lassen diskret Interesse bekunden konnte, ist hier im großen Format Träger einer offenerzig artikulierten Botschaft, die immer noch Intimes wachrufen kann, nicht aber in Aussicht stellt. Bourgeois schrammt also mit dieser erfrischend schlichten Arbeit zielsicher gleich an mehreren



// Abbildung 01

Louise Bourgeois, *Untitled*  
(I have been to Hell and back), 1996,  
49,5 x 45,7 cm, Courtesy  
Collection Jerry Gorovoy, New York.

diskursiven Leitplanken entlang. Tugendhaftigkeit und weibliche Arbeitsformen, die Höhenlage der Medien sind Thema, Autorschaft schwankt zwischen der Arbeit an der Webmaschine, dem Einnähen der Kanten und Aufnähen mit Hand – die Arbeit ist mit Initialen signiert, ein zweites Kürzel gehörte vermutlich zum Eigner des Nastuches. Und es wird nach den Konstituenten des Bildes gefragt: Wir haben es mit Schrift im / als Bild zu tun, dessen Träger Tuch ist, Taschentuch in der Funktion, einen Sinnspruch vor Augen zu führen, wie es in ländlichen Stuben Brauch war. Das Alter, der (frühere) Gebrauch des Tuches wird zudem offenkundig gemacht, denn es ist teils vergilbt, fleckig. Charakteristisch für Bourgeois' späte Arbeiten mit Wäschestücken ist, dass diese Spuren tragen, Spuren der Zeit, der Körper.

— Die vermehrte wissenschaftliche Aufmerksamkeit, die Textiles derzeit erfährt, wird gerne als längst fällige Korrektur des Kanons, als Reaktion auf einen weit zurückliegenden, aber nachwirkenden Ausschluss bestimmter Materialien und Verfahren gewertet, die einst Frauen zugeordnet wurden, auch wenn die Praxis mitunter eine andere war: Wollenes, Weiches, in einem weiteren Sinne auch Formloses, schließlich Flüssiges. Unterstützt wird diese neue Aufmerksamkeit aber sicher auch dadurch, dass heute kaum jemand mehr an eine profundere Nähe zwischen bestimmten Materialqualitäten, auch Verarbeitungsformen, und geschlechtlichen Seinsweisen zu glauben scheint – ‚Materie‘ leitet sich sprachgeschichtlich von *mater* her. Eine derart gedachte Verwobenheit wird als krude Legitimationsstrategie im hierarchisch strukturierten Sozialen mit seinen Konsequenzen für das Politische, als auf unsichtbaren Kettfäden der Geschichte basierend betrachtet. Fraglich bleibt dennoch, ob es lohnenswert sein kann, sich ‚den Faden aus der Hand nehmen zu lassen‘ (vgl. Treusch-Dieter o.J. [1984]), sei es in Produktion oder Rezeption; ob nicht ein Beharren oder eine pointierte Rückaneignung eines Materials, eines Verfahrens, auch eines Mediums, wie bei Bourgeois geschehen, vielversprechender ist oder wäre, kann dabei doch Geschichte umgeschrieben werden, ohne sie zu überdecken. So oder so, auch Verstehensformen von Geschlecht, diese oder jene, haben etwas ‚Handgestricktes‘ – auch etabliert abschätzig Bemerkungen können umgelenkt werden; Diskurse legen sich in und um unsere Subjektivierungsweisen wie kratzend-wollene Mützen, von denen uns erst gar nicht gesagt werden musste, dass sie zu tragen sind. Aber ist es überhaupt legitim oder tappen wir in eine

sorgfältig ausgehobene Falle, wenn wir im Verquicken der Kategorien Geschlecht / Frau und Material zuerst an Textiles denken? Wäre nicht die Kategorie der Form voranzustellen (vgl. Summers 1993), die unter anderem mit Nadel und Faden nur schwer zu gewinnen ist?

