

FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 68 // OKTOBER 2020

HARD-PRESSED: TEXTILIEN UND AKTIVISMUS, 1990–2020

FKW //

NR. 68 // OKTOBER 2020

HARD-PRESSED: TEXTILIEN UND AKTIVISMUS, 1990–2020

003–005 // **FKW-Redaktion**
EDITORIAL

006–028 // **Leena Crasemann & Anne Röhl**
HARD-PRESSED: ZUM TEXTILEN AKTIVISMUS, 1990–2020

029–051 // **Leena Crasemann & Anne Röhl**
HARD-PRESSED: TEXTILE ACTIVISM, 1990–2020

ARTIKEL

052–073 // **Caroline Lillian Schopp**
FEMINIST IN-ACTION. INGRID WIENER'S TAPESTRY COLLABORATIONS

074–089 // **Friederike Korfmacher**
TEXTIL TRANSPORTIERT. GÜLSÜN KARAMUSTAFAS *COURIER* ALS VERHANDLUNGSPORT POLITISCHER SICHTBARKEIT

090–102 // **Ulrike Bergermann**
QUEERING THE KANGA. SPEKULATIVES GEWEBE IN KAWIRA MWIRICHIAS *TO REVOLUTIONARY TYPE LOVE*

103–115 // **Meike Kröncke**
MIT PINKEM TÜLL GESTICKT. DAS PROJEKT *SOLANGE* VON KATHARINA GIBULKA

116–129 // **Heike Derwanz**
PROTEST IM FAST FASHION-ALLTAG. *VISIBLE MENDING* ALS TEXTILE INTERVENTION

130–143 // **Katharina Primke**
THE GREAT TAPESTRY OF SCOTLAND. KONSTRUKTION NATIONALER IDENTITÄT MIT NADEL UND FADEN

EDITION

144 // **Hannah Kindler & Nika Timashkova**
HYPERETHNO WANDERERS

145–148 // **Leena Crasemann & Anne Röhl**
IM ZWIEBELLOOK. ZUR FOTOSERIE *HYPERETHNO WANDERERS* (2019) VON HANNAH KINDLER UND NIKA TIMASHKOVA

REZENSIONEN

149–157 // **Luisa Fink**
HANNAH RYGGEN. GEWEBTE MANIFESTE, SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT, 26.09.2019 BIS 12.01.2020

158–163 // **Christian Liclair**
ÜBER CARMEN WINANTS *NOTES ON FUNDAMENTAL JOY. SEEKING THE ELIMINATION OF OPPRESSION THROUGH THE SOCIAL AND POLITICAL TRANSFORMATION OF THE PATRIARCHY THAT OTHERWISE THREATENS TO BURY US*. NEW YORK: PRINTED MATTER 2019

EDITORIAL

Liebe Leser*innen

Es besteht kein Zweifel über die seit den Nullerjahren zu verzeichnende Konjunktur des Textilen – von Häkelobjekten im Stadtraum über Nachhaltigkeit in der Mode oder Hightech-Textilien bis zur Gegenwartskunst. Gerade hinsichtlich feministischer Emanzipationsbestrebungen kommt der Verwendung von Textilien eminente Bedeutung zu. Das Textile verfügt über eine Vielgestaltigkeit, stellt aber gleichzeitig ein basales Mittel dar, das schnell zur Hand ist. Es ist dafür prädestiniert, politisch genutzt zu werden; in Form von Bannern, Flaggen, Kleidungsstücken, als verhüllendes Material, künstlerische Installation, widerständige Handarbeit oder gar temporäre Behausung in Zeiten globaler Migration.

Das Heft entstand aus der Idee, die Rolle von Textilien in aktivistischen Kontexten von den Dekaden nach 1989 bis heute zu betrachten. Das Jahr 2020 bildete dabei zunächst lediglich den Endpunkt der historischen Klammer, um in der unmittelbaren Gegenwart zu enden. Nach den Ereignissen des letzten halben Jahres – die unter anderem zu der Bemerkung führten, das 21. Jahrhundert beginne erst jetzt – müssen wir vielleicht das Jahr 2020 auch für das Verhältnis von Textilien und Aktivismus als Gelenkstelle überdenken. Die global um sich greifende Covid-19-Pandemie hat durch die Diskussionen um das Herstellen, Distribuieren und Tragen von Masken textile Alltagspraktiken in den Fokus gerückt, die vorher – zumindest in Europa – vor allem medizinisches Personal betrafen. Verordnete Häuslichkeit und *social distancing* haben textile Handarbeit als heimeliges Hobby wieder auf den Plan gerufen und gleichzeitig geriet der relevante Bezugsrahmen der gegenderten Aufteilung von Care-Arbeit in die öffentliche Diskussion. Wenn die Pandemie vorhandene Extreme noch verschärft hat, so gilt dies auch für die Situation von Textilarbeiter*innen, denen Aufträge großer Modefirmen wieder entzogen wurden. Und einige hat sicher die Intensität überrascht, mit der andere pressierende Anliegen – trotz Pandemie – öffentlich zur Sprache gebracht wurden: Wir denken an die Black Lives Matter Bewegung und die textilen Ausformungen deren bilderstürmerischer Proteste; die weiße Kleidung der Protestierenden in Belarus und auch an die roten Roben der Frauen, die unlängst gegen Polens konservative Politik auf die Straße gingen.

003

Einen Teil dieser aktuellsten Phänomene greifen wir in der Einleitung auf. Die sechs Beiträge des Heftes betrachten mit dem Konnex von Textilien und Aktivismus Phänomene der letzten drei Jahrzehnte. Die geschilderten Werke, Aktionen und Handhabungen sind nicht nur als Wiederaneignung von weiblich kodierter Handarbeit oder als radikale Abkehr von derselben zu lesen, sondern zeigen auch jenseits dieser Konzepte Möglichkeiten des textilen Aktivismus auf. Julia Bryan-Wilson hat zuletzt unter dem Titel *Fray: Art and Textile Politics* (2017) den Einsatz von Textilien für politische Ziele aber auch das *textiling of politics* an einer Reihe von Beispielen aus amerikanischen Kontexten untersucht. In diesem Heft richten wir den Blick auf Phänomene textilen Aktivismus' aus dem europäischen Raum und Westafrika.

Bei allen Autorinnen und Rezensent*innen bedanken wir uns herzlich für die bereichernde Zusammenarbeit und bei den Künstlerinnen Nika Timashkova und Hannah Kindler für die künstlerische Edition. Für Gestaltung und Satz danken wir Fabian Brunke von Zwo.Acht.

Das für Frühjahr 2021 geplante Heft Nr. 69 mit dem Titel *Sound in Empty Rooms* wird eine zweisprachige Ausgabe mit deutschen und englischen Text- und Interviewbeiträgen, herausgegeben von Kristina Pia Hofer und Marietta Kesting. Die Textbeiträge fragen nach aktuellen Formaten des Zuhörens, Sprechens und Audio-Visuellen, die aufgrund der anhaltenden Corona-Pandemie zum großen Teil in Online-Formate ausweichen mussten, die häufig zu nicht-kollektiven oder grundsätzlich anderen Produktions- und Rezeptionssettings führen. Die Interviews beschäftigen sich mit der aktuellen Situation von Künstler*innen und queerfeministischen Kollektiven, deren Arbeit entscheidend von der Produktion von Klang, vom Sprechen und Zuhören und vor allem vom gemeinsamen Erklingen und Zuhören abhängt. Wie sind ihre Arbeitsbedingungen, während physische Versammlungen aufgrund von Covid-19 immer noch ein Risiko darstellen und Klubs, Konzert-/Kunst-/Musikorte und andere wichtige Versammlungsräume (größtenteils) geschlossen bleiben?

Das für Winter 2021/22 geplante Heft Nr. 70 beschäftigt sich unter dem Titel *wie ://sprechen wir #feminismus?// neue globale Herausforderungen* mit der aktuellen Wiederbelebung eines geschichtsmächtigen Begriffs. Nachdem er in Verruf geraten war, etwa zugunsten eines inklusiveren Verständnisses im Sinne antidiskriminierender Diversity, erlebt Feminismus heute

eine politische wie auch popkulturelle Wiederentdeckung. Was verspricht die gegenwärtige neue Konjunktur und zunehmende Verschlagwortung? Unter welchen Herausforderungen eines global und dekolonial wie antidiskriminierend getragenen Feminismus als Signifikanten stehen wir heute, welche neuen Chancen bietet er? Zusammengestellt wird die Ausgabe von den Gastherausgeberinnen Elena Zanichelli und Valeria Schulte-Fischedick.

Viel Vergnügen beim Lesen!

EINLEITUNG //

HARD-PRESSED: ZUM TEXTILEN AKTIVISMUS, 1990–2020

Ein Sonntagmorgen, es ist der 5. April 2020, kurz nach 11 Uhr: 14 Frauen winken aus kleinen rechteckigen Videoscreens. Alle tragen Mundschutz, fast alle sitzen vor Nähmaschinen. Auf dem Kanal *einfach nähen* beginnt ein sogenannter *sew-along* unter der Überschrift „Nähfluencer‘ nähen gemeinsam mit der Community Masken: Wie viele schaffen wir in 1 Stunde?“. Für diese Aktion haben sich Hobby-Schneider*innen aus der Youtube-DIY-Nähcommunity zusammengetan und zeigen unterschiedliche Schnittmuster für Behelfsmundschutze. In der Beschreibung zum Video wird auf Initiativen hingewiesen, die in der Corona-Krise „dringend Masken suchen“ (einfach nähen 2020). Schon seit der zweiten Märzhälfte ist die Auswahl für DIY-Anleitungen zum Herstellen von Masken im Internet und besonders den sozialen Medien groß. Neben der Online-Nähcommunity geben auch Vertreter der Freiwilligen Feuerwehr Empfehlungen, Landfrauenverbände im Allgäu nähen Mund-Nasen-Schutz, aber auch Teile der Textilindustrie, Schneiderateliers und Autoinnenausstatter, stellen ihre Produktion um. Umstellungen dieser Art ähneln kriegswirtschaftlichen Entscheidungen. Aber auch die heimische Herstellung von Behelfsmundschutzen steht in einer langen Tradition textiler – häuslicher – Handarbeit in Kriegszeiten. „Eine große Mobilmachung an Wolle und Wollwaren hat eingesetzt“ war zum Ausbruch des ersten Weltkriegs in der Schwäbischen Frauenzeitung zu lesen (Koch 1997: 44). Ein Blick auf die Homepage der Initiative #StayHomeAndSew gibt Zeugnis der aktuellen Mobilmachung von Baumwollstoffen, Gummi- und Schrägbändern: In den FAQ verweist die Initiative auf kostenlose „Stofflager“ von Städten. Mit den zuhause privat genähten Masken werden diejenigen, die an einer „Corona-Front“ arbeiten – etwa in Arztpraxen oder Pflegeheimen – versorgt.

Während sich im Ersten Weltkrieg etwa in Österreich die Feministinnen der bürgerlichen Frauenbewegung vom patriotischen Einsatz an der „textilen[n] Heimatfront“ (Gaugele 2011: 22) einen weiteren Emanzipationsschritt, nämlich die Staatsbürgerinnenschaft erhofften, waren Slogans wie „Remember Pearl Harbor – Purl Harder“, die während dem Zweiten Weltkrieg Frauen in den USA zum Stricken für Soldaten anhalten sollten, Teil der staatlichen Kriegspropaganda (Bryan-Wilson 2017: 11). Die Historikerin Anne Macdonald hat betont, dass die Nachfrage handgestrickter

Objekte während des Zweiten Weltkriegs aufgrund industrieller Produktionsmöglichkeiten deutlich geringer war als im Fall des Ersten Weltkriegs oder gar des Amerikanischen Bürgerkriegs und kommt zu dem Schluss „many women knit[ted] because women had *always* knit in wartime“ (MacDonald 1988: 295). Die heimische Handarbeit war demnach als weibliche Geste der nationalen Unterstützung kultiviert worden (und sicher auch als beruhigendes Ritual). Wie verhält es sich dagegen mit den Masken-Näher*innen des *sew alongs*?

— Mit dem Willen zur Selbstversorgung – in Reaktion auf Mangelwirtschaft, aber auch im Kontext einer Zeit der Verunsicherung, in der staatlicher Versorgung und Anweisung nicht mehr vertraut wird – wird der Kapitalismuskritik textiler DIY-Phänomene des 21. Jahrhunderts eine weitere Dimension hinzugefügt. Die DIY-Produktion von Behelfsmundschutzen von Handarbeitenden während der Corona-Krise in den deutschsprachigen Ländern beginnt lange vor Einführung einer offiziellen Maskenpflicht. Wenn also eher als Bottom-up-Phänomen bzw. Grassroots-Aktivismus denn als national angeordnete Maßnahme in Krisenzeiten zu bezeichnen, so bietet der Vergleich zur US-amerikanischen ‚Strickanordnung‘ während des Zweiten Weltkriegs einen relevanten Ansatzpunkt: Händischer Aktivismus scheint in der aktuellen Krise einem vermeintlichen Gefühl von Nutzlosigkeit, verstärkt durch Inaktivität, Immobilität, Ängste und Ohnmachtserleben als eine Art Beschäftigungstherapie entgegenzuwirken, die heute trotz Homeoffice und Care-Arbeit ihren Platz findet. Sie kann in Zeiten von *lockdowns* und *social distancing* gar vom Hobby zum Arbeitsersatz avancieren, wie eine Tänzerin aus Wien beschreibt: Aufgrund von geschlossenen Theatern gerade arbeitslos, sitzt sie nun jeden Tag an der Nähmaschine. Andere gleichen gar ihren Arbeitsmodus den Berufsgruppen an, die in Krisenzeiten tatsächlich Tag und Nacht arbeiten. So Martina G. im Chat: „Bin noch total verpennt ... Maskennachtschicht [Emoji mit Victory-Geste]“ (einfach nähen 2020). Dass die industrielle Produktion von Masken effizienter wäre, steht – trotz der beeindruckenden Geschwindigkeit einiger, die im Chat von 25 Mundschutzen pro Stunde berichten – außer Frage. Portale wie #StayHomeAndSew kanalisieren aber den solitären, häuslichen Aktivismus, indem sie lokale Helfergruppen mit selbstgenähten Masken aus anderen Teilen Deutschlands versorgen.

— Aufgrund der nomadischen Qualität von Textilien (Albers 1957) – die Ausgangsstoffe können gefaltet und verschickt werden und flach gefaltete Masken passen sich später wieder der

Physiognomie von Mund und Nase an – überwinden die textilen Behelfsmundschutze Distanzen und nationale Grenzen. Der Aktivismus verbindet über die individuelle, selbstgenähte Maske, die solitär zuhause Nähenden direkt mit der ‚Front‘, etwa dem Pflegepersonal. In Zeiten, in denen Berührungen und Nähe reglementiert sind, erhalten die selbstgemachten und nützlichen Geschenke hohen Stellenwert. Aufgeladen durch die freiwillige (Hand-)Arbeit von Individuen, vielleicht abzulesen an unterschiedlichen Stoffen und Schnittmustern, haben die heimisch produzierten Masken einen vermeintlich höheren Wert als Behelfslösungen aus der ‚Kriegswirtschaft‘ etwa der Autoinnenausstattungsfabrik.¹⁾ Diese emotionale Aufladung der selbstgemachten Masken ist allerdings ähnlich zu betrachten wie die Bewertung handgearbeiteter (*craft*-) Objekte im Allgemeinen, deren Problematik Ezra Shales präzise beschreibt: „[C]raft restores to consumables – scarves, vests, and tea cozies – a quality of individual agency, and also a property of animism – a vague sense of something ‘soulful’ [...] (Shales 2017: 53)“

Umgekehrt entstehen aber auch emotionale Bindungen zu industriell gefertigten – also ‚seelenlosen‘ – Objekten in unserem Besitz. Handgearbeitete Objekte sind nun besonders begehrt, so Shales, weil sie unsere glatte, standardisierte und automatisierte Welt beleben, „but discerning craft is increasingly an act of imaginative perception, as few of us know how our possessions are made or can state with certainty where ordinary work ends and skilled labor picks up“ (ebd.). Was Shales als „imaginierte Wahrnehmung“ (*imaginative perception*) bezeichnet ist eine der Grundvoraussetzungen für das seit den 2000er Jahren populäre Konzept des *craftivism*. Betsy Greer, die dieses Portmanteau aus den Komponenten *craft* und *activism* im Jahr 2003 geprägt hat, sieht dessen Verdienst darin „to bring back the personal into our daily lives to replace some of the mass produced“ (Greer 2020 [2007]). Allein das Händische, Persönliche an die Stelle des industriell Massenproduzierten zu setzen, wird hier als subversive Geste gewertet. Für die Betrachtung der Rolle von Textilien in aktivistischen Kontexten ist *craftivism* sowohl zu eng als auch zu weit gedacht wie schon das Beispiel von Behelfsmundschutzen zeigt: Während die Masken des Craftivist Collective (Kuittinen 2015: 36–39), deren aufwendig gerahmte und im Kreuzstich gestickte Botschaften bewusst Visualität und Materialität des Handgemachten aufrufen, als eines der Paradebeispiele für *craftivism* immer wieder angeführt werden (**Abb. 1**), lassen sich eindeutig aktivistische Handlungen mit Gesichtsmasken darunter nicht fassen, weil sie massenproduzierte Requisiten einsetzen: Darunter fällt beispielsweise

1)

Zur Kriegsrhetorik in der Corona-Krise
siehe Werber 2020; von Müller 2020.

die in Reaktion auf die Corona-Krise begonnene Kampagne des Weissen Rings zur Sensibilisierung für häusliche Gewalt *Schweigen macht schutzlos, mach dich laut*, für welche prominente Frauen Mund-Nasen-Schutze mit entsprechenden Slogans tragen. Oder die immer wieder auf Demonstrationen fotografierten Gesichtsmasken, die George Floyds letzte Worte „I can't breathe“ wiederholen (**Abb. 2**). Selbst der eingangs beschriebene pragmatische Aktivismus der heimischen Maskenproduktion lässt sich nur bedingt *craftivism* zuordnen, wenn aus der Not heraus und nicht in Ablehnung der massenproduzierten Pendants DIY-Masken hergestellt werden. Zwischen der handarbeitlichen Ästhetik des *craftivism* und an Surrealismus angelehnter Gegenwartskunst bewegen sich wiederum die während des *Lockdowns* gestrickten Fiktionen der isländischen Künstlerin Ýr Jóhannsdóttir, die stofflich unnütz durch groteske Vielfältigungen von Mündern und Zungen zum Wahren der Distanz anregen sollen (**Abb. 3**).

— Diese vier (Produktions-)kontexte – die Community von #Stay-HomeAndSew, die Weisser-Ring-Kampagne, das Craftivist Collective und die künstlerischen Arbeiten von Jóhannsdóttir – erstrecken sich vom Ausüben eines Hobbys für einen guten Zweck über das Tragen vorgefertigter Textilien mit Slogans bis hin zu künstlerischen Projekten von Craftista, Künstler*innen und Designer*innen. Sie markieren bereits das Feld, in dem sich textiler Aktivismus bewegen kann, vom Hobbybereich über politische Kampagnen bis hin zu Modedesign und Gegenwartskunst. Wie auch schon anhand der Masken sichtbar, kann das *craft*-Objekt zum Fashion Statement werden und gleichzeitig politische Geste sein. Das Beispiel der Masken verdeutlicht so nicht zuletzt, dass jede (sub-)

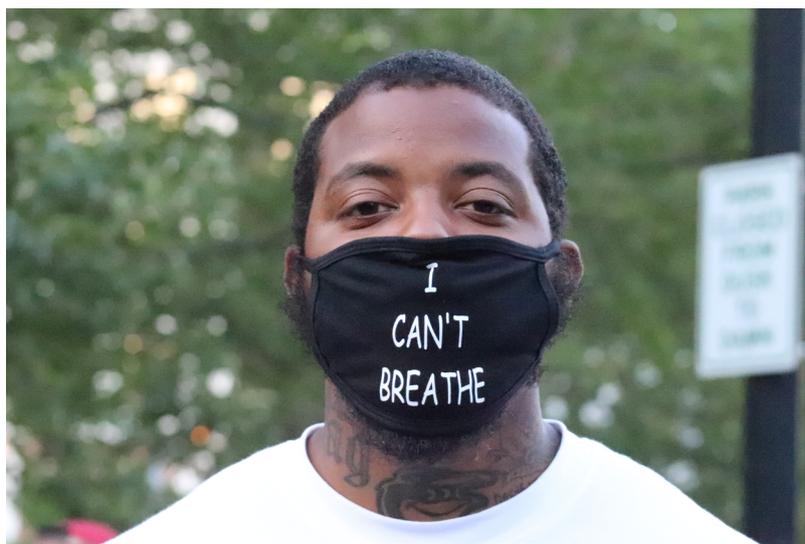


// Abbildung 1

Craftivist Collective, Schaufensterpuppe mit Maske, Paper Dress Boutique, London, 2012

// Abbildung 2

Elvert Barnes, *Justice for George Floyd*, 2020



kulturelle Praxis vom Markt einverleibt zu einer wenig widerständigen Modeerscheinung werden kann (Fisher 2009).

CRAFT UND CRAFTIVISM — Der Begriff *craft* bezeichnet sowohl die Tätigkeit als auch das Produkt, wenn von Hand gearbeitete Gegenstände mittels versierter Kunstfertigkeiten nicht standardisiert hergestellt werden – aus Textilien oder aus organischen und anorganischen Werkstoffen wie Keramik, Holz, Glas, Papier, Metall (Shales 2017; Harrod 2018). Während Larry Shiner die These vertritt, die „Erfindung der Kunst“ in der Renaissance etwa durch deren Akademisierung, habe die Kategorie *craft*/Handwerk geprägt (Shiner 2001), beschreibt Glenn Adamson deren Entstehung im Kontext der Industriellen Revolution: „Craft itself is a modern invention“ (Adamson 2013: viii) und findet seine Opposition nicht in der Kunst, sondern in der Industrie. Die Trennung von *craft* und industrieller Produktion ist nach Adamson mit einer Reihe weiterer Gegensatzpaare wie Freiheit/Entfremdung, implizit/explicit, Hand/Maschine und traditionell/progressiv verbunden, wobei *craft* jeweils mit dem ersten Begriff dieser binären Oppositionen charakterisiert wird. Auf diese Charakterisierung stützt sich auch der seit den frühen 2000er Jahren populäre Begriff *craftivism*. *Craftivism* umfasst Formen des Machens (*making*) jenseits der mechanischen Reproduktion, die häufig als demokratische Aktivitäten und Arbeitsweisen jenseits des industriellen Mainstream begriffen werden, insofern auch die von Amateur*innen angeeignete handwerkliche Expertise, aber nicht technisches Expertentum für den Herstellungsprozess erforderlich sind. Besonders im englischsprachigen Raum hat *craftivism* Diskussionen um textile Handarbeit oder deren Erzeugnisse als aktivistische Gesten seit der Jahrtausendwende dominiert. Betsy Greer, die den Begriff und die dazugehörige Plattform *craftivism.com* 2003 begründet hat, definiert *craftivism* zunächst als „practice of engaged creativity, especially regarding political or social causes“ (Greer 2020 [2007]: o. Pag.). Sie verortet die unterschiedlichen Ausprägungen des Phänomens im Kontext des Feminismus der dritten Welle, einem erstarkenden Interesse an Nachhaltigkeit, Kapitalismuskritik – insbesondere Kritik an den Sweatshops der Textilindustrie – sowie pazifistischem Engagement in Reaktion auf „a rising sense of hopelessness“ nach 9/11 (ebd.). Aus einer Perspektive des *craftivism* betrachtet, sind Handarbeitende per se als Aktivist*innen zu begreifen, auch wenn sie sich mit ihren handwerklichen Aktivitäten niemals an Protesten oder sozialen Projekten beteiligen (Williams 2011; siehe auch Corbett 2017). Dies wird auch



// Abbildung 3
Yr Jóhannsdóttir, *Face Mask*, 2020

anhand der von Greer gewählten, ausschließlich den Bereich textiler Handarbeit betreffenden Beispiele deutlich, wenn sie „teaching knitting lessons, crocheting hats for the less fortunate, and sewing blankets for abandoned animals“ in einem Atemzug nennt (Greer 2020 [2007]: o. Pag.). Dies ist darin begründet, dass das kritische Potential des *craftivism* schon allein darin gesehen wird, vorindustrielle Handarbeiten wiederaufzugreifen, zu bewahren und gleichzeitig als Gegenpol zum standardisierten, technisierten und auch durchgetakteten ‚modernen‘ Leben zu begreifen. Dass die Ideengeschichte von *craft* erst mit der Moderne beginnt, wie Adamson überzeugt erläutert, wird hier nicht berücksichtigt.