——— Monika Wagner schrieb in ihrem für diese Debatte so wichtigen *Das Material der Kunst*, auf das sich die Autor\_innen dieser Ausgabe auch immer wieder beziehen: „Lange Zeit wurde das Material der bildenden Kunst lediglich als Medium der Form betrachtet. Die Hierarchie der Künste [...], orientierte sich seit der Antike an der Überwindung des je nach Kontext als roh, häßlich, natürlich oder auch weiblich – jedenfalls als niedrig – bewerteten Materials. An seiner ‚Vernichtung‘ (Schiller), ‚Aufhebung‘ (Hegel) oder ‚Immaterialisierung‘ (Lyotard) durch die Form mißt sich bis heute das, was allgemein als Kunst gilt“ (Wagner 2001: 11; vgl. auch Wagner 2001/1010). Es ist demnach zuerst nicht ein bestimmtes Material, aber das Material an und für sich, das abgetan wurde, der rohe Stoff, aus dem heraus mittels Imagination eine Form, ihm übergeordnet und männlich konnotiert, gezogen werden kann. Materielle Passivität (etwas ist gegeben) und geistige Aktivität (etwas wird gefunden / gemacht / verbessert) – an die Form wurden auch Seele und Vernunft geknüpft – wurden einander gegenübergestellt, ein Dualismus, dem auch das Wiederholen, ein Mechanisches, eine Unterordnung unter eine allfällige Funktion auf der einen Seite, ein Abstrahieren, Überhöhen, Sich-Befreien von der Funktion auf der anderen Seite zugeschlagen wurden. Obwohl Materie und Form also bereits in ein geschlechtliches zweipoliges Dispositiv eingeschrieben waren / sind, wurden die unterschiedlichen Materialien entsprechend ihres Grades an Festigkeit, Gewicht, Glätte oder Porosität etwa, entsprechend ihrer Organizität und Anorganizität nochmals zueinander hin differenziert. Und hierbei war / ist es das tendenziell Flüssige und Schwindende, das ohne großen Widerstand Formbare, das als weiblich gedacht wurde und das sich auch eine Theoretikerin der sexuellen Differenz wie Luce Irigaray als durchaus widerspenstige Denkfigur aneignen konnte. Sie spricht von einer „Komplizenschaft zwischen der Rationalität und einer Mechanik des nur Festen“ in *Ce sexe qui n'en est pas un* (1977), die anzugreifen ist, wenn Dimensionen jenseits des Gesetzes, des Ich oder der Morphologie begreifbar werden sollen (Irigaray 1979: 111): „Auch muß man anders als in (guten) Form(en) zu hören verstehen, um zu vernehmen, was Es sagt. Daß Es kontinuierlich, komprimierbar, dehnbar, viskos, leitfähig, diffundierbar ist...

*Daß Es damit nicht aufhört, mächtig oder ohnmächtig, in diesem Widerstand gegen das Zählbare; daß Es genießt und darunter leidet, feinfühlicher für Pressionen zu sein; daß Es sich ändert – an Volumen oder an Kraft zum Beispiel – entsprechend dem Grad der Temperatur [...]; und daß Es darüberhinaus schon ‚in sich selbst‘ diffundiert, jeden Versuch statischer Identifikation vereitelnd...“ (Ebd.: 115–116).*

— Für die deutschsprachige Kunstgeschichte arbeitete Monika Wagner wie keine andere gegen die Abwertung des Materials und legte die geschlechtlichen Einschreibungen in bestimmte Materialien offen. Sie plädierte für eine Aufmerksamkeit gegenüber Materialität und konnte zeigen, wie vielfältig Kunst im Laufe des 20. Jahrhunderts selbst gegen die Dominanz der Form über das Material antrat, neue Materialien einführte und etablierte Materialbewertungen samt deren Vergeschlechtlichungen torpedierte. Diese Aufmerksamkeit gegenüber Stofflichem konnte mit dem *material turn* gewiss erreicht werden (vgl. Mitchell 2011), der einer allzu starken Konzentration auf das Bild, das Sehen, auf eine tendenzielle Entkörperlichung mit der Thematisierung von Taktilen, Haptischem, Körperlich-Dinglichem auch mit Blick auf Medien antwortet. Freilich soll auch dabei nicht ein Wesen der Dinge und Körper freigelegt werden, die Aufmerksamkeit gilt nunmehr Dimensionen, die statische Identifikationen aufzulösen imstande sind, sie gilt agentiellen Dimensionen der materialen Aspekte, wie Kristina P. Hofer in ihrem Beitrag darlegt. Auf dieser Ebene der *agency* des Materials, der Materialien agieren mehrere der hier versammelten Beiträge:

— Marcel Finke zeigt, wie ausgerechnet Seifenschäum in Arbeiten von Christine Biehler eingesetzt wird, um zu verunreinigen, sei es einen Ausstellungsraum oder seien es cool und hermetisch anmutende quasi-minimalistische, industriell gefertigte Objekte. Das fluide Material schafft sich seine eigenen Formen und vermag so auch etablierte Produktionsweisen zu konterkarieren. Marcel Finke beschreibt die aktuelle Konjunktur von Liquidem und Blubberndem und argumentiert, dass sich Schaum, obschon mit Zeugungsphantasien schwer belastet, insbesondere für die Artikulation von Geschlechterkritik eigne, da er stereotype Zuschreibungen an da Form, dort Materie in viele kleine Bläschen aufzulösen vermag. Dies deshalb, weil sich das Material selbst weitgehend verwehrt, formbarer Werkstoff, passiv zu sein und wechselhafte

Gestalten ausgebildet. In der Arbeit mit Seifenschaum kann lediglich ein Prozess angezettelt werden, können einige Parameter der Produktion festgelegt werden.