— Eine Begleiterscheinung des Phänomens ist eine „neue Häuslichkeit“ (*new domesticity*, Bratic/Brush 2011: 238–39; siehe auch Derwanz 2020: 125), die Greer selbst von der Einstellung zur Hausarbeit und Häuslichkeit im Feminismus der zweiten Welle abgrenzt. Die zeitliche Distanz zu den 1970er Jahren mache es möglich, dass im *craftivism* der frühen 2000er Jahre

[...] women began to look again at domesticity as something to be valued instead of ignored. Wanting to conquer both a drill and a knitting needle, there was a return to home economics tinged with a hint of irony as well as a fond embracement (Greer 2020 [2007]).

— Sowohl in Greers weiteren Texten als auch in von ihr kuratierten Projekten spielt allerdings die Stricknadel eine bedeutend größere Rolle als die Bohrmaschine (Museum of Design 2018). Die von Greer vorgeschlagene Haltung gegenüber häuslicher Handarbeit – „a hint of irony as well as a fond embracement“ – hat unter anderem Laura Portwood-Stacer kritisiert. Das Aufgreifen einer Aktivität als Hobby, die aufgrund ihrer Assoziation mit Weiblichkeit und Häuslichkeit bzw. Hausarbeit weniger angesehen ist, sei nicht per se politisch, so Portwood-Stacer: „[S]aying that something is subversive does not make it so.“ (Portwood-Stacer 2007: 2) Weiter betont die Autorin den Wohlstand der Craftista²⁾, die meist aus der Mittelschicht stammen und sich daher die teilweise kostspieligen Materialien – und auch die Zeit für Handarbeit – leisten können.³⁾ An der Wahl der Materialien zeige sich darüber hinaus, dass das ‚making‘ nicht per se den Kapitalismus nicht unterstützt, da auch Wolle und Stoffe, die weiterverarbeitet werden, unter unterschiedlichsten Bedingungen hergestellt werden.⁴⁾ Dies führt zu Portwood-Stacers letztem Kritikpunkt, dass Tätigkeiten, die im Westen zur Freizeitaktivität von Feministinnen werden, trotzdem weltweit den Status

2)

Elke Gaugele, Verena Kuni, Sonja Eismann und Elke Zobl verwenden den Begriff für die Aktivist*innen, die mit *craft* arbeiten.

3)

Dass das freiwillige, subversiv gemeinte Aufgreifen textiler Handarbeit auch schon in den 1970er Jahren insbesondere für Frauen aus der Mittelschicht attraktiv schien, wurde wiederholt herausgestellt (Gerhard 2013; Bryan-Wilson 2016).

4)

Anne Bruder gibt das Beispiel, dass Kat Coyle in ihrer ersten Anleitung für *pussyhats* eine Wolle empfiehlt, die unter fairen Arbeitsbedingungen produziert wird, aber mit 12 USD pro Knäuel sehr hochpreisig ist. Die Mehrheit der *pussyhat*-Stricker*innen wählte aber günstigere Wolle aus China, Indien oder Mexiko (Bruder 2019: 116–117).

schlecht bezahlter (Frauen-)arbeit behalten (Portwood-Stacer 2007, siehe auch Williams 2011). Hier ließe sich einwenden, dass sich einige Craftista besonders für die Textilindustrie einsetzen und für eine Veränderung von Arbeitsbedingungen werben (Derwanz 2020; Kuittinen 2015: 36–39).

— Gerade vor dem Hintergrund einer Sozial- und Technikgeschichte des Textilen besehen – was aufgrund der zahlreichen textilen Beispiele für *craftivism* durchaus Sinn ergibt – enthalten craftivistische Ideen eine Reihe von weiteren Kurzschlüssen und blinden Flecken: Neben den romantisch-animistischen Qualitäten, wie oben bereits anhand Shales' Beobachtungen erläutert, wird auch die Historizität des Konzepts *craft* nicht beachtet (Adamson 2013). In den Zeiten vor der industriellen Revolution an die Greer und andere wortwörtlich anknüpfen möchten, hatten eben diese Tätigkeiten nicht die ameliorisierte Position *craft*, sondern stellten notwendige Hausarbeit oder schlecht bezahlte Erwerbsarbeit (etwa im Verlagssystem) dar.⁵⁾ Dadurch wird an eine romantisierte Geschichte des Textilen vor der industriellen Revolution angeschlossen, mit dem Fokus auf der Handarbeit werden textile Kulturtechniken mehr als Tätigkeiten, denn als Techniken begriffen. Es verwundert daher sehr, dass *craftivism* historisch und partiell auch inhaltlich an den Feminismus der dritten Welle und auch cyberfeministische Denkweisen der 1990er anschließt, deren Verdienst unter anderem die Erforschung des Webens in der Mediengeschichte digitaler Formate ist (siehe Plant 1998 [1997]; Schneider 2007).⁶⁾ Die Verschränkung von Digitalem und Textilem spielt im *craftivism* zwar eine Rolle, die persönliche *Handarbeit* steht dennoch im Zentrum.⁷⁾

— Innerhalb der Logik des *craftivism* ist Handarbeit auch nicht wegzudenken, weil sich im Prozess des händischen Herstellens die Dimension des Persönlichen entfaltet, die immer wieder betont wird. Eine erneute Lektüre von Greers erweiterter Definition des Begriffs zeigt eine repetitive Erwähnung des Eigenen und Persönlichen und auch der individuellen Geschwindigkeit, die sie von anderen Protestformen wie Demonstrationen abgrenzt:

[P]ersonalized activism [...] allows practitioners to *customize their particular* skills to address *particular* causes. Instead of being a number in a march or mass protest, craftivists apply their creativity toward making a difference *one person at a time* [...] but without chanting or banner waving and at *their own pace* [Hervorhebungen L.C. und A.R.]. (Greer 2020 [2007]: o. Pag.)

— Das eigene, händische Machen, der persönliche

5)

Adamson zeigt an der irischen Spitzenherstellung des 19. Jahrhunderts, dass auch genau jene *craft*-Erzeugnisse, deren Produktion erst durch die Industrialisierung angeregt wurde, unter schwersten Arbeitsbedingungen und durch die Ausbeutung von jungen Frauen und Mädchen entstanden (2013: 216–222).

6)

Während Sadie Plant eine cyberfeministische alternative Technikgeschichte des Computers konstruiert, in welche Frauen unter anderem durch die Figur Ada Lovelace' und durch die Entwicklung des Jacquard-Webstuhls eingeschrieben werden, bietet Birgit Schneiders Dissertation eine Medienarchäologie der Lochkarte, in der sich die Entwicklungen von Jacquard-Webstuhl und Computer treffen.

7)

Die vorherige Organisation, aber auch das Teilen von Entwürfen, Anleitungen oder Designs findet oft über soziale Netzwerke statt und denkt die Multiplikation ausdrücklich mit. Die Verlagerung ins Digitale kann aber auch werbende Absichten verfolgen (Kuni 2011b: 124).

Schaffensprozess, so scheint es, trägt insbesondere zum Wohlbefinden der Craftista bei. Das Aufgreifen der langsamen und langwierigen Handarbeiten ist nicht nur performative Protestgeste angesichts des gegenwärtigen Diktats von Geschwindigkeit, Optimierung und Produktivität, sondern diesem wird durch die Betonung der psychischen Dimension der handarbeitlichen Tätigkeit und stetigen physischen Produktion ein holistisches Bild von Protest entgegengesetzt, das individuelle Vorlieben berücksichtigt und gar Johann Heinrich Pestalozzis pädagogisches Diktum aufruft: „Craft connects your heart, head and hands“, so Sara Corbett, die 2008 Greers Wortschöpfung für ihren Blog *alonelycraftivist* übernimmt und zu einer der bekanntesten Vertreterinnen des *craftivism* in Großbritannien avanciert. So ist auffällig, dass sowohl Greer als auch Corbett ihren jeweiligen Weg zum *craftivism* gleichzeitig als Weg aus einer Phase des Burn-outs beschreiben. Corbetts Erinnerung („In 2007 I felt like a burned-out activist. After being part of many activist groups [...] I was exhausted.“ (Corbett / Housley 2011: 345)) mutet wie ein Echo der Schilderungen Greers an, die ihre Erschöpfung während einer Demonstration für Frauenrechte bemerkte, „not entirely sure what I was contributing to the world“ (Greer 2011: 177).

— Diese therapeutische Qualität wird in der Literatur weitestgehend ignoriert. So hat sich etwa Dawn Fowler mit den leisen Qualitäten handarbeitlicher Protestformen, der taktilen Anregung, Ruhe und Langsamkeit, beschäftigt, die sie als besondere Chance begreift durch den langwierigen Herstellungsprozess über das jeweilige soziale oder politische Anliegen nachsinnen zu können (2017). Greer folgend verortet Fowler *craftivism* in einer Geschichte der feministischen Umkodierung traditionell weiblicher Handarbeiten und entkräftet auf Rozsika Parkers bahnbrechende Forschung zur Stickerei verweisend den häufigen Einwand, die Haltung von Handarbeitenden allein würde nicht nur körperliche Stillstellung erzeugen sondern auch Passivität vermitteln. Dem Aspekt einer textilen Beschäftigungstherapie angesichts von Trauma – Greer erwähnt immer wieder die Hilflosigkeit nach 9/11 – wird nicht nachgegangen. Dabei würde es sich um eines der typischen textilen Spannungsverhältnisse handeln (Bryan-Wilson 2017: 36), wie etwa, dass das freie Denken während der konventionellen Stickarbeit doch möglich ist (Parker 2010 [1984]: 9–11), wenn deutlich würde, dass der Aktivismus, der *craftivism* zugrunde liegt, zwischen zielstrebigem Handeln und befriedigendem Nachgeben eines Betätigungsdrangs changiert. Und wenn offensichtlich würde, dass es auch psychisch beruhigen kann, angesichts einer

politisch ausweglosen Situation wenigstens für ein Projekt stricken zu können. Den Zielen der Craftista wäre das Aufrufen dieses Aspekts der Sozialgeschichte des Textilen vielleicht gar nicht unbedingt abträglich, werden doch die textilen Objekte, die in Anstalten gefertigt wurden, mittlerweile nicht mehr nur als „Bildnerei der Geisteskranken“ (Hans Prinzhorn) sondern als „textile Taktiken“⁸⁾ betrachtet und Gefängnisse bieten erfolgreiche Stickereiprogramme an (siehe Fine Cell Work 2020).

Der Grund warum lieber an die Quilting Bees als Keimzellen feministischer Aktivitäten erinnert wird (Robertson 2016) als an Akte der Kollegialität unter Textilarbeiterinnen in Fabriken, warum lieber die aufwändig bestickten Banner der britischen Suffragetten als Vorläufer des *craftivism* gezeigt werden (Tickner 1988), denn Darstellungen von Emmeline Pankhurst, wie sie als Gefange Socken strickt (Abb. 4), liegt in dem Konzept von Arbeit, auf das sich die Craftista berufen. Das im *craftivism* verarbeitete Ideal textiler Produktion geht immer auf vorindustrielle Arbeitskontexte zurück und davon aus, dass textile Handarbeit in dieser Zeit vor allem für den eigenen Haushalt verrichtet wurde. Entfremdete, aber händische Arbeit wie das Sockenstricken in Gefängnissen oder Konzentrationslagern passt nicht in dieses Bild (Ausst.-Kat. Ravensbrück 2013: 128ff., 180ff.).

Das ist problematisch, weil der kapitalismuskritische Ansatz unterlaufen wird, wenn etwa die Herkunft von Ausgangsmaterialien nicht hinterfragt oder T-Shirts nicht als handgearbeitetes Produkt von Textilarbeiter*innen begriffen werden, aber die Craftista sich in ihrem Produkt verwirklicht.⁹⁾ Anders hingegen verhält es sich im deutschsprachigen Kontext, wenn die „Umstrukturierung von Arbeits- und Beschäftigungsverhältnissen oder auf den ‚kreativen Impuls‘ postfordistischer Ökonomien“ des Textilen fokussiert wird (Critical Crafting Circle 2011: 9) oder das *kommando agnes richter* in seinen Aktionen an Orten gesellschaftlichen Ausschlusses wie psychiatrischen Kliniken operiert (siehe unten). Durch die Betonung des Handgemachten und einer feministischen Tradition der Wiederaneignung textiler Handarbeit – die teilweise im anglo-amerikanischen Diskurs anklingt – werden andere Textilien in

8)

So Monika Ankele in ihrem Vortrag am 17.02.2017 im Warburg-Haus Hamburg.

9)

Solche Unterscheidungen unterwandert die Künstlerin Zoë Sheehan Saldaña, wenn sie für die Serie *Shoptopping* Kleidung von Walmart minutiös von Hand reproduziert (Bryan-Wilson 2017: 265–266).



// Abbildung 4

Unbekannt, Emmeline Pankhurst,
im Gefängnis nach einem Protest der
Suffragetten, London, 1909

aktivistischen Kontexten vernachlässigt, auch im Kontext der Geschichte des jüngeren Feminismus.

TEXTILIEN ALS MEDIEN FEMINISTISCHER PROTESTE — Einsatz und Wiederentdeckung traditionell weiblicher Handarbeiten sind Teil der Geschichte des Feminismus. Quilting Bees als Forum für Frauenrechtlerinnen in den USA, der strategische Einsatz von textiler Handarbeit, um trotz Frauenrechtsengagement nicht männlich zu wirken – zu sehen etwa in den Selbstdarstellungen von Sojourner Truth und Alice Paul, aber auch an den Bannern der britischen Suffragetten sind wiederholt thematisiert worden (Grigsby 2015; Lunardini 1986; Tickner 1988). Im Feminismus der zweiten Welle spielte das Ausüben textiler Handarbeit insbesondere in den USA eine große Rolle, war aber auch umstritten wie sich beispielsweise an den Kontroversen um Judy Chicagos *Dinner Party* (1974–1979) zeigt (Gerhard 2013). Ein Streitpunkt war die Frage, ob Handarbeit, die zur „Erziehung zur Weiblichkeit“ beitrug (Parker 2010 [1984]: 84), reappropriert und als Würdigung weiblichen Kunstschaffens ausgeübt werden kann oder ob dies einengende Traditionen und Geschlechterrollen perpetuiert.

— Im deutschsprachigen Raum ist textile Handarbeit in dieser Zeit weniger prominent: Ein Blick in die ersten feministischen Ausstellungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz zeigt, dass sie hier nur am Rande oder gar nicht vorkommt. In der Ausstellung *Künstlerinnen International 1877–1977* in Westberlin wären nur die Arbeiten des *Postal Art Events* um die britische Künstlerin Kate Walker sowie die Serie *Sewn Hands* von Yocheved Weinfeld zu nennen (Kaiser 2013). Ein Grund dafür könnte sein, dass sich die Organisatorinnen durchgesetzt hatten, die „weibliche Ästhetik“ ablehnten.¹⁰ Die von VALIE EXPORT kuratierte Ausstellung *Magna Feminismus: Kunst und Kreativität* (1975) in Wien enthielt keine textilen Arbeiten, was vielleicht nicht verwundert, zeigt sich EXPORTS textiler Aktivismus doch in Werken wie der *Aktionshose: Genitalpanik* (Schopp 2020). In der ebenfalls im *Internationalen Jahr der Frau* 1975 eröffneten Ausstellung *Frauen sehen Frauen* in der Städtischen Kunstkammer zum Strahof in Zürich figurierte textile Handarbeit auch nur sporadisch: Eine von Ursula Klar manipulierte Nähmaschine arbeitete geisterhaft von selbst, im Katalog sind gestrickte *Peniswärmer* von Doris Stauffer abgebildet, die als Orden für Männer gedacht waren, die die Aufrechterhaltung des Patriarchats fördern (Züst 2015: 104–106). Die Verleihung fand nicht statt, weil die Organisatorinnen „vom Stricken wegkommen [wollten]“ (ebd.: 108).¹¹

10)

So Silvia Bovenschen im Interview, die die konservativeren Kolleginnen auch als diejenigen umschreibt, die begannen zu stricken (Melián 2013).

11)

Es ist auffällig, dass auch die Sammlung *Verbund*, die auf feministische Kunst der 1970er Jahre spezialisiert ist, zwar mit Verkleidungen, Draperien, Ver- und Entwürfungen, Bügelszenen und Schürzen, Fäden und Fadenknäueln Textilien in zahlreichen Formen zeigt, diese aber fast ausschließlich in fotografischen und filmischen Aufzeichnungen und nicht als Material oder Handarbeit zu sehen sind (Ausst.-Kat. *Feministische Avantgarde* 2015).

Im Kontext des Feminismus der dritten Welle werden zum einen Positionen der 1970er Jahre, die im Backlash der 1980er Jahre weitestgehend ignoriert wurden, wieder aufgegriffen, in den USA beispielsweise mit einer Reihe großer Ausstellungen.¹²⁾ Cyberfeministische Tendenzen verknüpfen textile Techniken mit digitalen und legen auch die Überschneidungen der Mediengeschichten textiler und digitaler Medien frei (siehe Anm. 7). *Craftivism* nutzt Homepages und soziale Medien zur Verbreitung von Anleitungen, aber auch von Werken, die sonst nur im jeweiligen urbanen Raum zu betrachten wären.

Vor allem aber im Kontext des (populären) Feminismus der vierten Welle wie zum Beispiel den viel angeführten *pussyhats* (Bruder 2019), sind immer wieder auch Protestformen zu verzeichnen, in welchen präfabrizierte Textilien eingesetzt werden. Zu nennen wäre der *Cunt Quilt*, eine Aktion in Reaktion auf die misogynen Kommentare des US-amerikanischen Präsidenten, für den Frauen getragene Unterhosen einsenden können, die von der Künstlerin Coralina Meyer zu großen Patchworktransparenten verarbeitet und auf Demonstrationen eingesetzt werden (Meyer 2017). Zu denken wäre auch an die Protestgeste der Demonstrant*innen sich in rote Roben und weiße Hauben zu kleiden, die den Uniformen der Mägde aus der Fernsehadaptation von Margaret Atwoods Roman *The Handmaid's Tale* (*Der Report der Magd*, 1985) nachempfunden sind. Zuletzt wurden diese Ende Juli 2020 in den Nachrichten gezeigt, als der polnische Justizminister Zbigniew Ziobro den Ausstieg aus der Istanbul-Konvention angekündigt hatte. Sowohl die Kombination von roten und schwarzen Roben als auch das Gedenken an Opfer häuslicher Gewalt (**Abb. 5**), erinnert an Suzanne Lacy und Leslie Labowitz ebenfalls medial breit rezipierte Performance *In Mourning and in Rage* aus dem Jahr 1977 (**Abb. 6**). Um der sensationalistischen Medienreaktion auf einen

Frauenmörder in Los Angeles zu entgegnen, arrangierten Lacy und Labowitz neun verhüllte Figuren vor dem Rathaus, die der Ermordeten und weiterer Opfer von Gewalt gegen Frauen gedenkten. Die Aktion war Teil der Serie *Ariadne – A Social Art Network*. In Anlehnung an die antike Heldin sollten Frauen selbst aktiv werden.¹³⁾ Auf den Einsatz von Textilien

12)

Beispielsweise *Sexual Politics: Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles, 1996; *A Labor of Love*, New Museum, New York City, 1996.

13)

„In our version of the myth, ARIADNE's 'ball of red thread' leading out of the labyrinth is represents [sic!] our collective 'rage' transformed into action as we emerged stronger as a community continuing to demand change.“ Lacy / Labowitz 2020 [1977]

// Abbildung 5

Protest in Warschau gegen den von Polens Justizminister initiierten Austritt aus der Istanbul-Konvention, Juli 2020



016

in feministischen Kontexten der 1970er Jahre vom Rohmaterial Baumwolle in den Assemblagen Betye Saars bis zum T-Shirt der *Ladies' Sewing Circle and Terrorist Society* (1974) hat bereits Julia Bryan-Wilson hingewiesen (2016: 210; 2017: 1–4). Aktivistischer Einsatz von Textilien jenseits von Handarbeit ließe sich weiter ausführen – vom Verzicht auf Korsetts über das Verbrennen von BHs, Entblößung wie bei den deutschen Studentenprotesten der 1968er oder Pussy Riot bis hin zu alternativen Uniformen wie etwa den weißen Hosenanzügen am Tag der US-Präsidentenwahl 2016, die die weißen Kleider der amerikanischen Suffragetten mit Hillary Clintons Hosenanzügen vereinten (siehe zudem Ellwanger 1999).



// Abbildung 6
Suzanne Lacy und Leslie Labowitz,
In Mourning and in Rage, 1977

HANDARBEIT UND HANDHABUNG — Neben Tendenzen, die unter *craftivism* subsumiert werden, lassen sich Phänomene beobachten, die als ‚textiler Aktivismus‘ bezeichnet werden: der aktivistische Einsatz von Textilien innerhalb etablierter Gegenwartskunst, die Fortschreibung eines textilen Aktivismus in Krisenzeiten (Krieg, Pandemie), Textilien als bekannte Medien des Aktivismus (Banner, Verhüllungen, Kleidung) sowie deren Mischformen. Allgemein bezeichnet Aktivismus für Teilöffentlichkeiten geäußerte Bestrebungen, Kampagnen und Handlungen, die sich für gesellschaftliche Veränderung einsetzen (Roggeband / Klandermans 2017: 186f). Mit Blick auf die letzten 30 Jahre – die politischen und kulturellen Umbrüche um 1990, Antikriegsdemonstrationen, Feminismen der 3. und 4. Welle, Kritik der Textilindustrie und eine verstärkte Auseinandersetzung mit Digitalem oder Immateriellem – steht zu fragen, inwiefern Textilien als aktivistische Mittel eingesetzt werden. Der Begriff *craftivism* lässt sich nicht auf diese Fälle ausweiten, ist er doch in Bezug auf Textilien ohnehin problematisch: Während damit zum einen deutlich mehr Medien und Materialien angesprochen sind als textile, beruft er sich gleichzeitig auf vermeintlich vorindustrielle Handarbeit und positioniert sich oppositionell zu Industrie. So wird die komplexe Industrialisierungs- und Arbeitsgeschichte von Textilien ignoriert, aber auch eine Geschichte textiler Protestmedien und -gesten, die präfabrizierte Textilien involviert. Insbesondere

für das 21. Jahrhundert sind im Kontext textilen Aktivismus' auch die Bildpolitiken zu bedenken: Inszenierungen von Textilien für digitale Fotografien, die über Nachrichtenplattformen und Social Media Kanäle verbreitet werden. Die Fotogenität textiler Banner war schon für die britischen Suffragetten wichtiges Kriterium (Tickner 1988); wir alle kennen die Fotos pinkfarbenen leuchtender Menschenströme der weltweiten Women's Marches von Twitter, Instagram, Facebook etc.