—— Wiewohl auf anderer Ebene, geht auch Kristina P. Hofer einem ‚Überflüssigen‘ nach: Sie fragt nach dem kritischen Potenzial, das vermeintlich überschüssigen Qualitäten wie der Textur von Film zukommen könnte. Die Körnung, Störgeräusche, die unwillkürlich Bestandteil einer Tonspur geworden sind, werden wahrgenommen. Anhand eines Bikerfilms der 1960er Jahre, der prominent eine weibliche, wenig zimperliche Gang in Szene setzt, ohne heteronormative Geschlechterverhältnisse anzutasten, überprüft Kristina P. Hofer, ob die Analyse der materiellen Dimensionen und ihres affizierenden Potenzials Kritik freilegen kann. Die Interaktion zwischen dem Produkt, das sich teils verselbständigt hat, und den Betrachter\_innen tritt dabei in den Vordergrund – und es wird eine Form von Bedeutung analysierbar, die nicht oder nur partiell gestiftet wurde und hier jedenfalls über die Narration von Emanzipation als einem Kampfgeschehen weit hinausgeht.

—— Auch Sigrid Adorf ist in ihrem Beitrag mit Fragen nach Repräsentation befasst, die in interaktive Prozesse transformiert wird. Ihr Aufsatz ist eigentlich für den internationalen Workshop *Engaging Objects* (2008) der *Amsterdam School of Cultural Analysis ASCA* bereits 2008 entstanden und basiert auf Teilen ihres Buches *Operation Video. Eine Technik des Nahsehens und ihr spezifisches Subjekt: die Videokünstlerin der 1970er Jahre* (Bielefeld 2008), ist aber in dieser Fassung bislang nicht publiziert worden. Sigrid Adorf argumentiert anhand einiger Video-Arbeiten von Lisa Steele, Lili Dujourie und anderen Verschiebungen im Verhältnis von Sehen, Sichtbarkeit und Subjektivität und untersucht das Potenzial des Mediums Video für eine Umarbeitung des Verhältnisses zwischen Subjekt und Objekt. Es werden verunklärnde Blicke / Aufnahmen aus einer (zu) großen Nähe auf Körper und Dinge, Langsamkeit und Dauer, ein Arbeiten gegen Spektakularität in Hinblick auf eine Intimität, die Gesehenes nicht kontrolliert, nicht einverleibt und Interaktion auffächert, herausgearbeitet. Transgressive Nähe werde gesetzt, auch performt, diese bringe Veränderungen – von Sigrid Adorf als *Othering* gefasst – hervor. Das transformative Potenzial des Mediums, das dritte Positionen zulässt, wird im Vergleich mit dem Dispositiv des Spiegels diskutiert.

—— Mechthild Widrich, ebenso mit den 1970ern befasst, fragt danach, inwieweit der Körper von Künstler\_innen, Performer\_innen oder auch des Publikums als Material verstanden,

Authentizität verspricht oder garantiert – eine Frage, die angesichts aktueller Wiederaufführungen akut wird, die hier aber anhand von Arbeiten VALIE EXPORTs aus den 1970ern behandelt wird. Widrich zeigt, wie Authentizität und Präsenz darin bereits durchkreuzt werden und das Material Körper in ein mediales Spannungsfeld zwischen Architektur / Stein, Film / Video / Fotografie und Zeichnung / Diagramm eingeschrieben wird, das über Subjekt-Objekt-Bezüge zugunsten eines Geflechts an Machtverhältnissen hinausweist, welches durchaus materialisiert sein kann. In dieses Geflecht ist die Autorin mehrfach verwickelt, sodass Selbst- und Fremdbestimmung, Authentizität des Körpers und Mediatisierung ins Wanken geraten.