— Wie Julia Bryan-Wilson festhält, haftet dem Textilien per se eine Ambivalenz an, insbesondere im Kontext politischer Indienstnahmen: „[T]extiles have been used across history for both pacifying and radical causes.“ (Bryan-Wilson 2017: 12) Die Formen von textilem Aktivismus, um die es im vorliegenden Heft geht, verdeutlichen jene symptomatische Ambivalenz. Sie reichen von Prozessen des Stickens, Webens, Flickens und Nähens über Handlungen des Anziehens, Auftragens, Entfaltens, Auslegens und öffentlichen Aushängens und skizzieren so nur eine Auswahl von Möglichkeiten. Im politisch motivierten Einsatz von Textilien konkretisieren sich textile Protestkulturen, die weit in die (europäische) Kulturgeschichte zurückreichen. Während Vertreter*innen des *craftivism* schon als „neue Ludditen“ bezeichnet (Adamson 2013: 165), also mit denen verglichen wurden, die im 19. Jahrhundert Webmaschinen zerstören wollten, schlagen wir für textilen Aktivismus Traditionslinien vor, in denen neben der händischen Produktion die performative Handhabung von Textilien betrachtet wird. Als Beispiel können wieder Mund-Nasen-Schutze dienen: Das Maskentragen in öffentlichen Räumen kann aktivistisches Einstehen für Solidarität meinen, da die Minimalhandlung des Bedeckens von Mund und Nase nicht nur eine angeordnete Maßnahme zum Eigenschutz darstellt, sondern durch den Schutz der *anderen* vor einer potentiellen Ansteckung ein Zeichen für sozialen Gemeinsinn setzt.¹⁴⁾

— Das Tragen von Masken gesellt sich zu Verhüllungen, Entfaltungen, Draperien, Maskeraden und Moden der letzten 30 Jahre, die wiederum historische Vorläufer haben. Die Geschichte textilen Aktivismus zeigt, dass sich Handarbeit und Handlung parallelisieren können: Bereits die sogenannten *Citoyennes tricoteuses* der französischen Revolution, die neben Olympe de Gouges für die Rechte der Frau auf die Straße gingen, strickten bei den patriotischen Bürgerfeiern der Commune, um ihre revolutionären Anliegen öffentlich zu vertreten (Gaugele 2011: 15). Die handarbeitliche Aktion der *tricoteuses* hat ihr Pendant im zeitgleichen Protest

14)

Dass die Solidarität einigen wiederum als Konformität erscheint, machen die Demonstrationen von Corona-Gegnern deutlich.

der männlichen Arbeiter und Kleinbauern: Diese grenzten sich sichtbar vom Adel ab, indem sie das Tragen von Kniebundhosen verweigerten und als *Sansculottes* mit langen Hosen, phrygischen Mützen und Kattunwesten in die Geschichte eingingen (Meyerrose 2016: 85). Der gemeinsame Protest der volksnahen Aufständischen äußerte sich über einen modischen Code. Die Hosenswahl versinnbildlicht folglich die politische Widerstandshaltung und stellt den Strickaktionen der *citoyennes* ein vestimentäres Statement zur Seite.

— In einem Feld, das mit wenigen Ausnahmen von einer anglo-amerikanischen Diskussion geprägt ist (Critical Cafting Circle 2011; Held 2015), möchten wir gerade andere Regionen berücksichtigen. Auch im (kontinental-)europäischen Kontext sind textilbasierte aktivistische Praktiken zu beobachten. Das Münchner *kommando agnes richter* fügt sich – eigentlich – ideal in den Bezugsrahmen von *craftivism* hinsichtlich Entstehungszeit, Realisierung im Kollektiv sowie der Nutzung von handarbeitlichen Techniken. Gleichzeitig haftet den Aktionen keine nostalgische, romantische Ebene an, im Gegenteil: Bereits der im Name verwendete Begriff Kommando spielt auf militärische Taktiken der Kriegsführung an. In der deutschen Kulturgeschichte provoziert er unweigerlich Erinnerungen an militante Angriffe – wie die der Roten Armee Fraktion, die ihre Aktionen nicht nach den Zielpersonen, sondern den Toten aus den eigenen Reihen benannten (Dietl im Gespräch mit Kuni 2011b: 125). Zugleich firmiert die Patientin Agnes Emma Richter (1844–1918) als Namenspatronin, die bis zu ihrem Tod mehr als zwei Dekaden als Patientin in der psychiatrischen Heilanstalt Hubertusburg in Sachsen lebte und deren besticktes Jäckchen aus Anstaltsleinen als am Körper getragenes Aufbegehren gegen die Macht der Institution und den ärztlichen Blick ikonisch geworden ist (Foucault 2002 [1963]; Röske 2010; Ankele 2005). Bereits durch die provokante Namensgebung rekurriert das Trio¹⁵⁾ auf abseitige Orte der Herstellung und widmet ihre gegenwärtige Praxis einer Person, die unter normativen Prämissen aus der Geschichtsschreibung textilen Schaffens fraglos hätte verschwinden können.

— Die Aktionen von *kommando agnes richter* „zielen auf Orte, deren politische Geschichte und Gegenwart durch die textilen Markierungen ins Bewußtsein gerückt werden sollen“ (Kuni 2011a: 83). Die Umhäkellung des Bismarck-Denkmal 2011 in München mit rotweißem Absperrband, um dessen Aufstellung es seit seiner Entstehung durch Fritz Behn 1931 Diskussionen gab, findet eine Entsprechung in aktuellen Aktionen. Im Zuge der weltweiten Proteste

15)

Bestehend aus Stephanie Müller, Klaus-Erich Dietl und Fabian Zweck.

gegen Rassismus und Polizeigewalt nach der Tötung George Floyds im Mai 2020 wurden Statuen und Denkmäler mittels textiler Materialien verhüllt. Der 1813 errichteten Statue des schottischen Kaufmanns und Sklavenhalters Robert Milligan am West India Quay in London wurde ein gemusterteter Waxprint-Stoff um den Kopf gewickelt (Abb. 7). Die kulturhistorische Kodierung dieser Stoffmuster mit einer eigenen kolonialen Textilgeschichte¹⁶⁾ verbindet sich mit einer postkolonialen Kritik, wenn das im Stadtraum bisher unkommentierte Gedenken an koloniale Machthaber mittels textiler Intervention markiert wird.

— Vor der Folie eines textilen Aktivismus betrachtet, zeigen sich auch im kulturellen Gedächtnis fest verankerte Protestaktionen als textile Momente. Ein Beispiel vollzog sich im Rahmen der 1968er-Studentenrevolte, als die beiden Studenten Detlev Albers und Gert H. Behlmer bei der feierlichen Übergabe des Rektorenamtes der Universität Hamburg am 9. November (!) 1967 unter ihren Abendanzügen ein Transparent hervorholten, auf dem „Unter den Talaren – Muff von 1000 Jahren“ zu lesen war. Hier treffen textile Metaphern und Operationen zusammen: Albers beschreibt seine Kleidung retrospektiv als „Tarnanzug“ (Nath 2007), die Talare repräsentieren die Würdenträger sowie das Verschleiern der NS-Vergangenheit derselben, die Faltbarkeit des Transparents macht die Durchführung der Aktion überhaupt erst möglich. Bemerkenswert ist, dass das Banner mit weißem Klebeband auf schwarzem Stoff gestaltet war – statt wie üblicher Schwarz auf Weiß. Die Schrift auf dem schwarzen Banner bezeichnet das, was unter einem anderen schwarzen Stoff verborgen wird.

— Ebenso lassen sich oft zitierte Topoi der Kunst- und Bildgeschichte als Ausformung eines textilen Aktivismus lesen: Die hl. Veronika, die auf ihrem Schleier das wahre Bild Christi präsentiert (Wolf 2002; Weddigen 2015), gilt zum einen als die im Markus- und Matthäusevangelium erwähnte blutflüssige Frau, die durch das Berühren des Gewandsaumes Jesu von ihrer Krankheit geheilt wird (Baert 2017). Am Kreuzweg entsteht eine Spiegelsituation, wenn Veronika dem verurteilten Jesus ihren Schleier als Schweiß-tuch reicht, auf welchem dessen Abbild zurückbleibt. Die textilen Handhabungen Veronikas bergen zwei Gesten der Berührung, die

16)

Die Entstehungsgeschichte der Waxprint-Stoffe ist in jeder Hinsicht transkulturell: Die Herstellung basiert auf einer indonesischen Batiktechnik, die von den Niederländern Ende des 19. Jahrhunderts industrialisiert wurde, um die Produkte anschließend in den Kolonien Westafrikas zu vertreiben (Nielsen 1979). Siehe hierzu auch den Beitrag von Ulrike Bergemann im vorliegenden Heft.



// Abbildung 7

Statue von Robert Milligan verhüllt mit Waxprint-Stoff und Black Lives Matter Schild, London, 9. Juni 2020

auch widerständige Grenzüberschreitungen darstellen: Auf die Berührung des heilsversprechenden Gewands entgegen geltender Geschlechteretikette folgt die Gabe des Tuchs zur minimalen Erleichterung der Leiden des Gefolterten, entgegen der Masse, die dessen Verurteilung fordert.

TEXTILER AKTIVISMUS — Wie angedeutet, sind aktivistische Tendenzen, auch solche, die mittels Textilien zum Ausdruck gebracht werden, kein Phänomen des 20. oder 21. Jahrhunderts. Sie können sowohl außerhalb als auch innerhalb von künstlerischen Praktiken stattfinden, firmieren gar als Unterströmung der Kunst im Allgemeinen (*undercurrent of art in general*, Marchart 2019: 15). Denn künstlerische sind immer auch symbolische Praktiken, die Politisches verhandeln und in denen das performative Potential mit ihrer Kritikfähigkeit einhergeht (*criticality*, ebd.: 23). In dem einschlägigen, bereits im Jahr 1984 erschienen Text *Trojan Horses: Activist Art and Power* befasst sich Lucy Lippard mit den Charakteristiken und medialen Formaten von aktivistischer Kunst. Das Innovative von Lippards Text besteht darin, überhaupt ein kunstwissenschaftliches Argument für die Berücksichtigung aktivistischer Praktiken zu machen. Ihr zufolge subvertiere *activist art* die für das System Kunst geltenden Charakteristiken, wie etwa die exponierte Stellung des Unikats, und stellt dem singulären Künstler des *high-art establishment* die Kultur der Kollaboration gegenüber (Lippard 1984: 348). Aktivistische Kunst funktioniert nach Lippard nicht allein auf repräsentativer Ebene, sie findet innerhalb wie außerhalb des Kunstsystems statt, realisiert sich häufig prozessorientiert, generiert gesellschaftliche Alternativen und reflektiert nicht nur das Soziale (*socially concerned*), sondern schreibt sich in es ein (*socially involved*, ebd.). Lippards Plädoyer ähnelt anderen Vorstößen, wonach randständige künstlerische Praktiken aufgewertet und zukünftig als Gegenstand von der Theorie berücksichtigt werden sollen. Als Beispiel aus dem Feld des Textilen wäre hier die Auseinandersetzung mit dem *quilt making* zu nennen, das vom 18. bis in das 20. Jahrhundert hinein als Mittel von politischen Äußerungen und nonverbaler Kommunikation genutzt, aber nicht als Kunst oder gar „politische Kunst“ angesehen wurde, wofür sich Kirsty Robertson einsetzt (2016: 199). Lippard argumentiert mit der Vielschichtigkeit von *activist art*. Ihre Aufklärung der unterschiedlichen Praktiken basiert aber auf einer nicht für obsolet erklärten Gegensätzlichkeit von Kunstwelt und politischer Grassroots-Bewegung von *art* versus *craft* – wobei sie letzterem eine Kraft zuspricht, die sie der Kunst abspricht.¹⁷⁾

— Wie Carrie Lambert-Beatty am Beispiel des Projektes *Women on waves* (2008) und in Re-Lektüre von Lippards Position im Jahr 2008 zeigt, ist nicht die Nivellierung einer diagnostizierten Kluft¹⁸⁾ von Kunst und Aktivismus, von Politik und Kunst oder gar deren jeweilige Hybridisierung das eigentliche, avisierte Ziel. Denn aktivistische, künstlerische Praktiken loten die historisch tradierte Separierung jener Bereiche bereits seit vielen Jahren explizit aus und nutzen sie zum Teil auch taktisch für ihre Zwecke. Eine ikonische Arbeit wie Tracey Emins *Everyone I ever slept with 1963–1995* figuriert vor diesem Hintergrund als textiler Aktivismus im Bezugfeld der Kunst: Mittels unsauber verarbeiteter Appliqué nähte sie die Namen all derer auf die Innenwände eines standardisierten Igluzeltes aus Polyester, mit denen sie das Bett geteilt hatte – Liebhaber, Großmutter, Freunde und zwei Föten von Schwangerschaftsabbrüchen. Ihr Zelt besetzt den Ausstellungsraum, holt private, persönliche Details ans Licht der musealen Öffentlichkeit und formuliert gar ein Plädoyer für Abtreibung. Anders funktioniert die interaktive Installation *Bataille* aus dem Jahr 2017 von Rivane Neuenschwander: Übergroße Pinnwände halten maschinengestickte Stoffflicken bereit, deren Gestaltung und Slogans sie von Protestplakaten, -bannern und Graffiti übernommen hat.¹⁹⁾ Die zuvor von Neuenschwander als Digitalisat gesammelten Slogans werden stark verkleinert in textilem Format ausgegeben und greifen das Protestmedium des Aufnehmers auf. Das Publikum – etwa der Art Basel im Jahr 2019 – konnte diese zu neuen Botschaften kombinieren oder auf die eigene Kleidung heften. *Bataille* wiederholt eine vorherige, aktivistische Praxis *en miniature* im Ausstellungsraum, wodurch der ehemalige Aussagewert wortwörtlich zum aufgebügelten Label gerät.

— Es ist uns nicht daran gelegen, eine rigide Definition für textilen Aktivismus vorzuschlagen, um heterogene Phänomene unter einem *umbrella term* zu versammeln. Schon aufgrund seiner Hybridität wäre das Textile schwer zu fassen, das sich – zwar eine Grundlage jeder Kultur – nur als „unendlich anpassbare Form“ beschreiben lässt (Smith 2015: 12), deren diverse Materialitäten, Handhabungen, Verarbeitungen, Wirkweisen sich stetig verändern. Mit unserem Verständnis des Begriffs textiler Aktivismus soll zum einen die minimale Handlung mit dem, was im Gegensatz zu ebenfalls basal erscheinenden Mitteln wie Papier und Stift unmittelbar zur Hand ist und beispielsweise als Kleidung am Körper über eine direkte Sichtbarkeit verfügt, mehr Aufmerksamkeit erhalten. Zum anderen tritt durch die Sicht des Textilen als Handarbeit und Industrieprodukt, nostalgische Handlung,

17)

Craft erwähnt Lippard in einer etymologischen Gegenüberstellung von (*grass-*) *roots* und *craft* mit den Begriffen *art* und *culture*. In der Geschichte des Worts *roots* entdeckt sie so *radical* – von lat. *radicalis* = mit Wurzeln versehen – und in *craft* das deutsche *Kraft* = *strength* (Lippard 1984: 358).

18)

Auch Tanya Harrod betont diesen Graben von *art* und *craft*, der sich erst dank feministischer Kritik in den letzten Dekaden verringert habe (Harrod 2018: 14; Lippard 1978: 35).

19)

Eine Abbildung der Arbeit von Neuenschwander findet sich unter <https://www.stephenfriedman.com/art-fairs/10-art-basel-unlimited-rivane-neuenschwander/> (02.10.2020)

Kunstobjekt oder progressive Aktion erst das von Bryan-Wilson benannte Spannungsverhältnis zutage, was wiederum politisches Potential birgt. Es scheint ein nach wie vor wirkmächtiges ‚Koordinatensystem‘ zu geben, in das die textilen Praktiken bisher einsortiert wurden, um ihnen habhaft zu werden, das jedoch nur bedingt hilfreich ist: Die eine Achse umfasst Althergebrachtes und Volkstümliches, Häuslichkeit und Biederkeit, ein konventionelles Geschlechterbild und Hobbykunst. Auf der anderen Achse ließe sich in diesem Bild verbleibend politischer Protest und *craftivism* subsumieren, digital basierte Handarbeitskulturen, textile Medien als *high art*, nachhaltiger Umgang mit Ressourcen und Arbeitskraft.

— Diese historischen und jüngeren Bipolaritäten von Rückschrittlichkeit und Progressivismus greifen jedoch nicht immer: Die Qualität des Textilen, transgressiv zu sein, Grenzen zu überwinden oder unterschiedlichste Bereiche zu verbinden, hat Virginia Gardner Troy bereits anhand der Kunst der Avantgarden als „crossover Medium“ benannt, welches tradierte Demarkationen zwischen Kunst und Handwerk, sozialen Strata, Kunst und Industrie, Hochkunst und Populärkultur sowie Geschlechternormen aufzubrechen und Kunstbegriffe nicht-westlicher Kulturen auszuloten weiß (Troy 2006: 15–16). Es ist daher nicht überraschend, dass die „Bedeutung von Textilien innerhalb zeitgenössischer Denk- und Praxisformen“ (Buchmann / Frank 2014) insbesondere in den letzten 30 Jahren – angesichts einer stärker internationalisierten Kunstwelt, Debatten um Transkulturalität und Postkolonialismus sowie der vermehrten Fokussierung auf angewandte Künste – zunehmend an Brisanz gewonnen haben. Textilien stehen so tatsächlich unter Druck pressierende Anliegen öffentlich aufzufächern ohne glattgebügelt zu werden.

ZU DEN BEITRÄGEN — Die sechs Beiträge des Heftes zeigen die Spannweite textiler Aktivismen und auch die Schwierigkeit von definitiven Abgrenzungen. Die in den Beiträgen von Caroline Lillian Schopp, Friederike Korfmacher, Ulrike Bergermann und Meike Kröncke besprochenen Werke können alle der Gegenwartskunst zugeordnet werden. Aber nur die ersten beiden Aufsätze diskutieren bleibende Objekte, während die von Bergermann erörterten Kangas auch als Kleidung firmieren und die von Meike Kröncke analysierte Aktion *Solange* der Künstlerin Katharina Cibulka im öffentlichen Stadtraum temporär appliziert und fotografisch im Netz verbreitet wird. Auch die Beiträge von Bergermann und Derwanz betreffen Phänomene, die Homepages und

soziale Medien integrieren. Sie differieren aber in ihrem Umgang mit Handarbeit: Sowohl die Kangas (Bergermann) als auch die mit Tüll vollzogene Stickerei auf Staubschutznetzen (Kröncke) wird nicht von den Künstler*innen selbst ausgeführt, sondern ausgelagert.

— Die im Heft diskutierten Werke verhandeln Themen, die von erwartbaren Anliegen – Feminismus, LGBTQ-Rechte und Migrationspolitik – bis hin zu konservativ erscheinenden reichen, nämlich häusliche Textilpflege, Nachhaltigkeit und nationales Gedenken. Abgesehen von dem immer wieder an *craftivism* gerichteten Vorwurf werterhaltend zu sein – die Bewahrung von Handarbeitstraditionen (Williams 2011) kann mit der von Geschlechterrollen einhergehen (Bratich / Brush 2011) – finden sich in politisch-konservativen Kontexten textile Aktivismen eher selten (Mandell 2019: 5–7). Das von Katharina Primke analysierte Großprojekt *The Great Tapestry of Scotland* zeigt sich weniger als kritische Protestgeste, denn als national-konservative Kollaboration mit nostalgischer Memorialfunktion. Das Projekt richtet sich nicht *gegen etwas* (eine Ungerechtigkeit, Diskriminierung o.ä.), vielmehr gilt es schottische Landesgeschichte mittels traditioneller Handarbeit hervorzubringen und in das kulturelle Gedächtnis einzuspeisen. Nur vor der Folie einer potentiellen Unabhängigkeit Schottlands lässt sich das mit üblichen Formaten nationalen Gedenkens konforme Vorhaben zumindest als emanzipatorische Geste denken.

— Caroline Lillian Schopps Beitrag, der das Heft eröffnet, spannt entlang der Webprojekte von Ingrid Wiener mit Dieter Roth den Bogen vom Feminismus der 1970er Jahre zu den 1990er Jahren. Schopp kontrastiert Wieners Webarbeiten mit VALIE EXPORTS feministischem Aktionismus und schlägt vor, die Wiener-Roth-Teppiche vor dem Hintergrund von *feminist ethics of care* zu lesen. Ein Moment der Fürsorge und Bewahrung liegt auch der von Friederike Korfmacher analysierten Installation *Courier* der Künstlerin Gülsün Karamustafa zugrunde: *Courier* überführt die aktivistische, textile Praktik im Kontext von Flucht und Verfolgung persönliche Gegenstände in Kleidung einzunähen in eine autofiktionale Installation. Korfmacher zeigt auf, inwiefern das Werk über das widerständige Potential „textiler Taktiken“²⁰⁾ Flucht und Migration als menschliche Konstante darstellt. In den Aufsätzen von Ulrike Bergermann und Meike Kröncke werden jeweils Werke thematisiert, die textile Elemente aus der Volkskunst aufgreifen. Im Zentrum von Bergermanns Beitrag steht – ergänzend zu dem europäischen Kontext des Heftes – mit den Kangas der

20)

Siehe Anm. 8.

Künstlerin Kawira Mwirichia ein ostafrikanisches Textil. Die über Social Media verbreiteten und teilweise für den Ausstellungskontext angefertigten Musterentwürfe der zwischen alltäglichem Kleidungsstück und modischem Accessoire anzusiedelnden Kangas – Textilien mit genuin transkultureller Entstehungsgeschichte – zieren Statements zu Menschenrechten und queerer Identität und Liebe. Der gestickte Kreuzstich ist das Grundelement des von Meike Kröncke analysierten Projekts *Solange* von Katharina Cibulka. Mit in Staubschutznetze von Baustellen eingestickten Botschaften fordert Cibulka gesellschaftliche Renovationsarbeiten ein. Während der Kreuzstich als Chiffre für die gegenderte Geschichte der Stickerei stehen kann, subvertiert die sichtbare Instandsetzung von Textilien, die Heike Derwanz mit dem vorgestellten Konzept des *Visible Mending* beschreibt, tradierte Techniken des Stopfens. Das ostentative Präsentieren von Flick- und Stopfstellen in der eigenen Kleidung zeigt Frugalität als Statement gegen Fast Fashion. Hier zeigt sich textiler Aktivismus als alltägliche Handlung mit dem Vorhandenen.

// Literaturverzeichnis

- Adamson, Glenn (2013): *The Invention of Craft*. London, Bloomsbury
- Albers, Anni (1957): *The Pliable Plane: Textiles in Architecture*. In: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, H. 4, S. 36–41
- Ankele, Monika (2005): *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900: Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzhorn*. Wien, Köln, Weimar, Böhlau Verlag
- Ausst.-Kat. *Crafting Democracy. Fiber Arts and Activism*, Rochester, New York, 2019. Decker, Juilee / Mandell, Hinda (Hg.), RIT Press
- Ausst.-Kat. *Feministische Avantgarde*, Wien et al., 2015. Schor, Gabriele (Hg.), München, London, New York, Prestel Verlag
- Ausst.-Kat. *Das Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück*, Ravensbrück, 2013. Bessman, Aylin et al. (Hg.), Berlin, Metropol
- Baert, Barbara (2017): Hem. In: Reineke, Anika / Röhl, Anne / Kapustka, Mateusz / Weddigen, Tristan (Hg.): *Textile Terms: A Glossary*, Emsdetten / Berlin, Edition Imorde, S. 141–144
- Bratich, Jack Z. / Brush, Heidi M. (2011): *Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender*. In: *Utopian Studies*, Jg. 22, H. 2, S. 233–260
- Bruder, Anne (2019): *Stitching Dissent: From the Suffragists to Pussyhat Politics*. In: Mandell, Hinda (Hg.): *Crafting Dissent: Handicraft as Protest from the American Revolution to the Pussyhats*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, S. 111–121
- Bryan-Wilson, Julia (2016): *Fabrications: race, genre et travail du textile*. In: *Perspective*, H. 1, 2016, S. 210–215
- Bryan-Wilson, Julia (2017): *Fray: Art + Textile Politics*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2017
- Buchmann, Sabeth / Frank, Rike (2014): *Umfrage zur Bedeutung des Textilen innerhalb zeitgenössischer Denk- und Praxisformen*. In: *Texte zur Kunst*, H. 94, Mai, S. 163–182
- Corbett, Sarah (2017): *How to be a Craftivist. The Art of Gentle Protest*, London, Unbound
- Corbett, Sarah / Housley, Sarah (2011): *The Craftivist Collective Guide to Craftivism*. In: *Utopian Studies*, Jg. 22, H. 2, S. 344–351.
- Critical Crafting Circle (2011): *Crafti(vi)sta! Handarbeit, Aktivismus, Politik und Kunst. Über dieses Buch*. In: Dies. (Hg.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz, Ventil Verlag KG, S. 8–10
- Derwanz, Heike (2020): *Protest im Fast Fashion-Alltag. Visible Mending als textile Intervention*. In: Crasemann, Leena / Röhl, Anne (Hg.): *Hard-pressed: Textilien und Aktivismus, 1990–2020*, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, Nr. 68, September, S. 115–128
- einfach nähen (2020): *„Nähfluencer“ nähen gemeinsam mit der Community Masken: Wie viele schaffen*

- wir in 1 Stunde? (5. April). In: youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=YFhbsL7zCk> (17.08.2020)
- Ellwanger, Karen (1999): Kleiderwechsel in der Politik? Zur vestimentären Inszenierung der Geschlechter im Raum des Politischen. In: Design 2000, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, H. 28, S. 7–29
- Fine Cell Work (2020): finecellwork.co.uk <https://finecellwork.co.uk> (17.08.2020)
- Fisher, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Alresford, Zero Books
- Foucault, Michel 2002 [franz. 1963]: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt am Main, S. Fischer
- Fowler, Dawn (2017): Sometimes the Quieter the Revolution, the Louder It Is Heard: Craftivism, Protest and Gender. In: Harpin, Anna / Nicholson, Helen (Hg.): *Performance and Participation: Practices, Audiences, Politics*, London, Palgrave, S. 128–144
- Gaugele, Elke (2011): Revolutionäre Strickerinnen, Textilaktivist_innen und die Militarisierung der Wolle. Handarbeit und Feminismus in der Moderne. In: *Critical Crafting Circle* (Hg.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz, Ventil Verlag KG, S. 15–28
- Gerhard, Jane F. (2013): *The Dinner Party. Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007*, Athens, Georgia, University of Georgia Press
- Greer, Betsy (2011): *Craftivist History*. In: Buszek, Maria Elena (Hg.): *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, Durham, London, Duke University Press, S. 175–183
- Greer, Betsy (2020 [2007]): *Craftivism Definition: The Long (Encyclopedia) Version*. In: [craftivism.com](http://craftivism.com/definition) <http://craftivism.com/definition> (17.08.2020)
- Grigsby, Darcy Grimaldo (2015): *Enduring Truths: Sojourner's Shadows and Substance*, Chicago, University of Chicago Press
- Harrod, Tanya (2018): *Introduction: Craft Over and Over Again*. In: Dies (Hg.): *Craft. Documents of Contemporary Art*, London, Whitechapel Gallery / The MIT Press, S. 12–21
- Held, Sarah (2015): *Critical Crafting und Craftivism: Textile Handarbeit, Feminismus und Widerstand*. In: Lehmann, Sonja / Müller-Wienbergen, Karina / Thiel, Julia Elena (Hg.): *Neue Muster, alte Maschinen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkungen von Geschlecht und Raum*, Bielefeld, transcript, S. 321–339
- Kaiser, Monika (2013): *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972–1987*. Bielefeld, transcript
- Koch, Elke (1997): „Jeder tut, was er kann, fürs Vaterland“: Frauen und Männer an der Heilbronner ‚Heimatfront‘. In: Hirschfeld, Gerhard u.a. (Hg.): *Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkriegs*, Essen, Klartext, S. 36–52
- Kuittinen, Rikka (2015): *Street Craft*. London, Thames & Hudson
- Kuni, Verena (2011a): *Verstrickt und zugenäht? Die Handarbeit, die Kunst, die Mode und ihre LiebhaberInnen*. In: *Critical Crafting Circle* (Hg.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz, Ventil KG, S. 74–87
- Kuni, Verena (2011b): *kommando agnes richter*. Im Gespräch mit Klaus Dietl von *kommando agnes richter*. In: *Critical Crafting Circle* (Hg.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz, Ventil Verlag KG, S. 122–127
- Lacy, Suzanne / Labowitz, Leslie (2020 [1977]): *Ariadne Myth: The Feminist Version*. In: *againstviolence.art* <https://www.againstviolence.art/about-myth> (17.08.2020)
- Lambert-Beatty, Carrie (2008): *Twelve Miles: Boundaries of the New Art/Activism*. In: *Journal of Women in Culture and Society*, Jg. 33, H. 2, S. 309–327
- Lippard, Lucy (1978): *Something from Nothing (Toward a Definition of Women's 'Hobby Art')*. In: Harrod, Tanya (Hg.): *Craft. Documents of Contemporary Art*, London, Whitechapel Gallery / The MIT Press, S. 31–36
- Lippard, Lucy (1984): *Trojan Horses: Activist Art and Power*. In: Wallis, Brian (Hg.): *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art, S. 341–358
- Lunardini, Christine A. (1986): *From Equal Suffrage to Equal Rights: Alice Paul and the National Woman's Party, 1910–1928*, New York, London
- Macdonald, Anne (1988): *No Idle Hands: The Social History of American Knitting*, Boston, Ballantine Books
- Mandell, Hinda (2019): *Introduction: Yarn, Thread, Scissors, Fabric: A Crafter's Tool Kit for Mending Democracy as Engaged Citizens*. In: dies. (Hg.): *Crafting Dissent: Handicraft as Protest from the American Revolution to the Pussyhats*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, S. 1–11
- Marchart, Oliver (2019): *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin, Sternberg Press
- Melián, Michaela (2013): *Künstlerinnen International [Interview mit Silvia Bovenschen und Sarah Schumann]*. In: *Frieze*, 29. März <https://www.frieze.com/article/k%C3%BCnstlerinnen-international> (17.08.2020)
- Meyer, Coralina (2017): *Cunt Quilt / Underwear Audit*. In: [Coralinameyer.com](http://www.coralinameyer.com) <http://www.coralinameyer.com/projects/cunt-quilt-underwear-audit/> (17.08.2020)

- Meyerrose, Anja (2016): Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 16. Jahrhundert, Göttingen, Böhlau Verlag Köln
- von Müller, Johannes (2020): Krieg und Krise. Ein fataler Vergleich, <https://bilderfahrzeuge.hypothesos.org/4953> (01.04.2020)
- Museum of Design (2018): Making Change: The Art and Craft of Activism. In: [museumofdesign.org https://www.museumofdesign.org/making-change](https://www.museumofdesign.org/making-change) (17.08.2020)
- Nath, Dörthe (2007): „Der NS-Muff ist vertrieben“ – Detlev Albers im Interview mit Dörthe Nath, in: Süddeutsche, 07.11.2007 <https://www.sueddeutsche.de/politik/68er-revolte-der-ns-muff-ist-vertrieben-1.355603> (18.08.2020)
- Nielsen, Ruth (1979): The History and Development of Wax-Printed Textiles Intended for West Africa and Zaire. In: Cordwell, Justine M. / Schwarz, Ronald A. (Hg.): The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment, Den Haag, Mouton, S. 467–498
- Plant, Sadie (1998 [1997]): nullen + einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien, übersetzt von Gustav Roßler, Berlin, Berlin Verlag
- Portwood-Stacer, Laura (2007): Do-It-Yourself-Feminism: Feminine Individualism and the Girlie Backlash in the DIY/Craftivism Movement [Paper presented at the International Communication Association Convention, San Francisco, 2007]. In: [academia.edu https://www.academia.edu/1863481/Do_It_Yourself_Feminism_Feminine_Individualism_and_the_Girlie_Backlash_in_the_CraftivismMovement](https://www.academia.edu/1863481/Do_It_Yourself_Feminism_Feminine_Individualism_and_the_Girlie_Backlash_in_the_CraftivismMovement) (17.08.2020)
- Robertson, Kirsty (2016): Quilts for the Twenty-First Century. Activism in the Expanded Field of Quilting. In: Jefferies, Janis (Hg.): Handbook of Textile Culture, London, Bloomsbury, S. 197–210
- Röske, Thomas (2010): Krankheitssymptom oder kritisches Aufbegehren? Stick-, Näh- und Häkelwerke aus der Psychiatrie. In: Weddigen, Tristan (Hg.): Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium, Emsdetten, Berlin, Edition Imorde, S. 51–62
- Roggeband, Conny / Kländermans, Bert (Hg.) (2017): Handbook of social movements across disciplines, Cham, Springer International Publishing
- Schneider, Birgit (2007): Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei. Zürich, Berlin, Diaphanes
- Schopp, Caroline Lillian (2020): Feminist In-Action. Ingrid Wiener's Tapestry Collaborations. In: Crasemann, Leena / Röhl, Anne (Hg.): Hard-pressed: Textilien und Aktivismus, 1990–2020, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, H. 68, September, S. 52–73
- Shales, Ezra (2017): Craft. In: Reineke, Anika / Röhl, Anne / Kaputka, Mateusz / Weddigen, Tristan (Hg.): Textile Terms: A Glossary, Emsdetten / Berlin, Edition Imorde, S. 52–56
- Shiner, Larry (2001): The Invention of Art: A Cultural History, Chicago, University of Chicago Press
- Smith, T'ai (2015): Why Textiles Matter as Art (or Whatever) as Never Before. In: Ausst.-Kat. Wow! Woven? Entering the (sub)Textiles, Graz, Halle für Kunst und Medien, 2015. Droschl, Sandro (Hg.), S. 28–40
- Tickner, Lisa (1988): The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907–14, Chicago, London, University of Chicago Press
- Troy, Virginia Gardner (2006): The Modernist Textile: Europe and America, 1890–1940. Aldershot, Lund Humphries
- Weddigen, Tristan (2015): Weaving the Face of Christ. On the Textile Origins of the Christian Image. In: de Riedmatten, Henri u.a. (Hg.): Senses of Sight. Towards a multisensorial approach of the image. Essays in honor of Victor I. Stoichita. Rom, 'l'Erma' di Bretschneider, S. 83–110
- Werber, Niels (2020): Von der Grippe zur Seuche. Corona-Kommunikation. In: pop-zeitschrift.de/2020/03/24/von-der-grippe-zur-seuche-corona-kommunikation-autor-von-niels-werber-autordatum24-3-2020-datum/ (17.08.2020)
- Williams, Kristen A. (2011): "Old Time Mem'ry": Contemporary Urban Craftivism and the Politics of Doing-It-Yourself in Postindustrial America. In: Utopian Studies, Jg. 22, H. 2, S. 303–320
- Wolf, Gerhard (2002): Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance. München, Fink

// **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: © Craftivist Collective 2012

Abb. 2: Elvert Barnes, Justice for George Floyd. Youth-led Rally in front of City Hall at War Memorial Plaza in Baltimore MD, Montag, 01.06.2020.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/JUSTICE_FOR_GEORGE_FLOYD_IMG_8388_%2850017035812%29.jpg (25.08.2020)

Abb. 3: © Ýr Jóhannsdóttir

Abb. 4: Unbekannt, *Emmeline Pankhurst, im Gefängnis nach einem Protest der Suffragetten*, London, 1909. Gelatinesilberabzug, 10,8 × 21,6 cm. © The Schlesinger Library on the History of Women in America, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, MA

Abb. 5: © Czarek Sokolowski, picture alliance / ASSOCIATED PRESS.

Abb. 6: Suzanne Lacy und Leslie Labowitz, *In Mourning and in Rage*, 1977. © Studio Suzanne Lacy

Abb. 7: Statue von Robert Milligan verhüllt mit Waxprint-Stoff und Black Lives Matter Schild, London, 9. Juni 2020, Foto: Chris McKenna, Creative Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statue_of_Robert_Milligan,_West_India_Quay_on_9_June_2020_-_statue_covered_and_with_Black_Lives_Matter_sign_03.jpg

// Angaben zu den Autorinnen

Leena Crasemann ist seit Herbst 2018 Research Associate am Forschungsverbund *Bilderfahrzeuge: Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology* im Warburg-Haus Hamburg. Sie promovierte 2012 an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit über postkoloniale Bildkritik und die Konstruktion von weißer Identität in der zeitgenössischen Fotografie. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die künstlerische Fotografie der Gegenwart und die Theorie und Geschichte der Fotografie, Postkoloniale Kritik und *Critical Whiteness* in Kunstpraxis und -theorie, Textilien in Kunst und Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts. Sie ist Mitherausgeberin der Bände *Um/Ordnungen. Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion*, München 2010 und *Re-Inszenierte Fotografie*, München 2011. Kürzlich erschienen: *Textile Re-konfigurationen des Spinnennetzes: Zum Verhältnis von Form und Material in Stoffmustern und Fadeninstallationen Anfang des 20. Jahrhunderts*, in: Burcu Dogramarci (Hg.): *Textile Moderne*, Wien u.a. 2019.

Anne Röhl ist Akademische Rätin mit dem Schwerpunkt „Künste der Gegenwart“ an der Universität Siegen. Sie promovierte 2018 an der Universität Zürich mit einer Arbeit zur Rolle textiler Handarbeit in der US-amerikanischen Kunst der 1970er Jahre. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Textilien in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts; Materialitäten, Techniken und Genderfragen der Gegenwartskunst sowie die Praktiken der Kunstausbildung. Publikationen (Auswahl): *Textile Terms. A Glossary*, hrsg. mit Reineke, Anika / Kapustka, Mateusz / Weddigen, Tristan, Berlin 2017; *Polkes Bett*, in: Sigmar Polke und die 1970er Jahre, Imorde, Joseph / Schmidt, Eva / Spies, Christian (Hg.), Köln 2020; *Von Elektronen als Fäden: Über den (un-)zeitgemäßen Einsatz textiler Handarbeit in den Videoarbeiten von Beryl Korot und Stephen Beck*, in: *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren*, Bushart, Magdalena / Haug, Henrike / Stallschus, Stefanie (Hg.), Wien u.a. 2019.

// 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>



INTRODUCTION //

HARD-PRESSED: TEXTILE ACTIVISM, 1990–2020

It is just after 11 am on a Sunday morning – 5 April 2020 – and 14 women are waving from small, rectangular video screens. All of the women are wearing cloth face masks, and almost all of them are sitting at sewing machines. On the YouTube channel *einfach nähen*, a sew-along is about to begin under the heading “‘Nähfluencer’¹⁾ sew masks with the community: how many can we make in one hour?”. In this collaborative action, amateur seamstresses from YouTube’s sewing community are presenting a variety of patterns for DIY face masks. The text to accompany the video refers to organisations that “urgently need masks” due to the Covid-19 crisis (*einfach nähen* 2020). Since around mid March, countless tutorials and instructions for making DIY face masks have been published on the internet, and above all on social media platforms. Besides the online sewing community, representatives of volunteer fire departments have shared their recommendations and rural women’s associations in the Allgäu region of southern Germany, among others, have been busy sewing cloth masks, while some sectors of the textile industry, including fashion design studios and suppliers of interior fittings for cars, have switched to manufacturing face masks.²⁾ Production switches of this kind can be compared to measures implemented during wartime, but producing DIY face masks at home also stands in a long tradition of – domestic – textile craft in times of war. Following the outbreak of the First World War, the *Schwäbische Frauenzeitung*³⁾ reported that “A large-scale mobilisation of wool and woollen articles has begun” (Koch 1997: 44). Information on the website of the #StayHomeAndSew initiative testifies to the mobilisation of cotton fabrics, elastic bands and bias binding that is currently under way: in its FAQ, the initiative notes that many cities have “fabric warehouses” where materials can be obtained free of charge. The homemade face masks are then donated to people who work on the “coronavirus front line” – for example, in medical practices or care homes. While feminists in the bourgeois women’s movement in Austria hoped that their patriotic service on the “textile home front” during the First World War (Gaugele 2011: 22) would bring them a step closer to emancipation, namely by earning them citizenship rights, slogans such as “Remember Pearl Harbor – Purl Harder”, which exhorted American women to knit supplies for soldiers during the Second World War, were part

1)
From the German *nähen* (to sew) + influencers [Trans.].

2)
On the use of war rhetoric during the Covid-19 crisis, see Werber 2020; von Müller 2020.

3)
A regional newspaper devoted to “the interests of womankind and the family” [Trans.].

of a national propaganda campaign (Bryan-Wilson 2017: 11). The historian Anne Macdonald has pointed out that due to widespread industrial production, there was far less demand for hand-knitted articles during the Second World War than there had been during the First, or even during the American Civil War, leading her to conclude that “many women knit(ted) because women had *always* knit in wartime” (MacDonald 1988: 295). Domestic handicraft was thus cultivated as a gesture of female support for a national cause (and also, no doubt, as a pacifying, distracting ritual). So how does the activity of the female mask-makers in the YouTube sew-along compare to this?

— The desire for self-sufficiency – in response to a shortage economy, but also in the context of a period of uncertainty, when state provisions and directions are no longer trusted – adds a further dimension to the anti-capitalist critique inherent in many textile-based DIY phenomena of the 21st century. As a reaction to the Covid-19 crisis, crafters in German-speaking countries began producing DIY face coverings long before mask-wearing became mandatory. If, therefore, this movement is to be regarded as a bottom-up phenomenon or a kind of grassroots activism, rather than as a measure imposed by the government during a time of crisis, then the American ‘knitting directive’ during the Second World War provides a useful framework for comparison: in the current crisis, activism in the form of manual craft appears to counteract a feeling of uselessness that is exacerbated by inactivity, immobility, fear and the experience of powerlessness – providing a kind of occupational therapy that has a place in our lives today alongside working from home and caring for others. At a time of lockdowns and social distancing, this occupation can even go from being a hobby to taking the place of regular, paid employment, as a dancer from Vienna has described: while currently unemployed due to theatre closures, she now works every day at her sewing machine. Other mask-makers have even adjusted their production routines to those of employees who are expected to work day and night through a crisis. As Martina G. writes in the chat: “Still half-asleep ... mask-making night shift [victory hand emoji]” (einfach nähen 2020). Industrial mask production would doubtless be more efficient, despite the impressive speed of a few seamstresses in the chat, who report that they produce 25 masks per hour. Internet portals such as #StayHomeAndSew, however, channel this solitary, domestic activism by supplying local help groups with homemade masks from other parts of Germany. Due to the nomadic quality of textiles (Albers 1957) – raw materials can be folded up and

distributed by post, and flattened masks can later be opened out to fit around the mouth and nose – DIY face coverings overcome physical distance and cross national borders. Through the making of individual, handcrafted masks, activism establishes a direct link between the seamstresses working alone at home and the people on the coronavirus front line, such as health care workers. At a time when physical contact and proximity are strictly controlled, homemade and useful gifts take on greater significance. Emotionally charged by the voluntary (handi-)work of individuals – perhaps reflected in a variety of fabrics and styles – these homemade face coverings have a seemingly higher value than, say, makeshift solutions from the ‘war economy’, such as masks produced by a supplier of car interior fittings. This emotional charging of homemade masks is, however, comparable to the positive evaluation of handmade (craft) items in general, which is precisely described by Ezra Shales: “[C]raft restores to consumables – scarves, vests, and tea cozies – a quality of individual agency, and also a property of animism – a vague sense of something ‘soulful’ [...]” (2017: 53)

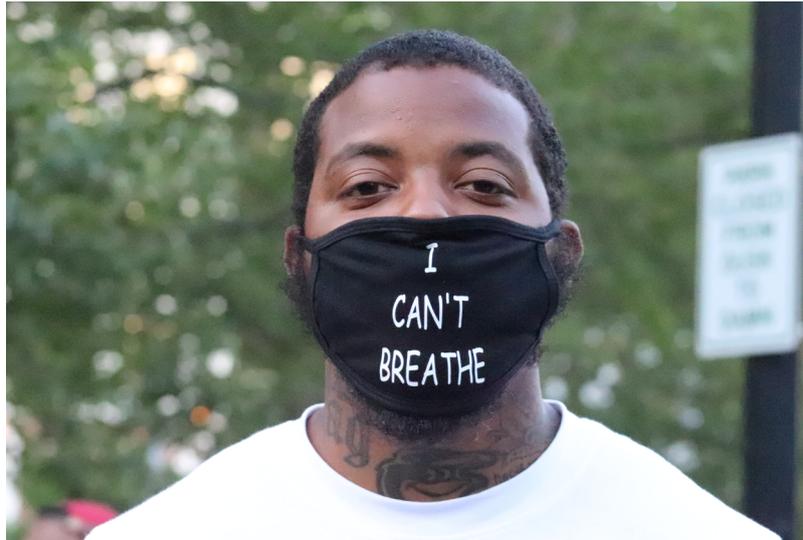
Conversely, however, emotional ties can also be formed to industrially manufactured – in other words, ‘soulless’ – objects in our possession. Handmade objects are particularly desirable, Shales says, because they bring some life into our homogenised, standardised and automated world, “but discerning craft is increasingly an act of imaginative perception, as few of us know how our possessions are made or can state with certainty where ordinary work ends and skilled labor picks up.” (ibid.) What Shales calls “imaginative perception” is one of the prerequisites for the concept of ‘craftivism’ that has been gaining ground since the 2000s. For Betsy Greer, who coined this portmanteau term from the words ‘craft’ and ‘activism’ in 2003, the merit of craftivism lies in its ability “to bring back the personal into our daily lives to replace some of the mass produced.” (Greer 2020 [2007]) Here, the mere act of replacing something mass-produced with something handmade and personal is considered to be a subversive gesture. As a basis upon which to consider the role played by textiles in activist contexts, craftivism is both

// Figure 1
Craftivist Collective, Paper Dress
Boutique mannequin with mask in
shop window, 2012



031

too narrowly and too broadly conceived, as the example of DIY face coverings shows: while the masks produced by the Craftivist Collective (Derwanz 2020; Kuitinen 2015: 36–39), whose elaborately framed, cross-stitched messages consciously evoke the visibility and materiality of handmade objects (**fig. 1**), are often cited as prime examples of craftivism, some evidently activist practices involving face masks cannot be subsumed



// Figure 2
Elvert Barnes, *Justice for George Floyd*,
2020

under this term because they employ mass-produced props. These practices include a campaign launched by the Weisser Ring victim support organisation to highlight the issue of domestic violence. The campaign slogan was “Schweigen macht schutzlos, mach dich laut”, which translates roughly as: “Remaining silent leaves you unprotected, so make yourself heard”, and many female celebrities agreed to be photographed wearing masks with this slogan on them. Another example are the masks with George Floyd’s dying words “I can’t breathe” printed on them, which protesters are often photographed wearing (**fig. 2**). And even the pragmatic activism of DIY mask-making, as described above, can only be defined as craftivism up to a point, because the production of face coverings during the Covid-19 crisis is driven by necessity rather than by a desire to reject mass-produced equivalents. The knitted fictions created by the Icelandic artist Ýr Jóhannsdóttir during lockdown, meanwhile, which are intended to promote social distancing rather than to serve as actual masks, oscillate between the handmade aesthetic of craftivism and surrealism-inspired contemporary art with their grotesque reproductions of mouths and tongues (**fig. 3**).