— Es folgen drei Beiträge, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven Textilem zuwenden. Zunächst kann Johanna Függer-Vagts in einer Analyse von Hannah Höchs Mustervorlagen für Stickerei zeigen, wie ein detailgenauer Blick auf vernachlässigte Produktionen Windungen der Avantgarde-Geschichte entbergen kann. Höch, die in diesem Kontext als Hanna zeichnete, wird als erfolgreiche Kunstgewerblerin um 1920 vorgestellt, deren textile Praxis – sie wollte die Stickerei als Zeit-Dokument verstanden wissen und betonte ein emanzipatorisches Potenzial der Handarbeit – gleichzeitig mit jener der dadaistischen Fotomontage stattfand. Johanna Függer-Vagts kann Wechselwirkungen der Arbeitsbereiche ausmachen, sie zeigt, wie Avantgardistisches in die Zeitschriftenredaktion einfluss, Kunstgewerbliches in die Dada-Messe.

— Giulia Lamoni und Francesca Ziappa stellen ihre Überlegungen zu textilen Arbeiten in der zeitgenössischen Kunst unterschiedlicher Kulturregionen in Form eines Parcours durch eine imaginäre und heterogene Ausstellung vor. Sie untersuchen deren Bezogenheit auf eine Behausung, ein (wie immer fernes) Zuhause und auf (Nicht-)Zugehörigkeit, Freundschaft und Solidarität, auf das Potenzial, unterschiedliche Zeitebenen interagieren zu lassen.

— Während bei Lamoni und Ziappa das Motiv des Wanderns durch verschiedene Regionen und Kontinente strukturierend ist, konzentriert sich Erin M. Rice in ihrem Beitrag auf Textilproduktion in Nigeria, konkret auf die mit Indigo gefärbten *Adire*-Gewebe der Yoruba und die Rolle, die diesen Produkten vorwiegend von Frauen sowohl wirtschaftlich als auch politisch, im Protest und Widerstand gegen die englische Krone bis hin zur Unabhängigkeit Nigerias 1960, zukam. Sie kann eine konkrete Verknüpfung zwischen Textilarbeit und Frauenbewegung, einen Bekleidungsstil

vorstellen, der zugleich traditionsbewusst und modern war, und gibt konkrete widerständige Motive in einzelnen *Adire*-Mustern zu verstehen. Darüber hinaus gibt sie Beispiele für den Einsatz von *Adire* in zeitgenössischer visueller Kultur und Kunst in Nigeria.

// Literatur

- Ausst.-Kat.** Louise Bourgeois. *Aller-Retour. Zeichnungen und Skulpturen.* Kunsthalle Wien 2005/06. Matt, Gerald / Weiermeier, Peter (Hg.), Nürnberg, Verlag für moderne Kunst 2005.
- Irigaray, Luce (1979):** Die „Mechanik“ des Flüssigen. In: Dies.: *Das Geschlecht, das nicht eins ist.* Berlin, Merve Verlag, S. 110–124.
- Mitchell, Christine (2011):** *Materiality: Tracking a Term, Tackling a Turn.* In: Gubo, Michael u.a. (Hg.): *Kritische Perspektiven: „Turns“, Trends und Theorien.* Münster, LIT Verlag, S. 281–300.
- Parker, Rozsika (1984):** *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine.* London, The Women's Press Ltd.
- Summers, David (1993):** *Form and Gender.* In: *New Literary History* vol. 24, nr. 2, S. 243–271.
- Treusch-Dieter, Gerburg (o. J. [1984]):** *Wie den Frauen der Faden aus der Hand genommen wurde. Die Spindel der Notwendigkeit.* Berlin, Ästhetik und Kommunikation.
- Wagner, Monika (2001):** *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne.* München, C. H. Beck.
- Wagner, Monika (2001/2010):** *Material.* In: *Ästhetische Grundbegriffe (Studienausgabe)* Bd. 3. Barck, Karlheinz u.a. (Hg.). Stuttgart 2001/2010, J. B. Metzler, S. 867–882.

// Abbildungsnachweis

**Abb. 1:** Zit. nach Ausst.-Kat. Louise Bourgeois 2005, S. 145.

// Angaben zur Autorin

**Edith Futscher** ist Kunsthistorikerin, Senior Scientist an der Universität für angewandte Kunst Wien und Mitherausgeberin von *FKW* seit 2006. [http://www.angewandtekunstgeschichte.net/lehrende/edith\\_futscher](http://www.angewandtekunstgeschichte.net/lehrende/edith_futscher)

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE  
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN  
// WWW.FKW-JOURNAL.DE