These four (production) contexts – the #StayHomeAndSew community, the Weisser Ring campaign, the Craftivist Collective and the artworks created by Jóhannsdóttir – span from pursuing a hobby for a good cause to wearing prefabricated textiles with slogans on them, to creative projects undertaken by craftivists, artists or designers. As such, they delineate the field in which textile activism can operate, which includes the sphere of hobbies and pastimes as well as the realms of political campaigning, fashion design and contemporary art. As the face masks demonstrate, a craft object can be a fashion statement and a political gesture at

// Figure 3
Ýr Jóhannsdóttir, *Face Mask*, 2020



the same time. The example of face coverings also shows, however, that every (sub-)cultural practice can be swallowed by the market and reduced to a passing fad with minimal oppositional content (Fisher 2009).

CRAFT AND CRAFTIVISM — The term ‘craft’ refers both to the activity and the result when objects are created by applying accomplished manual skills in a non-standardised manner – using textiles or organic and inorganic materials such as ceramics, wood, glass, paper or metal (Shales 2017; Harrod 2018). While Larry Shiner advances the theory that the “invention of art” during the Renaissance, for example through its academisation, was what defined the category of craft (Shiner 2001), Glenn Adamson situates the emergence of craft in the context of the Industrial Revolution: “Craft itself is a modern invention” (Adamson 2013: viii). He also regards industry, not art, as its opposite. The distinction between craft and industrial production, Adamson maintains, is linked to a series of other pairs of opposites such as freedom/alienation, tacit/explicit, hand/machine, and traditional/progressive, whereby craft is characterised by the first term in each of these dialectical pairings. The term ‘craftivism’ is also rooted in this characterisation. Craftivism relates to forms of making that do not involve mechanical reproduction; they are frequently conceived as democratic activities and working methods that are situated outside the industrial mainstream, insofar as the production can also be done by amateurs using learned artisanal skills, rather than it being a process requiring technical expertise. Above all in the English-speaking world, craftivism has dominated debates on the use of textile handicraft and its products as activist gestures since the start of the new millennium. Betsy Greer, who coined the term and set up the platform *craftivism.com* in 2003, defines craftivism first and foremost as the “practice of engaged creativity, especially regarding political or social causes.” (Greer 2020 [2007]) She places the various manifestations of this phenomenon in the context of third-wave feminism, a growing interest in sustainability, anti-capitalism – above all, criticism of sweatshop practices in the textile industry – and engagement in pacifist activities as a response to “a rising sense of hopelessness” after 9/11 (ibid.). Viewed from a craftivist perspective, crafters should be thought of as activists per se, even if their craft activities do not involve taking part in protests or becoming involved in social projects (Williams 2011; see also Corbett 2017). This is also made clear by the examples Greer provides, which relate solely to the realm of

textile handicraft; she mentions “teaching knitting lessons” in the same breath as “crocheting hats for the less fortunate, and sewing blankets for abandoned animals” (Greer 2020 [2007]). The reason for this view of craftivism is that its critical potential is seen to lie in the very act of reviving and preserving pre-industrial craft techniques, and simultaneously regarding them as a counterpoint to standardised, mechanised and systematised ‘modern’ life. The fact that the intellectual history of craft only began with modernity, as Adamson convincingly argues, is not taken into consideration here.

— A concomitant of this phenomenon is a new domesticity (Bratich / Brush 2011: 238–39 ; see also Derwanz 2020: 125), which Greer herself distinguishes from the view of housework and domesticity in second-wave feminism. She believes that in the craftivist movement of the early 2000s, so much time had passed since the 1970s that “women began to look again at domesticity as something to be valued instead of ignored. Wanting to conquer both a drill and a knitting needle, there was a return to home economics tinged with a hint of irony as well as a fond embracement.” (Greer 2020 [2007])

— In Greer’s subsequent texts and in the projects she curated, however, the knitting needle plays a much greater role than the drill (Museum of Design 2018). The attitude she proposes towards domestic handicraft – “a hint of irony as well as a fond embracement” – has been criticised by Laura Portwood-Stacer, among others. Taking up as a hobby an activity that is less highly regarded due to its association with femininity and domesticity or housework, is not per se political, Portwood-Stacer argues: “[S]aying that something is subversive does not make it so.” (2007: 2) She also emphasises the affluence of the mainly middle-class craftivists who have the money to buy the often costly materials and can also spare the time for craft activities.⁴⁾ Their choice of materials also shows that this form of making is not in itself anti-capitalist, as wool and fabrics are also produced in varying conditions.⁵⁾ This brings us to Portwood-Stacer’s final criticism, where she points out that activities which in the West become pastimes of feminists, still retain the status of badly paid (women’s) work in other parts of the world (ibid.; see also Williams 2011).

— At this juncture, one could raise the objection that some craftivists focus particularly on the textile industry and campaign for better working conditions (Kuittinen 2015: 36–39). But precisely when craftivist ideas are viewed against the backdrop of a social and technological history of textiles – which would make sense

4)

Scholars have repeatedly observed that already during the 1970s, above all middle-class women were attracted by the idea of taking up textile handicrafts voluntarily as a subversive action (Gerhard 2013; Bryan-Wilson 2016).

5)

Anne Bruder provides the example that in Kat Coyle’s first knitting pattern for pussyhats, she recommended using a wool that was produced in fair working conditions. This wool was, however, very highly priced at 12 US dollars per ball. Most pussyhat knitters chose to use cheaper wool produced in China, India or Mexico instead (Bruder 2019: 116–117).

given the numerous textile-related examples of craftivism – they prove to have a number of blind spots and reach wrong conclusions: besides the romantic-animistic qualities, as outlined above with the aid of Shales' observations, the historicity of the concept of craft is also disregarded (Adamson 2013). In the pre-industrial era that Greer and others refer back to, these particular activities did not occupy the ameliorated status of craft, but instead constituted necessary housework or badly paid employment (in the putting-out system, for example).⁶⁾ A link is thus established to a romanticised history of textiles before the Industrial Revolution, and with the focus on handicraft, textile-related cultural techniques are conceived more as activities than as techniques. It is, therefore, very surprising that craftivism aligns itself historically, and to an extent also thematically, with third-wave feminism as well as with cyberfeminist thinking of the 1990s, whose accomplishments include the study of weaving as part of the media history of digital formats (Plant 1998 [1997]; Schneider 2007).⁷⁾ While the merging of the digital and textile realms does play a part in craftivism, personal, *manual* work is nevertheless the central aspect.⁸⁾ Within the logic of craftivism, handicraft is also essential because it is through the process of manual creation that the much-cited personal dimension is revealed. Re-reading Greer's expanded definition of the term, one finds repeated references to particularisation and personalisation, and also to individual speed, which she distinguishes from other forms of protest such as public demonstrations:

[P]ersonalized activism [...] allows practitioners to *customize their particular* skills to address *particular* causes. Instead of being a number in a march or mass protest, craftivists apply their creativity toward making a difference *one person at a time* [...] but without chanting or banner waving and at *their own pace* [emphasis L.C. and A.R.]. (Greer 2020 [2007])

— Making something by oneself and by hand – the individual creative process – contributes significantly, it seems, to the craftivist's sense of wellbeing. Pursuing a slow and time-consuming craft practice is not only a performative protest gesture in the face of the current dictates of speed, optimisation and productivity; it also counters these dictates with a holistic view of protest by emphasising the psychological aspect of the craft activity and the steady physical production process. This holistic approach allows for individual preferences and even evokes Johann Heinrich

6)

Using the example of lace production in Ireland in the 19th century, Adamson shows that precisely those craft objects whose production increased significantly as a result of industrialisation were created under extremely difficult working conditions and involved the exploitation of young women and girls (Adamson 2013: 216–222).

7)

While Sadie Plant constructs a cyberfeminist, alternative history of computer technology in which women are inscribed, among others, through the figure of Ada Lovelace, but also through the development of the Jacquard loom, Birgit Schneider's dissertation presents a media archaeology of the punched card, in which the invention of the Jacquard loom meets that of the computer.

8)

The prior organisation, but also the sharing of designs, instructions or patterns often takes place via social networks and is explicitly intended as a means of multiplication. A move into the digital realm can, however, also be made for the purposes of promotion and marketing (Kuni 2011b: 124).

Pestalozzi's pedagogical motto: "Craft connects your heart, head and hands," according to Sara Corbett, who in 2008 borrowed Greer's neologism for her blog, *alonelycraftivist*, and has since become one of the best-known representatives of craftivism in Great Britain. It is all the more striking, therefore, that both Greer and Corbett simultaneously describe their path to craftivism as a way out of a phase of personal burnout. Corbett's recollection ("In 2007 I felt like a burned-out activist. After being part of many activist groups [...] I was exhausted." [Corbett / Housley 2011: 345]) appears to echo Greer's account of realising how exhausted she was during a women's rights demonstration, where she was "not entirely sure what [she] was contributing to the world" (2011: 177).

— This therapeutic dimension of craftivism has been almost completely ignored in the scholarly literature to date. Dawn Fowler has, however, explored the 'quieter' aspects of craft-based forms of protest – qualities such as tactile stimulation, calmness and slowness – and she regards the time-consuming process of production as an opportunity to reflect on a particular social or political issue. Following Greer, Fowler situates craftivism within a history of feminist recordings of traditionally female handicrafts, and she refutes – with reference to Rozsika Parker's groundbreaking research on embroidery – the frequently heard claim that the very posture of those engaged in handicrafts not only results in physical inertia but also conveys passivity (2017). The topic of craft as a textile-based occupational therapy in the wake of trauma – Greer repeatedly mentions the feeling of helplessness after 9/11 – is not addressed by Fowler. It would be one of the typical tensions that exist within textile-based practice (Bryan-Wilson 2017: 36) – like the fact that independent thinking is indeed possible during conventional embroidery work (Parker 2010 [1984]: 9–11) – if it became clear that the activism on which craftivism is based oscillates between purposeful action and the satisfying indulgence of an impulse to be active. And also if it became evident that, when faced with a political situation that appears hopeless, it can have a calming psychological effect if one can at least knit something for the project one supports. It might not even be detrimental to the aims of craftivists to evoke this aspect of the social history of textiles, given that textile objects produced in psychiatric institutions are now no longer only regarded as the "artistry of the mentally ill" (Hans Prinzhorn), but also as "textile tactics"⁹⁾, and prisons are seeing the positive impact of running needlework programmes (see Fine Cell Work 2020).

— The reason why quilting bees are more often recalled as the nucleus of feminist activities (Robertson 2016) than acts of

9)

Monika Ankele used that term in a lecture at Warburg-Haus in Hamburg, 17th february 2017.

collegiality among female workers in textile factories; and why the elaborately embroidered banners of the British suffragettes are more likely to be presented as precursors of craftivism (Tickner 1988) than an image of Emmeline Pankhurst standing in a prison cell, knitting a sock (fig. 4), lies in the notion of work that craftivists invoke. The ideal of textile production upon which craftivism is based always goes back to pre-industrial working contexts and assumes that at that time, textile handicrafts were above all performed by women for their own household. Alienated but nevertheless manual work such as knitting socks in prisons or concentration camps therefore does not match this image (exhib. cat. Ravensbrück 2013: 128ff., 180ff.). This is problematic because the anti-capitalist stance is undermined if, say, the source of the materials employed is not examined, or if T-shirts are not thought of as handmade products created by textile workers, while the craftivist is realising her own potential in her product.¹⁰⁾ It is a different situation, however, in the German-speaking world when the emphasis is placed on the “restructuring of work and employment conditions or on the ‘creative impulse’ of post-Fordist economies” of textiles (Critical Crafting Circle 2011: 9) or when the *kommando agnes richter* group’s actions operate in places of social exclusion, such as psychiatric clinics (see below). By emphasising the handmade and a feminist tradition of reappropriating textile handicrafts – which is discernible in the Anglo-American discourse – other textiles and textile-based practices are neglected in activist contexts, including the history of recent feminism.

TEXTILES AS A MEDIUM OF FEMINIST PROTEST — Rediscovering and employing traditionally female craft practices are a recognised part of the history of feminism. Among the topics that have repeatedly been the subject of scholarly enquiry are quilting bees as a forum for women’s rights activists in the United States, and the strategic use of textile handicrafts as a way of actively engaging in the women’s rights movement without appearing masculine – as can be seen, for example, in the self-portraits by Sojourner Truth and Alice Paul, but also in the banners of the British suffragettes

10)

In her *Shoptopping* series, artist Zoë Sheehan Saldaña undermines such distinctions by meticulously duplicating by hand garments that were bought from Walmart (Bryan-Wilson 2017: 265–266).



// Figure 4

Unknown, *Emmeline Pankhurst, in jail after a suffrage protest*, London, 1909

(Grigsby 2015; Lunardini 1986; Tickner 1988). Textile handmaking played a significant role in second-wave feminism, above all in the United States, but was also contentious – as shown, for example, by the controversy surrounding Judy Chicago’s installation *The Dinner Party* (1974–79; Gerhard 2013). Another divisive issue was the question of whether a handicraft technique that served as an “instrument for teaching femininity” (Parker 2010 [1984]: 84) could be reappropriated and practised as an appreciation of women’s artistic creativity, or whether this perpetuated restrictive traditions and prescribed gender roles. In the German-speaking world, textile handicraft was less prominent during this period: if one looks at the first exhibitions of feminist art in Germany, Austria and Switzerland, it soon becomes evident that textile craft appears here only as a marginal phenomenon or not at all. Of the numerous works on show in the survey exhibition *Künstlerinnen International 1877–1977* in West Berlin, only the *Postal Art Event*, initiated by the British artist Kate Walker, and Yocheved Weinfeld’s series of *Sewn Hands* could be described as textile-based handicraft (Kaiser 2013). One reason for this could be that among the exhibition organisers, those who rejected the notion of a “feminine aesthetic” had asserted themselves.¹¹⁾ The exhibition *Magna Feminismus: Kunst und Kreativität*, which was curated by VALIE EXPORT and shown in Vienna in 1975, did not include any textile works. This is perhaps not surprising, given that EXPORT’s textile activism is manifested in works such as *Aktionshose: Genitalpanik* (Schopp 2020). And in *Frauen sehen Frauen* at the Städtische Kunstkammer zum Strauhof in Zürich – another exhibition presented as part of International Women’s Year in 1975 – textile craft also made only a sporadic appearance: a sewing machine was manipulated by Ursula Klar to operate independently in a ghostly manner, and Doris Stauffer’s knitted *Peniswärmer* (Willy Warmers), which were conceived as medals to be bestowed upon men who upheld the patriarchy (Züst 2015: 104–106), were illustrated in the catalogue. The presentation never took place because the organisers allegedly “wanted to get away from knitting” (ibid.: 108).¹²⁾

— In the context of third-wave feminism, artistic approaches from the 1970s that had been largely ignored during the 1980s backlash were readdressed; in the United States, for example, they were presented in a number of major exhibitions.¹³⁾ Cyberfeminist approaches combine textile and digital techniques and also reveal where the histories of textile and digital media overlap (see footnote 8). Craftivism uses websites and social media to circulate not only instructions, but also works that would otherwise only

11)

According to Silvia Bovenschen, in an interview where she also describes her more conservative colleagues as those who “suddenly started knitting” (Melián 2013).

12)

It is striking to see that even the Verbund Collection, which has a specific focus on feminist art of the 1970s, includes works that show textiles in many different forms – as costumes, draperies, coverings and uncoverings, ironing scenes, aprons, threads and balls of string – but present these almost exclusively in photographs and films, rather than as materials or handicraft (exhib. cat. *Feministische Avantgarde* 2015).

13)

For example, *Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History*, Armand Hammer Museum of Art, Los Angeles, 1996; *A Labor of Love*, New Museum, New York City, 1996.

be seen in the maker's respective urban surroundings. Above all, however, in the context of (popular) fourth-wave feminism such as the much-cited pussyhat actions (Bruder 2019), one also finds forms of protest that use prefabricated textiles. Among these is Coralina Meyer's *Cunt Quilt*, a project initiated in response to misogynistic remarks made by the American President; women donate their discarded underwear, and these items are sewn together to create large patchwork banners that are used in demonstrations (Meyer 2017). Another example is the gesture made by protesters

who wear red robes with white hoods, modelled on the uniforms worn by the handmaids in the TV adaptation of Margaret Atwood's dystopian novel *The Handmaid's Tale* (1985). Identical costumes appeared most recently in late July 2020, in news coverage of protests following the announcement by Poland's Minister of Justice Zbigniew Ziobro that his country is planning to withdraw from the Istanbul Convention

(fig. 5). The combination of red and black dresses with a commemoration of victims of domestic violence recalls Suzanne Lacy and Leslie Labowitz's performance *In Mourning and In Rage* (1977), which also became a widely publicised event (fig. 6). Disgusted by the sensationalist media coverage of a serial killer of women in Los Angeles, Lacy and Labowitz organised a public protest on the steps of City Hall, where nine cloaked figures spoke out on behalf of the murdered women and other victims of violence against women. Their joint project was part of a series entitled *Ariadne: A Social Art Network*. Alluding to the mythological heroine Ariadne, the artists called upon women to take action and fight back.¹⁴⁾

Julia Bryan-Wilson has examined how textiles were employed in various feminist contexts in the 1970s, ranging from Betye Saar's

14)

"In our version of the myth, ARIADNE's 'ball of red thread' leading out of the labyrinth is represents [sic!] our collective 'rage' transformed into action as we emerged stronger as a community continuing to demand change." (Lacy / Labowitz 2020 [1977])



// Figure 5
Protest in Warsaw, July 2020



// Figure 6
Suzanne Lacy and Leslie Labowitz, *In Mourning and in Rage*, 1977

use of raw cotton as a material in her assemblages to the T-shirt produced by the Ladies' Sewing Circle and Terrorist Society (1974; Bryan-Wilson 2016: 210; 2017: 1–4). An investigation of the ways in which textiles – beyond craft objects and handicraft techniques – are employed for activist purposes could be extended further – from the rejection of corsets to the burning of bras, to stripping naked as a form of protest, as German students did in 1968 and the members of Pussy Riot have done recently, to alternative uniforms such as the white trouser suits worn by women on the day of the United States presidential election in 2016, which linked the white dresses worn by American suffragists to Hillary Clinton's signature pantsuits (see also Ellwanger 1999).

HANDICRAFT AND HANDLING — In addition to the movements that are subsumed under craftivism, phenomena can be observed that we refer to as 'textile activism': the activist use of textiles within established contemporary art; the continuation of textile activism in times of crisis (wars, pandemics); textiles as familiar media of activism (banners, coverings, articles of clothing) as well as their hybrid forms. Activism generally refers to efforts, campaigns and actions carried out on behalf of different segments of the public and with the aim of bringing about social change (Roggeband / Klandermans 2017: 186f.). Looking back over the past 30 years – with the political and cultural upheavals of 1989/1990, anti-war demonstrations, third- and fourth-wave feminism, criticism of the textile industry, and a growing preoccupation with digital and immaterial spaces – the question is raised as to whether, and to what extent, textiles are used as a means of activism. The term 'craftivism' cannot be applied in these cases, given that it is already problematic with regard to textiles: while on the one hand it refers to many more media and materials than just textiles, it simultaneously invokes supposedly pre-industrial handicraft and situates itself in opposition to industry. In this way, not only is the complex industrial and work-related history of textiles ignored, but also a history of textile protest media and gestures involving prefabricated textiles. In the context of textile activism, above all for the 21st century, visual politics must also be taken into account: the staging of textiles for digital photographs that are circulated via news platforms and social media channels. The photogenic quality of textile banners was already an important criterium for the British suffragettes (Tickner 1988), and photographic images of crowds of protesters dressed in bright pink at Women's Marches around the world are familiar to us all from Twitter, Instagram, Facebook, etc.

— As Julia Bryan-Wilson notes, textiles are per se ambivalent, above all when they serve political ends: “[T]extiles have been used across history for both pacifying and radical causes.” (2017: 12). The forms of textile activism that are examined in this issue of the journal illustrate this symptomatic ambivalence. They range from processes of embroidering, weaving, mending and sewing to actions such as putting on, wearing out, unfolding, laying out and publicly displaying, and in this way outline merely a selection of the potential forms. Textile-based protest cultures that reach far back into (European) cultural history are concretised in the politically motivated use of textiles. While representatives of craftivism have already been called “new Luddites” (Adamson 2013: 165) – in other words, they have been compared to 19th-century workers who wanted to destroy the newly introduced weaving looms, regarding them as a threat – we propose lines of tradition for textile activism in which not only manual production, but also the performative handling of textiles is taken into account. Face coverings can once again serve as an example: wearing a mask in public spaces can be intended as an activist expression of solidarity, as the minimal act of covering one’s mouth and nose is not only a prescribed means of self-protection, it is also a demonstration of community spirit as it protects *others* from possible infection.¹⁵⁾ Mask-wearing thus joins other textile-based forms of concealment, unfolding, drapery, masquerade and fashion from the past 30 years that in turn have historical precedents. The history of textile activism shows that craft practice and sartorial strategies can run parallel: during the French Revolution, for example, *citoyennes tricoteuses* took to the streets for women’s rights alongside Olympe de Gouges, but also knitted during the patriotic civic ceremonies of the Commune as a public display of support for the revolutionary cause (Gaugele 2011: 15). A pendant to the *tricoteuses*’ craft-based action is found in the contemporaneous protest by lower-class working men and peasant farmers, who visibly distinguished themselves from the nobility by refusing to wear knee-breeches, and went down in history as the *sans-culottes* who wore long trousers, Phrygian caps and *carma-gnole* jackets (Meyerrose 2016: 85). The joint, popular protest by these revolutionaries was expressed through a dress code. Their wearing of long trousers thus symbolises political resistance and makes a vestimentary statement alongside the *citoyennes*’ knitting actions.

— In a field that is, with few exceptions (Critical Crafting Circle 2011; Held 2015), deeply marked by an Anglo-American debate, we are particularly keen to focus on other regions. Textile-based

15)

Protests by coronavirus deniers show that solidarity can in turn be viewed by others as conformity.

activist practices can also be observed in the (continental) European context. The Munich-based group *kommando agnes richter* may appear to fit perfectly into the referential framework of craftivism, in terms of when it emerged, its collective practices and its employment of craft techniques, but the group's actions do not operate on any nostalgic or romantic level – quite the opposite, in fact: the very inclusion of the word 'commando' in its name alludes to military warfare tactics. In German cultural history, this automatically conjures up memories of militant attacks such as those carried out by the Red Army Fraction, whose operations were named not after their targets, but after their fallen comrades (Dietl in conversation with Kuni, in Kuni 2011b: 125). At the same time, however, the group is named after Emma Richter (1844–1918), who was a patient in a psychiatric institution at Hubertusburg in Saxony for over two decades until her death in 1918, and whose embroidered jacket, made from hospital linen, became iconic as a form of protest attire against the power of the institution and the medical gaze (Foucault 1973 [1963]; Röske 2010; Ankele 2005). Through its provocative choice of name, the trio¹⁶⁾ makes reference to outlying sites of production and devotes its current practice to a person who, based on normative premises, would doubtless have vanished from the official history of textile creation.

— The actions performed by the *kommando agnes richter* "are aimed at places whose political past and present are to be brought to light through textile markings." (Kuni 2011a: 83) In 2011, the group covered the Bismarck Monument in Munich – a subject of heated debate ever since it was created by Fritz Behn and erected in 1931 – with crocheted red-and-white barrier tape. A counterpart to this action can be found in present-day activist campaigns. As part of the worldwide protests against racism and police brutality that have taken place in response to the killing of Georg Floyd in May 2020, several statues and monuments have likewise been covered with textiles. Protestors wrapped a piece of patterned wax print fabric around the head of a statue at the West India Quay in London, which was installed in 1813 and commemorates the Scottish merchant and slave-owner Robert Milligan (**fig. 7**). When the previously accepted practice

16)

The three members of the group are
Stephanie Müller, Klaus-Erich Dietl and
Fabian Zweck.



// Figure 7

Statue of Robert Milligan with wax print
fabric, London, 9th June 2020

of commemorating powerful colonial figures in the urban environment is highlighted by a textile intervention, the historical and cultural coding of a textile design with its own colonial history¹⁷⁾ is linked to postcolonial critique.

— Viewed in the light of textile activism, some protest actions that are firmly implanted in cultural memory also show themselves to be textile moments. One of these took place in the context of the 1968 student movement; during the inaugural festivities for the new rector of Hamburg University on 9 November (!) 1967, two students, Detlev Albers and Gert H. Behlmer, pulled a banner from beneath their suit jackets: unfurled, it read “Unter den Tälaren – Muff von 1000 Jahren” (under the academic gowns – the mustiness of 1000 years). Here, textile metaphors and operations coincided: Albers later described his clothing as a “camouflage suit” (Nath 2007); the gowns represent the dignitaries as well as the concealment of their Nazi past; and the fact that the banner could be folded up and hidden made the protest action possible in the first place. What is striking is that the text on the banner was written with white sticky tape on black cloth – rather than as black text on a white background, as is more common. The writing on the black banner thus named what was concealed beneath another black fabric.

— Similarly, some much-quoted topoi of art and cultural history can be understood as forms of textile activism. One involves Saint Veronica, who presents the true image of Christ on her veil (Wolf 2002; Weddigen 2015) and is also considered to be the “bleeding woman” described in the Gospels of Mark and Matthew, who touches the hem of Jesus’s garment and is thereby healed from her illness (Baert 2017). The reverse situation is created when Veronica encounters Jesus after he has been condemned to death and is carrying his cross to Calvary: she hands him her veil so that he can wipe the sweat from his forehead, and the image of his face is imprinted upon the cloth. Veronica’s handling of textiles consists of two gestures of touch that also constitute transgressive acts of resistance: she touches the garment and is healed, but in doing so contravenes gender etiquette; and she subsequently hands her veil to Jesus to give him minimal relief from his suffering, in opposition to the crowd who demand that he be condemned.

TEXTILE ACTIVISM — The examples given here show that activist tendencies, including those expressed with the aid of textiles, are not a 20th- or 21st-century phenomenon. They can be found as part of, but also separate from, artistic practice, and may even

17)

The origins of wax print fabrics are trans-cultural in every respect: their production is based on an Indonesian batik technique that was industrialised by the Dutch in the late 19th century, so that the products could subsequently be distributed in the colonies in West Africa (Nielsen 1979). See also the contribution by Ulrike Bergermann in this journal.

appear as an “undercurrent of art in general” (Marchart 2019: 15). For artistic practices are always symbolic practices that deal with political content, and in which the performative potential goes hand in hand with their criticality (ibid.: 23). Lucy Lippard examines the characteristics and media formats of activist art in her influential text on this subject, *Trojan Horses: Activist Art and Power*, which was published as early as 1984. The innovative aspect of her essay consists in the very fact that she makes an art-theoretical argument for the consideration of activist practices. Lippard believes that activist art subverts the prevailing characteristics of the art system, such as the elevated status of the unique piece, and opposes the singular artist of the high-art establishment with a culture of collaboration (Lippard 1984: 348). Activist art, she maintains, does not function only on a representative level; it takes place both inside and outside the system of art; its realisation is often process-oriented; it creates social alternatives; and it is not only socially concerned but also socially involved (ibid.). Lippard’s argument for activist art resembles other attempts to ascribe value to marginal artistic practices and make them the subject of future theoretical research. An example of this from the field of textiles would be quilt making, a craft practice that was employed as a means of political expression and non-verbal communication from the 18th century until well into the 20th century, but was never regarded as art, let alone ‘political art’, as Kirsty Robertson critically observes (2016: 199). Lippard bases her argument on the complexity of activist art. Her differentiation between the various practices is, however, founded on a not yet obsolete dichotomy between the art world and a political grassroots movement, between art versus craft – whereby she ascribes a power to the latter that she denies the former.¹⁸⁾

— As Carrie Lambert-Beatty shows, citing the example of the *Women on Waves* project (2008) and re-reading Lippard’s stance in 2008, bridging a diagnosed gap¹⁹⁾ between art and activism, between politics and art, or even their respective hybridisation, is not the real objective. Because activist artistic practices that explicitly address the traditional separation of these realms have been around for many years already, and in some cases use this division tactically for their own artistic purposes. Against this backdrop, an iconic work such as Tracey Emin’s *Everyone I ever slept with 1963–1995* (1995) appears as textile activism in the field of art: for this work, Emin inexpertly appliquéd the names of all the people she had shared a bed with during the named period – lovers, friends, her grandmother and two fetuses she subsequently aborted – onto

18)

Lippard mentions craft in an etymological juxtaposition of (grass)roots and craft with the terms art and culture. In the history of the word roots, she thus discovers radical – from the Latin *radicalis* = rooted – and in craft she finds the German word *Kraft* = strength/power (Lippard 1984: 358).

19)

Tanya Harrod also emphasises this gap between art and craft, which has only narrowed in recent decades thanks to feminist critique (Harrod 2018: 14; see also Lippard 1978: 35).

the inner walls of a standard igloo tent made of polyester. Emin's tent occupies the exhibition space, brings private, personal details into the public sphere of the museum, and even expresses a pro-choice position. Rivane Neuenschwander's interactive installation *Bataille* (2017) operates in a different way: here, huge pinboards hold a large selection of machine-embroidered fabric patches with designs and slogans borrowed from protest banners, posters and graffiti.²⁰⁾ The slogans collected by Neuenschwander as digital copies are presented in a greatly reduced, textile format and thus refer to the sewn-on patch as an established protest medium. Viewers of her work – at Art Basel in 2019, for example – could combine these patches to create new messages on the board or attach them to their own clothes. *Bataille* repeats prior activist practice *en miniature* in the exhibition space, whereby the formerly expressive content literally becomes an ironed-on label.

— We are not interested in proposing a rigid definition of textile activism as an umbrella term for heterogeneous phenomena. The hybridity of textiles makes it inherently difficult to grasp them as a single entity or make generalisations about them; while they form the basis of every culture, they can only be described as an “endlessly adaptable form” (Smith 2015: 12), whose diverse materialities, handlings, treatments and modes of operation are continually changing. Our understanding of the term ‘textile activism’ is on the one hand intended to draw greater attention to a minimal action that is carried out with something which is literally ‘at hand’ – unlike other means that appear equally basic, such as paper and pen – and that is directly visible, for example as clothing worn on the body. On the other, it is only when textiles are viewed as handicraft and industrial product, as a nostalgic act, art object or progressive action, that the charged relationship described by Bryan-Wilson is revealed, which in turn has political potential. A coordinate system still appears to exist that has traditionally been used to categorise and comprehend textile practices, but this system also has its limitations: along one axis we find traditional and folksy handicrafts, domesticity and conservatism, conventional notions of gender and hobby art. Along the other – to continue the metaphor – we could gather together political protest and craftivism, digital craft cultures, textile media as high art, and the sustainable use of resources and labour. These historical and more recent bipolarities of retrogression and progressivism do not always apply, however: Virginia Gardner Troy has already noted the transgressive quality of textiles, their ability to cross borders and establish connections between the most diverse realms. With reference to the art of the avant-gardes, she describes textiles as

20)

See <https://www.stephenfriedman.com/art-fairs/10-art-basel-unlimited-rivane-neuenschwander/> (02.10.2020)

a “crossover medium” that can break down traditional boundaries between art and craft, art and industry, high and minor arts; textiles can open up social strata and gender norms; and can also explore concepts of art in non-Western cultures (Troy 2006: 15–16). For this reason, it is not surprising that the “significance of textiles within contemporary modes of thinking and forms of practice” (Buchmann / Frank 2014) has grown markedly, above all in the last 30 years – in relation to an increasingly globalised art world, debates on transculturality and postcolonialism, and a much greater focus on applied arts. As a result, textiles are hard-pressed to openly address urgent concerns without getting flattened in the process.

ON THE CONTRIBUTIONS — The six contributions to this journal show not only the broad spectrum of textile activism, but also the difficulty of making definitional distinctions in this field. Although the works discussed in the papers by Caroline Lillian Schopp, Friederike Korfmacher, Ulrike Bergermann and Meike Kröncke can all be categorised as contemporary art, only the first two consist of permanent objects; the kangas examined by Ulrike Bergermann serve as articles of clothing and Katharina Cibulka’s work *Solange*, which is discussed by Meike Kröncke – is a temporary action in the public, urban sphere and is disseminated online in the form of photographs. The contributions by Bergermann and Derwanz also deal with phenomena that involve websites and social media. These approaches differ, however, in their use of handicraft: neither the kangas (Bergermann) nor the embroidery on scaffolding nets (Kröncke) are made by the artists themselves; this part of the production is outsourced. The works discussed in this issue of our journal address a range of themes – from those one might expect to encounter in this context, such as feminism, LGBTQ rights and migration policies, to topics that initially appear more conservative, such as the care of textiles in the domestic realm, sustainability or national commemoration. Apart from the criticism that is frequently aimed at craftivism, that it upholds traditional values – as the preservation of craft traditions (Williams 2011) can go hand in hand with the preservation of conventional gender roles (Bratich / Brush 2011) – textile activisms are seldom found in politically conservative contexts (Mandell 2019: 5–7). Katharina Primke’s analysis of *The Great Tapestry of Scotland* reveals that it is not so much a gesture of critical protest as a form of national conservative collaboration with a nostalgic, commemorative function. This large-scale project is not directed *against* something – such as injustice or discrimination – but instead uses

traditional handicraft to highlight Scotland's national history and incorporate this into cultural memory. The project conforms to conventional modes of national commemoration, and only when viewed against the backdrop of Scotland's potential independence from the United Kingdom can it in any way be considered as an emancipatory gesture. Caroline Lillian Schopp's contribution, which opens this issue, spans the period from 1970s feminism to the 1990s with an examination of Ingrid Wiener and Dieter Roth's collaborative weaving projects. Schopp contrasts Wiener's weaving-based works with VALIE EXPORT's feminist actionism, and suggests that Wiener's tapestries can be viewed in the light of a feminist ethics of care. The aspects of care and preservation also underlie the installation *Courier* by the artist Gülsün Karamustafa, which is examined here by Friederike Korfmacher: *Courier* transports an activist, textile-based practice that is often found in the context of persecution or flight – sewing personal items inside articles of clothing – into an auto-fictional installation. Korfmacher highlights how Karamustafa's artwork harnesses the oppositional potential of 'textile tactics'²¹⁾ to represent flight and migration as a constant of human history. Ulrike Bergermann's and Meike Kröncke's essays both deal with works that incorporate textile elements from folk art. Bergermann's contribution broadens the otherwise European context of this issue by focussing on an East African textile, namely kangas produced by the artist Kawira Mwirichia. Her designs for these kangas – textile items with genuinely transcultural origins, situated between an everyday article of clothing and a fashionable accessory – are circulated via social media and in some cases produced for particular exhibition contexts, and are adorned with statements on human rights, queer identity and love. Embroidered cross-stitch is the fundamental element of Katharina Cibulka's project *Solange*, which Meike Kröncke has examined. The messages Cibulka embroiders onto scaffolding nets on building sites can be understood as a demand for societal renovation work. And while cross-stitch can symbolise the gendered history of embroidery, the concept of visible mending described by Heike Derwanz subverts traditional techniques of mending textiles, such as darning. The ostentatious display of mended and darned areas on articles of clothing presents frugality as a statement of opposition to fast fashion. In this case, textile activism presents itself as a simple, everyday act using the means at hand.

21)

See footnote 9.

Translation Jacqueline Todd, Berlin.

// Literature

- Adamson, Glenn (2013): *The Invention of Craft*. London, Bloomsbury
- Albers, Anni (1957): *The Pliable Plane: Textiles in Architecture*. In: *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, no. 4, pp. 36–41
- Ankele, Monika (2005): *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900: Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzhorn*. Cologne, Vienna, Weimar, Böhlau
- Baert, Barbara (2017): *Hem*. In: Reineke, Anika / Röhl, Anne / Kapustka, Mateusz / Weddigen, Tristan (ed.): *Textile Terms: A Glossary*, Emsdetten / Berlin, Edition Imorde, pp. 141–144
- Bratich, Jack Z. / Brush, Heidi M. (2011): *Fabricating Activism: Craft-Work, Popular Culture, Gender*. In: *Utopian Studies*, no. 22.2, pp. 233–260
- Bruder, Anne (2019): *Stitching Dissent: From the Suffragists to Pussyhat Politics*. In: Mandell, Hinda (ed.): *Crafting Dissent: Handicraft as Protest from the American Revolution to the Pussyhats*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, pp. 111–121
- Bryan-Wilson, Julia (2016): *Fabrications: race, genre et travail du textile*. In: *Perspective*, no. 1, pp. 210–215
- Bryan-Wilson, Julia (2017): *Fray: Art + Textile Politics*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2017
- Buchmann, Sabeth / Frank, Rike (2014): *Umfrage zur Bedeutung des Textilen innerhalb zeitgenössischer Denk- und Praxisformen*. In: *Texte zur Kunst*, no. 94, may, pp. 163–182
- Corbett, Sarah (2017): *How to be a Craftivist. The Art of Gentle Protest*, London, Unbound
- Corbett, Sarah / Housley, Sarah (2011): *The Craftivist Collective Guide to Craftivism*. In: *Utopian Studies*, no. 22.2, pp. 344–351.
- Critical Crafting Circle (2011): *Crafti(vi)sta! Handarbeit, Aktivismus, Politik und Kunst. Über dieses Buch*. In: Critical Crafting Circle (ed.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz, Ventil publisher KG, pp. 8–10
- Derwanz, Heike (2020): *Protest im Fast Fashion-Alltag. Visible Mending als textile Intervention*. In: Crasemann, Leena / Röhl, Anne (ed.): *Hard-pressed. Textilien und Aktivismus, 1990–2020*, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, no. 68, pp. 115–128
- einfach nähen (2020): *'Nähfluencer' nähen gemeinsam mit der Community Masken: Wie viele schaffen wir in 1 Stunde? (05.04.2020)*. In: youtube.com <https://www.youtube.com/watch?v=YF-hbshL7zCk> (17.08.2020)
- Ellwanger, Karen (1999): *Kleiderwechsel in der Politik? Zur vestimentären Inszenierung der Geschlechter im Raum des Politischen*. In: *Design 2000*, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, no. 28, pp. 7–29
- Exhib.-cat. *Crafting Democracy. Fiber Arts and Activism*, Rochester, New York, 2019. Decker, Juilee / Mandell, Hinda (ed.), RIT Press.
- Exhib.-cat. *Feministische Avantgarde*, Vienna et al., 2015. Schor, Gabriele (ed.), Munich, London, New York, Prestel
- Exhib.-cat. *Das Frauen-Konzentrationslager Ravensbrück*, Ravensbrück, 2013. Bessman, Aylin et al. (ed.), Berlin, Metropol
- Fine Cell Work (2020): finecellwork.co.uk <https://finecellwork.co.uk> (17.08.2020)
- Fisher, Mark (2009): *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Alresford, Zero Books
- Foucault, Michel 2002 [1963]: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt am Main, S. Fischer
- Fowler, Dawn (2017): *Sometimes the Quieter the Revolution, the Louder It Is Heard: Craftivism, Protest and Gender*. In: Harpin, Anna / Nicholson, Helen (ed.): *Performance and Participation: Practices, Audiences, Politics*, London, Palgrave, pp. 128–144
- Gaugele, Elke (2011): *Revolutionäre Strickerinnen, Textilaktivist_innen und die Militarisierung der Wolle. Handarbeit und Feminismus in der Moderne*. In: Critical Crafting Circle (ed.): *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz, Ventil publisher KG, pp. 15–28
- Gerhard, Jane F. (2013): *The Dinner Party. Judy Chicago and the Power of Popular Feminism, 1970–2007*, Athens, Georgia, University of Georgia Press
- Greer, Betsy (2011): *Craftivist History*. In: Buszek, Maria Elena (ed.): *Extra/Ordinary: Craft and Contemporary Art*, Durham, London, Duke University Press, pp. 175–183
- Greer, Betsy (2020 [2007]): *Craftivism Definition: The Long (Encyclopedia) Version*. In: *craftivism.com* <http://craftivism.com/definition/> (17.08.2020)
- Grigsby, Darcy Grimaldo (2015): *Enduring Truths: Sojourner's Shadows and Substance*, Chicago, University of Chicago Press
- Harrod, Tanya (2018): *Introduction: Craft Over and Over Again*. In: Harrod, Tanya (ed.): *Craft. Documents of Contemporary Art*, London, Whitechapel Gallery / The MIT Press, pp. 12–21
- Held, Sarah (2015): *Critical Crafting und Craftivism: Textile Handarbeit, Feminismus und Widerstand*. In: Lehmann, Sonja / Müller-Wienbergen, Karina / Thiel, Julia Elena (ed.): *Neue Muster, alte Maschen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkungen von Geschlecht und Raum*, Bielefeld, transcript, pp. 321–339

- Kaiser, Monika (2013): Neubesetzungen des Kunst-Raumep. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume, 1972–1987. Bielefeld, transcript
- Koch, Elke (1997): "Jeder tut, was er kann, fürs Vaterland": Frauen und Männer an der Heilbronner ‚Heimatfront‘. In: Hirschfeld, Gerhard et al. (ed.): Kriegserfahrungen. Studien zur Sozial- und Mentalitätsgeschichte des Ersten Weltkriegs, Essen, Klartext, pp. 36–52
- Kuittinen, Rikka (2015): Street Craft. London, Thames & Hudson
- Kuni, Verena (2011a): Verstrickt und zugenäht? Die Handarbeit, die Kunst, die Mode und ihre LiebhaberInnen. In: Critical Crafting Circle (ed.): Craftista! Handarbeit als Aktivismus, Mainz, Ventil publisher KG, pp. 74–87
- Kuni, Verena (2011b): kommando agnes richter. Im Gespräch mit Klaus Dieltl von *kommando agnes richter*. In: Critical Crafting Circle (ed.): Craftista! Handarbeit als Aktivismus, Mainz, Ventil publisher KG, pp. 122–127
- Lacy, Suzanne / Labowitz, Leslie (2020 [1977]): Ariadne Myth: The Feminist Version. In: *againstviolence.art* <https://www.againstviolence.art/about-myth> (17.08.2020)
- Lambert-Beatty, Carrie (2008): Twelve Miles: Boundaries of the New Art/Activism. In: *Journal of Women in Culture and Society*, no. 33.2, pp. 309–327
- Lippard, Lucy (1978): Something from Nothing (Toward a Definition of Women's 'Hobby Art'). In: Harrod, Tanya (ed.): *Craft. Documents of Contemporary Art*, London, Whitechapel Gallery / The MIT Press, pp. 31–36
- Lippard, Lucy (1984): Trojan Horses: Activist Art and Power. In: Wallis, Brian (ed.): *Art after Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art, pp. 341–358
- Lunardini, Christine A. (1986): *From Equal Suffrage to Equal Rights: Alice Paul and the National Woman's Party, 1910–1928*, New York, London
- Macdonald, Anne (1988): *No Idle Hands: The Social History of American Knitting*, Boston, Ballantine Books
- Mandell, Hinda (2019): Introduction: Yarn, Thread, Scissors, Fabric: A Crafter's Tool Kit for Mending Democracy as Engaged Citizen. In: Mandell, Hinda (ed.): *Crafting Dissent: Handicraft as Protest form the American Revolution to the Pussyhats*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, pp. 1–11
- Marchart, Oliver (2019): *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin, Sternberg Press
- Melián, Michaela (2013): Künstlerinnen International [Interview mit Silvia Bovenschen und Sarah Schumann]. In: *Frieze*, 29. march <https://www.frieze.com/article/k%C3%BCnstlerinnen-international> (17.08.2020)
- Meyer, Coralina (2017): Cunt Quilt / Underwear Audit. In: *Coralinameyer.com* <http://www.coralinameyer.com/projects/cunt-quilt-underwear-audit> (17.08.2020)
- Meyerrose, Anja (2016): *Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 16. Jahrhundert*, Göttingen, Cologne, Böhlau publisher
- von Müller, Johannes (2020): Krieg und Krise. Ein fataler Vergleich, <https://bilderfahrzeuge.hypothesen.org/4953> (01.04.2020)
- Museum of Design (2018): Making Change: The Art and Craft of Activism. In: *museumofdesign.org* <https://www.museumofdesign.org/making-change> (17.08.2020)
- Nath, Dörthe (2007): "Der NS-Muff ist vertrieben" – Detlev Albers im Interview mit Dörthe Nath, in: *Süddeutsche*, 07.11.2007 <https://www.sueddeutsche.de/politik/68er-revolte-der-ns-muff-ist-vertrieben-1.355603> (18.08.2020)
- Nielsen, Ruth (1979): The History and Development of Wax-Printed Textiles Intended for West Africa and Zaire. In: Cordwell, Justine M. / Schwarz, Ronald A. (ed.): *The Fabrics of Culture: The Anthropology of Clothing and Adornment*, Den Haag, Mouton, pp. 467–498.
- Plant, Sadie (1998 [1997]): *nullen + einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien*, übersetzt von Gustav Roßler, Berlin, Berlin publisher
- Portwood-Stacer, Laura (2007): Do-It-Yourself-Feminism: Feminine Individualism and the Girlie Backlash in the DIY/Craftivism Movement [Paper presented at the International Communication Association Convention, San Francisco, 2007]. In: *academia.edu* https://www.academia.edu/1863481/Do_It_Yourself_Feminism_Feminine_Individualism_and_the_Girlie_Backlash_in_the_CraftivismMovement (17.08.2020)
- Robertson, Kirsty (2016): Quilts for the Twenty-First Century. Activism in the Expanded Field of Quilting. In: Jefferies, Janis (ed.): *Handbook of Textile Culture*, London, Bloomsbury, p. 197–210
- Roggeband, Conny / Kländermans, Bert (ed.) (2017): *Handbook of social movements across disciplines*, Cham, Springer International Publishing
- Röske, Thomas (2010): Krankheitssymptom oder kritisches Aufbegehren? Stick-, Näh- und Häkelwerke aus der Psychiatrie. In: Weddigen, Tristan (ed.): *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium*, Emsdetten/Berlin, Edition Imorde, pp. 51–62
- Schneider, Birgit (2007): *Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*. Zurich, Berlin, Diaphanes
- Schopp, Caroline Lillian (2020): *Feminist In-Action. Ingrid Wiener's Tapestry Collaborations*. In:

Crasemann, Leena / Röhl, Anne (ed.): *Hard-pressed. Textilien und Aktivismus, 1990–2020*, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und Visuelle Kultur, no. 68, pp. 52–73

Shales, Ezra (2017): *Craft*. In: Reineke, Anika / Röhl, Anne / Kapustka, Mateusz / Weddigen, Tristan (ed.): *Textile Terms: A Glossary*, Emsdetten / Berlin, Edition Imorde, pp. 52–56

Shiner, Larry (2001): *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press

Smith, T'ai (2015): *Why Textiles Matter as Art (or Whatever) as Never Before*. In: *Exhib.-cat. Wow! Woven? Entering the (sub)Textiles*, Graz, Halle für Kunst und Medien, 2015. Droschl, Sandro (ed.), pp. 28–40

Tickner, Lisa (1988): *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907–14*, Chicago, London, University of Chicago Press

Troy, Virginia Gardner (2006): *The Modernist Textile: Europe and America, 1890–1940*. Aldershot, Lund Humphries

Weddigen, Tristan (2015): *Weaving the Face of Christ. On the Textile Origins of the Christian Image*. In: de Riedmatten, Henri et al. (ed.): *Senses of Sight. Towards a multisensorial approach of the image. Essays in honor of Victor I. Stoichita*. Rom, 'l'Erma' di Bretschneider, pp. 83–110

Werber, Niels (2020): *Von der Grippe zur Seuche. Corona-Kommunikation*. In: *pop-zeitschrift.de* <https://pop-zeitschrift.de/2020/03/24/von-der-grippe-zur-seuche-corona-kommunikationautor-von-niels-werber-autordatum24-3-2020-datum/> (17.08.2020)

Williams, Kristen A. (2011): "Old Time Mem'ry": Contemporary Urban Craftivism and the Politics of Doing-It-Yourself in Postindustrial America. In: *Utopian Studies*, no. 22.2, pp. 303–320.

Wolf, Gerhard (2002): *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. Munich, Fink

// Image Credits

Fig. 1: © Craftivist Collective 2012

Fig. 2: Elvert Barnes, *Justice for George Floyd. Youth-led Rally in front of City Hall at War Memorial Plaza in Baltimore MD*, 01.06.2020. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/JUSTICE_FOR_GEORGE_FLOYD_IMG_8388_%2850017035812%29.jpg (25.08.2020)

Fig. 3: © Ýr Jóhannsdóttir

Fig. 4: Unknown, *Emmeline Pankhurst, in jail after a suffrage protest*, London, 1909. Gelatin silver print, 10,8 × 21,6 cm. © The Schlesinger Library on the History of Women in America, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge, MA.

Fig. 5: © Czarek Sokolowski, picture alliance / ASSOCIATED PRESS.

Fig. 6: Suzanne Lacy and Leslie Labowitz, *In Mourning and in Rage*, 1977. © Studio Suzanne Lacy

Fig. 7: Statue of Robert Milligan with wax print fabric, London, 9th Juni 2020. Photo: Chris McKenna, Creative Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Statue_of_Robert_Milligan,_West_India_Quay_on_9_June_2020_-_statue_covered_and_with_Black_Lives_Matter_sign_03.jpg

// About the Authors

Leena Crasemann is a research associate within the research network *Bilderfahrzeuge: Aby Warburg's Legacy and the Future of Iconology* at the Warburg-Haus in Hamburg. Her doctoral thesis on postcolonial critique and whiteness in contemporary photography was defended at Freie Universität Berlin in 2012. Her research areas are photography in contemporary art as well as the history and theory of photography, postcolonial critique and *Critical Whiteness*, and textile media in art and architecture of the 20th and 21st century. She edited the volumes *Um/Ordnungen. Fotografische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion*, Munich 2010 and *Re-Inszenierte Fotografie*, Munich 2011. Recently published: *Textile Rekonfigurationen des Spinnennetzes: Zum Verhältnis von Form und Material in Stoffmustern und Fadeninstallationen Anfang des 20. Jahrhunderts*, in: Burcu Dogramarci (ed.): *Textile Moderne*, Vienna et al. 2019.

Anne Röhl is a lecturer in Contemporary Art at the University of Siegen. She graduated in 2018 from the University of Zurich with a doctoral thesis on textile handicraft in US-American Art of the 1970s. Her research areas are textile media in modern and contemporary art, issues of materiality, techniques, and gender in contemporary art as well as the practices of art education. She edited the volume *Textile Terms. A Glossary*, Berlin 2017 (with Anika Reineke, Mateusz Kapustka and Tristan Weddigen). Recent publications include: *Polkes Bett*, in: Sigmar Polke und die 1970er Jahre, Imorde, Joseph / Schmidt, Eva / Spies, Christian (ed.), Cologne 2020; *Von Elektronen als Fäden: Über den (un-)zeitgemäßen Einsatz textiler Handarbeit in den Videoarbeiten von Beryl Korot und Stephen Beck*, in: *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren*, Bushart, Magdalena / Haug, Henrike / Stallschus, Stefanie (ed.), Vienna et al. 2019.

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in
the Arts ZHdK

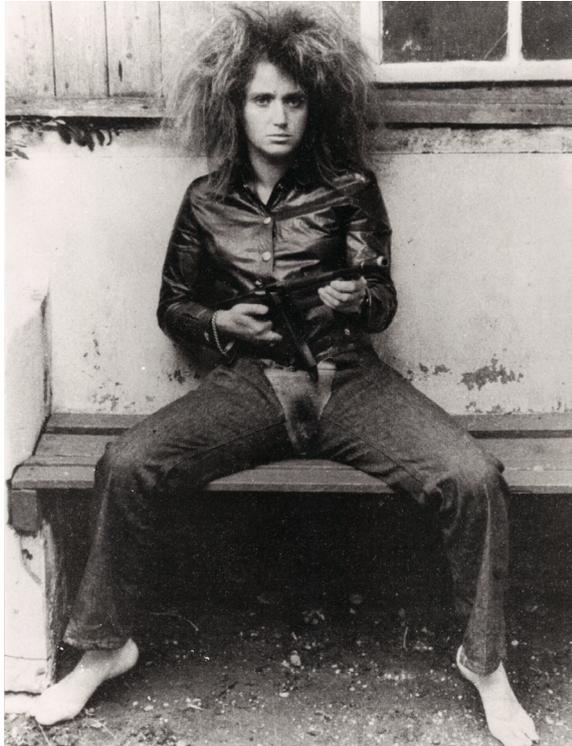
Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting /
Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann / www.fkw-journal.de

// License

This work is licensed under the CC-BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



FEMINIST IN-ACTION – INGRID WIENER’S TAPESTRY COLLABORATIONS



Consider two self-portraits, two performances of self: a black-and-white photograph of VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik* (Action Pants: Genital Panic, 1969) (**fig. 1**) and *Großer Teppich* (Large Tapestry, 1981–1986) woven by Ingrid Wiener (**fig. 2**). They present, I would like to suggest, two antithetical yet interlaced feminist gestures. *Aktionshose: Genitalpanik* shows the artist seated confrontationally, essentially, to use contemporary parlance, manspreading. Her styling – buttoned-up bomber jacket, jeans, and voluminously teased hair – cites simultaneously typical images of Western masculinity and the sexualized iconography of the bombshell. The photograph indeed operates as an attack, an in-your-face challenge to assumptions about gender, sexuality, and the body and their representation in popular media, from Hollywood blockbusters to the advertising of everyday consumer goods. Cut out at the crotch, VALIE EXPORT’s jeans – her “action pants” – expose her genitals. This textile intervention is meant to generate unease, if not “panic,” as the title of the work suggests. Holding a large gun, finger on the trigger, gaze directed out over the barrel, VALIE EXPORT performs a posture of willfulness and action.

// Figure 1 (left)
VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969

// Figure 2 (right)
Ingrid Wiener, Dieter Roth, *Large Tapestry*, 1981–1986

— The photo belongs to a series made to document what has become one of VALIE EXPORT's most iconic feminist performances, titled *Genitalpanik*, narratives of which have differed significantly since it was supposedly carried out.¹⁾ In an account of *Genitalpanik* from 1970, VALIE EXPORT wrote that the *Aktion* (action) took place in 1968 in a cinema, where she made her way through the rows of movie watchers in her modified cowboy suit, compelling "indirect sexual contact with the public" (1970: 290).²⁾ A decade later, she radicalized her narrative of the action, claiming that she had been more direct, wielding a machine gun and antagonizing the audience in a cinema showing pornographic films: "actual genitalia was [sic] available, and they could do anything they wanted to it" (1981: 80). More recently, VALIE EXPORT has admitted the performance itself never happened (Widrich 2012: 92). Yet as with her provocative self-staging in *Aktionshose: Genitalpanik*, the kind of confrontational performance for which *Genitalpanik* has come to stand exemplifies what VALIE EXPORT would define in 1980 as "Feminist Actionism," which "seeks to transform the object of male natural history, the material 'woman,' subjugated and enslaved by the male creator, into an independent action and creator, subject of her own history" (1980: 140–141).³⁾ *Aktionshose: Genitalpanik* can be read as a poster-image not only for the 'performance' *Genitalpanik*, but also for Feminist Actionism. The photograph sets the "independent" assertive female self in the foreground, where she defines her own terms for the encounter and authors "her own history."

— Ingrid Wiener's *Großer Teppich* presents another approach to the self-portrait and documents a different kind of feminist performance, one that, however, does not neatly fit the predominant feminist narrative of emancipation and independence.⁴⁾ Wiener wove *Großer Teppich* in wool on a high-warp loom over several years, starting in 1981 – just as VALIE EXPORT was conceptualizing Feminist Actionism and mythologizing *Genitalpanik*. While VALIE EXPORT uses photography to make her position explicit, Wiener's tapestry is a protracted performance of withdrawal. At first glance, the tapestry depicts a seated figure, a melancholy middle-aged man in a flat cap gazing back placidly at the viewer. On closer inspection, the figure seems to disintegrate in a discontinuous space cluttered with banal objects, pictures, and patterns. One trouser-leg tangles with color and texture while the other seeps into a formless pattern. In the tapestry's upper left corner, blocky blue and brown forms repeat and cut through the figure's shoulders, decapitating it while traversing the middle of the tapestry. Multiple

1) Mechtild Widrich details the performativity of both the visual and narrative revisions of VALIE EXPORT's *Genitalpanik* and offers an extensive look at the various photographs the artist staged to encapsulate the 'performance' (Widrich 2012).

2) Unless otherwise noted, translations from German into English are my own.

3) VALIE EXPORT's translation (VALIE EXPORT 1989: 71). Mechtild Widrich has also considered the use of *Aktionshose: Genitalpanik* as a reductive metonymy for VALIE EXPORT's diverse corpus of work, not all of which asks us to see the artist as "aggressive feminist performer, disrupting male hegemony in the most public ways possible." (Widrich 2011: 53) Rose-Anne Gush has recently rethought the feminist forms of resistance performed in VALIE EXPORT's work, specifically its engagement with the appearances of Austria's past in the present (Gush 2018; 2019).

4) For an overview of Wiener's projects, including her drawings and tapestry collaborations, see the exhibition catalogues: *Ingrid Wiener: Träume* (2006) and *Man darf auch weben was man nicht sieht* (2007), respectively. A recent "biography" of Wiener tries to claim her life and work for an emancipatory model of feminism (Würfel 2019).

perspectives come into focus, then give way. Figure and ground, foreground and background, intermingle. Everywhere on the tapestry, distance and nearness are juxtaposed. On the lower-right edge of the tapestry, the grating of a heater suggests sought-after warmth. A white bin casts a shadow against the floral patterning of what appears to be a textile or a wall-papered wall, indicating depth through proximity. Above this, a starkly delineated view from elsewhere leads out, window-like, onto a distant landscape beneath a bright blue sky. Most things, however, seem to be partial, haphazard, fragmentary. It is as though both the garments and the extremities of the figure's body belonged to slightly different versions of itself, or to the same self but perceived from different positions in continuously changing ways.

— In contrast with the confrontational exhibitionism of the photograph *Aktionshose: Genitalpanik*, the tapestry *Großer Teppich* exhibits the self insofar as it slowly reveals an other. It is a work of collaboration, which began when Dieter Roth, a close friend of Wiener's, suggested that Wiener weave an image of herself as reflected in a mirror placed behind the loom. In the end, however, the 'self' pictured in Wiener's 'self-portrait' is Roth. Wiener's weaving of *Großer Teppich* reflects her multifaceted and erratic correspondence with Roth during a period of five years. Countless letters, photographs, objects, and ideas were exchanged by post between the two, who were rarely in the same country. All of this made its way into the work of weaving *Großer Teppich*. Although the tapestry does not stage the artist herself, we are faced with an archive of Wiener's labor: the work, the working on, and the working through of the collaboration with Roth. What appears to be an image corresponding to the person Dieter Roth is actually a document of their correspondence.

— *Großer Teppich* may not provide the snapshot of the woman artist as feminist actionist, but it does suggest another kind of feminist practice, shifting the terms of "action" away from immediacy, independence, and autonomy to duration, dependency, and relationality. *Großer Teppich* presents a work of what I would like to call "feminist in-action." Feminist in-action articulates feminism "in a different voice," to draw on the title of Carol Gilligan's book of 1982, which inaugurated the field of what today is called feminist ethics of care. Woven in the very years in which feminist ethics of care were theorized, Wiener's tapestry collaborations are also concerned with finding forms for recognizing the necessity of relationships and their maintenance. They are performances of care. "Care," Gilligan suggests, "is grounded in the assumption that

self and other are interdependent, an assumption reflected in a view of action as responsive and, therefore, as arising in relationship rather than the view of action as emanating from within the self” (1987: 471). Wiener’s tapestry collaborations practice feminist ethics of care insofar as they elaborate this other “view of action,” one that is incompatible with the valorization of autonomy in Western culture.⁵⁾ In so doing, they account for a sphere of activity rarely accorded the dignity of action. For care, often written off like weaving as mere ‘women’s work,’ is typically taken for granted, disregarded, or mistaken for mere passivity.

— As opposed to the “independent action and creator” driving VALIE EXPORT’s Feminist Actionism, Wiener’s feminist in-action of care is about interdependence, thus not about activating the individual but rather attending to and maintaining relationships. Her tapestries tacitly reject the privilege of action in order to draw attention to the labor of care, and to the pleasure and joy, as well as the frustration, boredom, and loneliness, to which it can give rise. This doubtless explains why her work as a feminist practice has gone largely unnoticed. While VALIE EXPORT’s self-portrait has become an iconic image of the feminist artist – even the textile component of her fabled action is now framed like a relic in the mumok, Vienna (**fig. 3**) – Wiener and her tapestries, or rather Wiener’s performance in her tapestries, has proved difficult to see, resistant to art historical methods and institutional collecting practices alike. When the MoMA, New York, sought to acquire *Großer Teppich* after it was exhibited in an international Dieter Roth retrospective, it was unequivocally in order to enhance the Roth holdings, and when it subsequently entered the collection, *Großer Teppich*, along with an array of materials from Wiener’s and Roth’s correspondence, was accessioned as a work by Roth, without any mention of Wiener (MoMA, NY 2009).⁶⁾ Roth, apparent ‘subject’ of the work, displaces Wiener. Her part in the collaboration – not only as the weaver of the tapestry – is overlooked, or seen as altogether lacking artistic and political value. Wiener’s erasure exemplifies the challenge feminist in-action presents not only to art histories of feminist practice, but also to histories of feminism and political practice in which unspectacular affects are disregarded and protracted temporalities are misinterpreted as trivial, without urgency, unworthy of attention.

— What I aim to suggest with the juxtaposition of *Aktionshose: Genitalpanik* and *Großer Teppich*, of Feminist Actionism and feminist in-action, is an aporia in the history of feminist artistic practice that resonates well beyond the Austrian context.⁷⁾ On the

5) Gilligan’s work on care developed at the intersection of psychology and ethics. More recent work on care in the social sciences, history of science and medicine, political theory, and technology studies includes Abel / Nelson 1990; Sevenhuijsen 1998; Laugier 2015; Puig de la Bellacasa 2017.

6) For documents detailing the acquisition of *Großer Teppich*, see Museum Collection Files, Dieter Roth, *Large Tapestry*, 1984–86, 1902.2008, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York. Despite the manner in which the work entered the collection, MoMA was in touch with Wiener throughout the acquisition process. Today, *Großer Teppich* is attributed by the museum as a work by both Roth and Wiener.

7) This juxtaposition maps onto Helen Molesworth’s account of the historiographical tendency to oppose feminist practices of the 1970s seen to be informed by poststructuralism and social constructionism with those seen to be driven by essentialism. While Molesworth does not engage feminist ethics of care, she does unpack practices of care and domestic labor in the work of the four artists who serve as her case studies: Judy Chicago, Mary Kelly, Mierle Laderman Ukeles, and Martha Rosler. (Molesworth 2000)



// Figure 3
VALIE EXPORT, *Genitalpanik / Hose*,
1968–1969

one hand, there is an explicit orientation towards artistic action as political activism. From VALIE EXPORT to Pussy Riot, such practices confront viewers by challenging normative assumptions, inverting habitual categories, and playing with the spectacularization and mediatization of popular culture. Such artistic intervention operates by generating powerful affects closely related to political agitation such as panic, excitement, indignation, and rage. On the other hand, there is a less conspicuous current of feminist art, the forms and temporality of which seem to be at odds with political activism. The work of Ingrid Wiener and Mierle Laderman Ukeles, for example, draws attention to an array of practices that belong to the sphere of care.⁸⁾ At the center of these practices are affects or “cares” – concern, patience, empathy, melancholy, longing, affection – that are less powerful, and certainly less overtly political, but arguably more pervasive. It is to these that Wiener’s work attends and, I would propose, to which her work seeks to turn our attention.

TWO ARTISTS (TWO FEMINISTS) WEAVING GOBELINS ——— If Feminist Actionism and feminist in-action appear to be incompatible, it is nonetheless important to acknowledge that they are historically intertwined. Looking back to the beginning of her tapestry collaborations with Roth, Wiener more recently recalled, “My plan was to make something new out of this old-fashioned art form, with the motto ‘anyone can paint.’ Dieter Roth seemed to me to be the right artist to help realize this plan. For ‘two women weaving Gobelins’ in 1974 would have been a hopeless undertaking” (2007: 22). Ironically, the other woman “weaving Gobelins” in 1974 was none other than VALIE EXPORT, Wiener’s long-time friend. The jagged horizontal red line woven into the bottom left of *Großer Teppich*, running under Roth’s shoe, indicates the early moment in the weaving process at which she left the project. While VALIE EXPORT’s work increasingly explored new media, performative, actionist, activist practices, and the use of the body to subvert artistic tradition and cultural stereotypes, Wiener immersed herself intensively in the conventional techniques and form of what she called “weaving Gobelins,” transforming an “old-fashioned art form” by exploring its constraints.

————— Wiener’s commitment to weaving Gobelins tapestries – a French tradition of high-warp loom-based weaving – is all the more remarkable when we consider that in the early 1960s, when Wiener began weaving, what came to be called the *fiber art* movement was emerging.⁹⁾ Fiber art ‘freed’ soft textile materials from

8)

Lisa Baraitser has a compelling account of the temporality and cares of “maintenance” in the work of Ukeles (Baraitser 2017: 47–68).

9)

The year 1962 marked not only the 300th anniversary of the founding of the Manufacture des Gobelins in Paris, but also the advent of the Lausanne Tapestry Biennale, which, throughout the ensuing two decades, would become a staging ground for the tensions between tapestry traditions and the innovation of fiber art. On the transition “from tapestry to fiber art” in the Lausanne Biennials, see Cotton / Junet 2017. On the art historical, material, and technical intersections of fiber art with sculptural tendencies see the works and essays collected in the exhibition catalogue *Fiber* (2014).

the hard structures of the loom and wall.¹⁰⁾ Its driving impetus was to overcome the conventions of loom-based weaving by enacting what could be called a feminist-actionist critique. As Irene Waller would put it in an important early anthology:

It was never a struggle for freedom from the constraints imposed by materials, they were always pliable, but only from the techniques which man had devised to translate the raw materials into a practical object, cloth, and which at one and the same time both inspired and inhibited (1977: 7).

— Waller's statement resonates with VALIE EXPORT's Feminist Actionism insofar as each seeks to find ways to emancipate 'material' – 'woman' on the one hand, fiber on the other – from the long history of subjugation that bound it. Loom-based weaving aligned neither with the feminist-actionist nor the fiber-focused approach.¹¹⁾ It had become such a wide-ranging metaphor for hegemony and oppression that Gilles Deleuze and Felix Guattari used the technique of *tissage* (weaving), and the gridded structure of warp and weft, as a model for visualizing straight, sedentary, striated space, the kind that annexes "the body and exterior space [...] to the immobile house" (1980: 594).¹²⁾

— Wiener's tapestry collaborations, however, demonstrate anything but a simple submission to or enforcement of the rules. They tell a different story of the entanglement of feminism and fiber art, as well as of the meaning of producing art as a woman towards the end of the twentieth century. For the conflicts and frustrations to which the tapestry collaborations gave rise, and to which, I will argue, they were dedicated, also provide occasion to reconsider the aporia in feminist artistic practice exhibited in the incongruities – medial, institutional, art historical – between VALIE EXPORT's Feminist Actionism and Ingrid Wiener's feminist in-action.

— When VALIE EXPORT moved to Vienna from Linz in 1960, Wiener, the Vienna native, introduced her to her friends and to the Viennese artistic milieu. The two women met at the Höhere Bundeslehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie, where they studied textile design together from 1960 to 1964. While finishing their degrees and shortly after graduating, Wiener and VALIE EXPORT worked together on several tapestries for Friedensreich Hundertwasser. These tapestries look just like Hundertwasser's paintings and when exhibited, they were attributed, in the traditional manner, as works by Hundertwasser with Wiener and VALIE EXPORT credited for the weaving.¹³⁾ It is certainly at least

10)

For an early example of the equation of textile arts unbound from the loom with "freedom," see the exhibition *Wall Hangings* (1969). Elissa Auther foregrounds the vocabulary of "liberation" in her reading of the hierarchy of art and craft in the 1960s and 1970s: to "liberate" craft from a position of subjugation to art, the medium, materials, and techniques of weaving had to be liberated from the loom (Auther 2010).

11)

T'ai Smith has shown how, against the backdrop of the struggle between "art" and "craft" in the 1970s, a number of textile artists in fact rethought the architectural and conceptual potential of the loom, producing work that was often seen as citing "modernist" principles (Smith 2011). Wiener's pictorial weavings resist this tendency as well. For a longer historical account of tapestry traditions and their relations to Modernism in the post Second World War period, see Wells 2019.

12)

For this translation, see Deleuze / Guattari 1987: 476.

13)

Wiener and VALIE EXPORT wove three tapestries together based on Hundertwasser paintings: *Verlöschendes Haus* (Extinguishing House, 1965), *Brillen im Hausrock* (Glasses in a Smoking Jacket, 1965), and *Glasbäume im Kupferwald* (Glass Trees in a Copper Forest, 1966). The last was exhibited in the second Salon International de Galeries pilotes in Lausanne in 1966 and reproduced in black and white in the exhibition catalogue, where "Höllinger and Schuppan" are credited with the "Tissage" (*Artistes et decouvreurs de notre temps* 1966: 9). *Verlöschendes Haus* and *Brillen im Hausrock* were exhibited in Vienna in Hundertwasser's big solo-show in 1978 and reproduced in color in the catalogue, where "Ingrid Schuppan and Waltraude [sic] Höllinger" are credited as weavers (*Hundertwasser* 1978: 41, 48). These two tapestries are also included and attributed in this way in Fürst / Schmied 2000: 918–919. *Glasbäume im Kupferwald* is also listed, but not pictured. The current location of none of these tapestries is known, and *Glasbäume im Kupferwald* is presumed lost.

in part to these hierarchies – of painter and weaver, art and craft, man and woman – that Wiener refers in her later remarks on the “hopelessness” of two women weaving Gobelins circa 1974. After finishing a Hundertwasser tapestry together in 1966, Wiener and VALIE EXPORT would both, taking very different paths, abandon this collaborative model.

— VALIE EXPORT broke not only with her training in textile design but also more emphatically with her past. She branded herself VALIE EXPORT in 1967 in a feminist act of divestment from her family and married names and a performative critique of prevailing gendered structures of circulation and consumption. Chronologies of VALIE EXPORT’s work almost always begin with this act. The tapestries she and Wiener wove for Hundertwasser are understandably excluded from the official corpus of her significant work.¹⁴⁾ As exemplified in *Aktionshose: Genitalpanik*, throughout the late 1960s and into the 1970s VALIE EXPORT came to focus on the mediation of women’s bodies in Western image culture. This preoccupation informs not only her photographic and filmic work, but also her well-known performances with Peter Weibel, such as *Tapp- und Tastkino* (Tap and Touch Cinema, 1968), during which the audience could explore her exposed but veiled body with their hands in an immediate, tactile encounter,¹⁵⁾ and *Aus der Mappe der Hundigkeit* (From the Documents of Doggedness, 1968), in which she led a crawling Weibel through the seventh district of Vienna on a leash. Especially in her collaborations with Weibel, VALIE EXPORT highlighted gender binaries, taking up crude oppositions from popular culture in order to just as crudely invert them.

— VALIE EXPORT’s Feminist Actionism is undergirded by this kind of public exhibitionism, so it is perhaps no surprise that in her manifesto-like essay with that title, the array of techniques and gestures she collects – including poetry, painterly and photographic self-portraiture, experimental dance, and live performance – does not include weaving. Although she noted the idea to attempt “a new Gobelin-technique” through the “alienation of material” – involving a “woven textile-mirror” and “woven civil rights” – (VALIE EXPORT 1970: 290), the artist known as VALIE EXPORT did not weave a tapestry until Wiener invited her to collaborate in 1974. It is, nevertheless, important to recall that VALIE EXPORT’s today well-known artistic practice also emerged as a break with weaving, and so stands paradoxically together with Wiener’s tapestries in ambivalent relation to fiber art.

— Before Waltraud Lehner became VALIE EXPORT, Ingrid Schuppan had privately become Ingrid Wiener. A rare early

14)

See, for example, the retrospective exhibition *VALIE EXPORT – Split: Reality* (1997), as well as the chronology on the artist’s website. The exception is her early self-authored chronology (VALIE EXPORT 1970). Here, she mentions Wiener several times, a testimony perhaps not only to their friendship, but also to the important role of the tapestry collaboration in VALIE EXPORT’s formative years.

15)

It is in this sense that VALIE EXPORT’s work intersects with fiber art’s aims to activate tactile experience, what Anni Albers called “tactile sensibility” (Albers 1965).

autobiographical entry on Wiener refers briefly to her schooling, two years as an office clerk followed by her degree in textile design, and a period from 1958 to 1964 of “intensive preoccupation with experiments of a sexual nature,” before concluding with the line, “since 1964 life-partner of Oswald Wiener” (Wiener 1970: 285), as though this had become her on-going occupation. Significantly, this entry was written for the anthology *wien: bildkompendium wiener aktionismus und film* (vienna: image compendium of viennese actionism and film, 1970), which was edited by VALIE EXPORT and Peter Weibel and in which the term “Viennese Actionism” was coined. In her own exhaustive entry – the longest of any single artist included in the book – VALIE EXPORT positions herself as a central player on an “actionist” field otherwise dominated by men.¹⁶⁾ Wiener, in contrast, dedicates just three short fragmented lines to herself. She does not describe herself as an artist or a feminist – and certainly not as an actionist.

— Wiener rarely put herself in the spotlight. She typically appeared on the edges of the Viennese art scene in the 1950s and 1960s. Throughout her adolescence she had a close friendship with the poet and playwright Konrad Bayer and played a seductive “Eve” opposite Bayer’s “Dandy” in Ferry Radax’s frenetic black and white film *Sonne halt!* (Sun stop!, 1959). Through Bayer, she came to know the writers and musicians affiliated with the Vienna Group, visiting the same locales, and performing in the group’s two “literary cabarets” of 1958 and 1959.¹⁷⁾ It was in this context that she met Oswald Wiener. In 1964, Bayer committed suicide, marking the definitive end of the Vienna Group. Ingrid took on Oswald Wiener’s name. Although she does not include it in her autobiographical note, she continued to appear as an ambiguous peripheral figure in different groupings of Viennese artists during the 1960s.¹⁸⁾ Throughout her career, she would repeatedly inhabit the liminal position of an artist always on the cusp of being seen as just a woman.

— In *Three Artists (Three Women)* (1996), a book that explores what it meant to be an artist and a woman in the twentieth-century, Anne Wagner has argued that Georgia O’Keeffe, Lee Krasner, and Eva Hesse were encumbered not only by the refrain that they were just the ‘wives’ of their ostensibly more important and significant male counterparts, but also by a modernist expectation, namely, that their art reveal their femininity. At the start of the 1970s, the expectations of women artists might be modified as follows: the work of the woman artist should reveal not her femininity but her feminism. And, as a rule, that feminism should be legible as

16)

It is also, significantly, in this anthology that VALIE EXPORT references the Hundertwasser tapestries that she wove with Wiener, indicating their consequence for her formulation of Actionism. See footnote 14.

17)

See the documents and photographs collected in Weibel 1997.

18)

For example, she was the only woman in the groups *Die Zeugen* (the witnesses) in 1966 and *Wir nicht* (not us) in 1968. See Christian Skrein’s photographs of *Wir nicht* (Skrein 2001: 51–53, 119). Wiener also regularly appeared, often with VALIE EXPORT, at ZOCK events throughout the late 1960s.

emancipatory Feminist Actionism. From Judy Chicago to Carolee Schneemann, Niki de Saint Phalle to Marina Abramović, women artists gained currency in the 1970s by aligning – and being seen as aligning – their artistic and their feminist-activist pursuits. By means of their artistic activism, they claimed new practices and new forms of sensibility that redefined artistic and political space. The historiography of performance and body art, as well as of textile and fiber art, has largely concerned itself with this tendency.

— How does a woman weaving Gobelins tapestries fit in to this history of ‘women artists’ in the late twentieth century? Can one speak in art history of feminism in a different voice? As Julia Bryan-Wilson reminds us in her recent book, *Fray: Art + Textile Politics*, it was the “activism of feminists that brought textiles more prominently into the conversation” in the 1970s (2017: 13). Bryan-Wilson’s book is largely concerned with the coincidence of art and activism, with how the political possibilities of textile arts were explored by “intertwining activist and artistic purposes” (ibid.: 3). Her titular phrase “textile politics,” however, provides a dual optic for thinking about the politics of textile art. It means, in the first instance, the *use* of textiles to “advance political agendas” (ibid.: 7), in short, textile activism. But it also means the *textiling* of the political: “to textile politics is to *give texture* to politics, to refuse easy binaries, to acknowledge complications” (ibid., italics original). By textiling the historiography of feminist and queer practices, by giving political weight to the personal, and by attending to “frayed” forms of action that do not understand themselves in simple opposition to passivity, Bryan-Wilson brings into view a more diverse archive of artistic and activist practices, from the long-enduring work and restoration of the AIDS Memorial Quilt to the precarious temporary objects of Cecilia Vicuña. In so doing, she offers a methodology not only for addressing the challenge of writing about an ever-fraying medium, but also for attending to the intricacies of the political, especially, I would emphasize, when it comes to relations and practices that can only with difficulty be defined as activist or become rallying points for activism. Wiener’s tapestry collaborations contribute to the textiling of this dimension of political life. Her art of in-action gives rise to an alternative textile politics of care.

CARE — When Wiener embarked on her first major tapestry collaboration, she involved two other artists whose work at the time represented, in different ways, a repudiation of tapestry and all it had come to stand for. In addition to VALIE EXPORT’s new

media and feminist-actionist perspective, Wiener sought to tie in to the tapestry collaboration the more equivocal practices of Dieter Roth. A friend of Wiener's since his first visit to Vienna in 1966, Roth regularly joined her and her Austrian friends at Café Exil in West Berlin in the early 1970s. As his big international travelling exhibition *Graphik und Bücher* (Graphics and Books, 1972–1974) made clear, his work could be aptly described as anti-tapestry.¹⁹ In contrast with the long drawn-out and time-consuming process of weaving a singular tapestry, Roth was interested in speed and quantity, producing innumerable drawings, prints, and editions. In his work, processes of visual perception and cognition mirror those of corporeal consumption and excretion. Quickly salvaged foodstuffs often model a form of transient selfhood, vulnerable to time and age, subject to continuing decay. To pick a typical self-portrait to add to those I have already introduced of Ingrid Wiener and VALIE EXPORT, Roth's *P.O.TH.A.A.VFB* (Portrait of the artist as a *Vogelfutterbüste* [birdseed bust], 1968) is a vanishing edition of thirty molded chocolate busts coated in birdseed and meant, quite literally, for the garden (**fig. 4**). His performance of the self takes place in its material decomposition, a corporeal fraying as it were, a slow being-pecked-away-at. His work is about saving the transient in its transience, not raising it up or rescuing it, but just keeping it for a while. Extraordinarily heterogeneous in his practices, Roth nevertheless may have meant to decline the tapestry collaboration with Wiener – and certainly to demonstrate his irreverence – when, in reply to her request that he send materials for the project, he mailed her after considerable delay a soiled linen dinner napkin from a meal he had just eaten at an Italian restaurant chain in London called Bertorelli.

— Roth's oil-stained napkin, an inexpensive mechanically woven reversible damask fabric,²⁰ mocks the technically demanding process of hand-weaving that Wiener sought to undertake and at the same time brings tapestry into messy abject contact with the body. On it, he scrawled three stocky cats in red pen, sending no accompanying note or letter. His response was hardly the kind of 'original work' or template on which a tapestry might conventionally have been based. Yet far from dismissing Roth's response, Wiener and VALIE EXPORT co-responded by taking the ambivalence of the napkin as the impetus for weaving what came to be called *Bertorelli 'B'* (1974–1976) (**fig. 5**), a napkin-cum-Go-belins tapestry. In stark contrast to the Hundertwasser tapestries,

19)

The exhibition catalogue for *Graphik und Bücher* is also the twentieth volume of Roth's collected works (Roth 1972).

20)

Birgit Schneider looks at the "process of medial transfer" between the napkin and the tapestry, and specifically at the history of mechanically woven damask (Schneider 2011).



// Figure 4

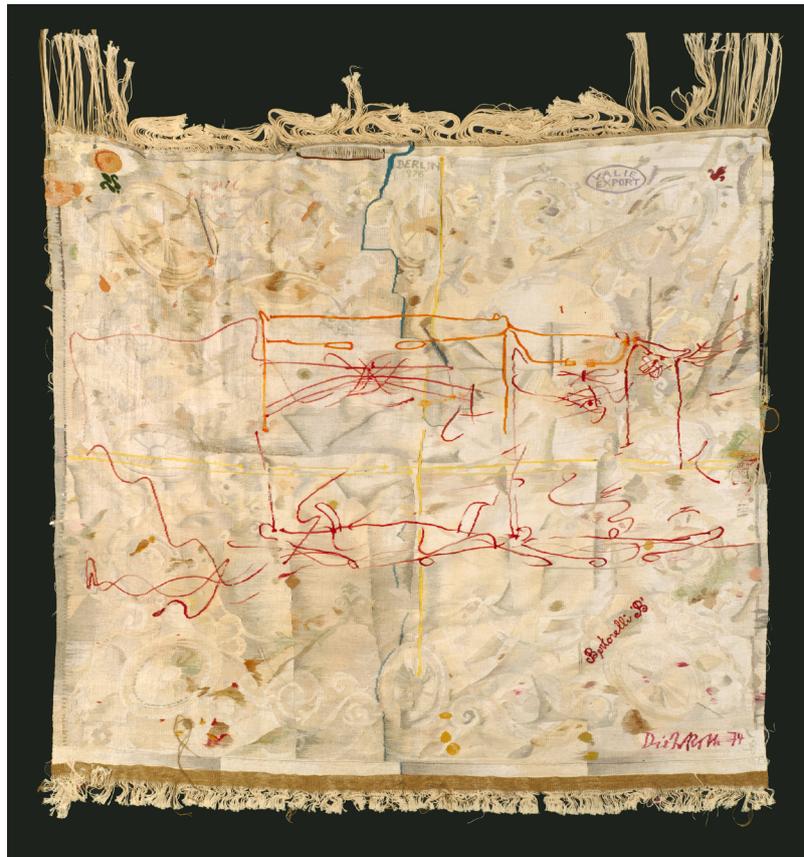
Dieter Roth, *P.O.TH.A.A.VFB* (Portrait of the Artist as a *Vogelfutterbüste*), 1968

Bertorelli 'B' does away with traditional systems of correspondence – weaver to artist, tapestry to artistic original. Instead, the tapestry emphasizes the techniques and materials, as well as the labor and time, of weaving by deemphasizing the intentionality and primacy, which, in this unusual instance at least, Roth and his decidedly unauthoritative napkin would have been accorded. As *Bertorelli 'B'* itself attests, Wiener's and VALIE EXPORT's co-correspondence with Roth aspired to neither a faithful imitation nor a harmonious marriage of intentions. Instead, Wiener and VALIE EXPORT set about weaving the whole dispositive of the collaboration with Roth and each other, textiling tensions between action and passivity, chance and intentionality, proximity and distance, communication and miscommunication, art and the everyday.

— The silly many-whiskered cats from Roth's quick napkin-response are made monumentally ridiculous in the tapestry. Translating marks wiped onto the napkin during Roth's meal with rotten-orange and scat-brown colored yarns, Wiener and VALIE EXPORT explore the paradox of weaving formlessness. Muted shades of beige and pink give shape to the napkin's underlying damask pattern, yet in contrast with its mechanically produced symmetries, the arabesques and wheels appear distorted, their shapes stretched out and fragmented, their color inconsistent, stained, or as though cast at times in shadow. Loose weft threads peek through the fabric of the tapestry and tangle at its edges. A cluster of warp threads on the right side of the tapestry are omitted from the interlace. *Bertorelli 'B'* seems to make immanently visible transitions in the weavers' process and their perception of material and light. Breaks – taken to stand up, alleviate the body, perhaps watch television, or between days, weeks, months – appear as such in abrupt shifts in the color of the weft threads and in disturbances to the interweave of weft and warp. By weaving the contingency of their materials and

// Figure 5

Ingrid Wiener, Dieter Roth, VALIE EXPORT,
Gobelin (Bertorelli 'B'), 1974–1976



their selves, Wiener and VALIE EXPORT introduce the duration and endurance of weaving into the tapestry. The relations of media, production, and of labor are sustained and exhibited, not erased.²¹⁾

— In Wiener's tapestry collaborations, a "view of action as responsive" (Gilligan 1987: 471) is always a view of action as co-responsive, as co-responding between not only agents but also media and materials. Wiener's feminist in-action brings into focus the intertwined relationships and dependencies that are the tacit condition of "action" in the eminent sense and demonstrates the time-consuming affective and material labor that goes into maintaining these relationships in their precarity. Wiener's tapestries materialize and inflect, textile and fray, the concerns of feminist ethics of care. They also illuminate the tendency in the discourse of feminist ethics of care to use weaving metaphors like "network or web" (ibid.: 469) to describe relationships and to draw on the technical and processual vocabulary of weaving to describe the activity of caring. An oft-cited definition of care suggests that "caring be viewed as a *species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible*" (Fisher / Tronto 1990: 40, italics original). This definition continues with a lesser-known passage that relies on several weaving metaphors:

That world includes our bodies, our selves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web. [...] Thus, the caring process is not a gracefully unfolding one, but contains different components that often clash with each other. By identifying these components we should come to understand the rich and knotty texture of our caring experience, why caring can be both so rewarding and so exasperating (ibid.: 40).

— A collaboration as co-responsibility, *Bertorelli 'B'* presents the clashing yet interwoven components of the world and the cares out of which it emerged. A jagged vertical teal line, thickest at the center of the upper edge of the tapestry, indicates the division of the loom. Wiener's work took place to its left, and VALIE EXPORT's to its right, in an integrated yet non-subordinating form that leaves space for multiple intentions, techniques, and concerns. In the lower-right corner of the tapestry, VALIE EXPORT wove Roth's signature and the year in which the collaboration began, 1974, including her own logo-signature towards the end of the weaving process, on the upper right, as well as the name of the city in which

21)

However, when *Bertorelli 'B'* was acquired in 1981 by the Kunsthau Zürich, it was attributed solely to Roth. Harald Szeemann marveled in the museum's annual report, referring to Roth, "er hat uns überrascht. Mit einem GOBELIN," and lauded what he referred to as "Dieter Roths *Gobelin*" for expanding Roth's oeuvre (Szeemann 1981: 92). Wiener and VALIE EXPORT are interviewed for Szeemann's entry on *Bertorelli 'B'*; yet not presented as artists. Today, the tapestry is attributed only to Roth and Wiener.

the weaving took place and the year in which the project ended, Berlin 1976. On the upper left, Wiener wove her signature all in lower-case letters. And at the very top of the tapestry, slipped into a stretch of open warp threads just next to the teal diving line, Roth's signature appears again in ink on a scrap of paper, accompanied by the dates of the full duration of the collaboration, reaffirming his contribution to a work into which he may well have initially been duped.

EXTIMACY — From *Bertorelli 'B'* to *Großer Teppich*, Wiener's textile politics make visible a feminist practice that refuses to correspond to established understandings of subjectivity, action, and autonomy – of both artist and work. One might be inclined, drawing on the recent work of Bibiana Obler, to call her collaborations with Roth “intimate collaborations” (Obler 2014). In a study of several little-discussed artistic projects from the early twentieth century by artist-couples, Obler locates the “intimacy” of their collaborations in the privacy and protection of their shared domestic lives at home, where, out of view of the press, their students, colleagues, and friends, they pursued some of their most radical experiments. With regard to the collaborations of Wiener and Roth, and initially VALIE EXPORT, I would propose an important difference. Their “intimate collaboration” – which was not a marriage, often drew in other friends, and traversed an array of different spaces – exhibits a formal and social promiscuity that is intimate insofar as it is extimate. For their collaboration “refuses simple binaries,” to recall Bryan-Wilson, textiling not only the complex implication of private and public, inside and outside, interior and exterior, but also the binary hierarchy of correspondence as such.

— In the extimate collaborations of Wiener and Roth, correspondence as co-response discloses a form of care. Lacan uses the term “extimate” to refer to an inextricability of “interior” and “exterior” – of that which is most deeply intimate and familiar with what is foreign and outside the self. Despite any effort to cordon-off or separate the self, the interior will always be disposed and exposed outwards, in relation with and responsive to the other that is its exterior. Extimacy describes this condition of “interior exteriority” (Lacan 1960: 139).²² It complicates given notions of agency and autonomy, for it decenters and disorients the self, and exposes the self to its inherent relationality. Extimacy, furthermore, does not provide the space for autonomous action. Precisely for this reason, it is helpful for understanding relations of care, for it articulates the difficult to locate space – the “rich and knotty texture” (Fisher

22)

Jacques-Alain Miller has most extensively interpreted Lacan's very brief remarks on extimacy (Miller 2018a; Miller 2018b). Miller suggests, “Extimacy is not the contrary of intimacy. Extimacy says that the intimate is Other—like a foreign body, a parasite” (Miller 1994: 76). The “parasitical” relation of the other to the self could, I would add, also be rethought in terms of care.

/ Tronto 1990: 40) – with which care concerns itself. Care cares about extimate relations. This is why care is so hard to identify, politicize, enact, and represent. Extimacy, I would also like to suggest, articulates the essential need for care as a concern for the most intimate forms of alterity.

— It is in this regard that *Großer Teppich* presents an extimate self-portrait. At first, Roth suggested that Wiener and VALIE EXPORT weave an image of themselves as they saw themselves reflected in a mirrored sheet placed behind the warp threads. This extraordinary idea not only displaces the traditional use of a mirror in high-warp weaving to guide the weaver’s view of the image taking shape on the smooth face of the tapestry, but also upends traditional approaches to subject matter in tapestry. For Wiener, however, the idea placed “too much emphasis on the weaver and too little on the weaving” (1986: n.p.). Doing away with the mirror, Wiener considered, “why not just weave what one sees anyhow [*sowieso*] behind the warp threads. But not in a painterly and static reproduction, rather in movement” (ibid.). After VALIE EXPORT’s early departure from the project, Wiener hoped that Roth would be present, a part of what she saw *sowieso* as she wove alone. Throughout the early 1980s however, Roth was traveling extensively for exhibitions, all the while working on large-scale projects with his children. In 1982, he represented Switzerland at the Venice Biennale, where his installation *Tagebuch* (Diary, 1982) was shown, an intimate portrait of his everyday life. The international recognition and exposure drove him into depression.²³ He had no intention of taking part in person in the slow process of weaving *Großer Teppich*. Like his napkin, his idea for the reflective sheet had also been a convenient way for him to collaborate *in absentia*, and when Wiener asked him to visit her in West Berlin, he sent instead an enlarged black-and-white photograph of himself, which Wiener taped to the wall behind her loom. This static image was the anti-image of all that she desired.

— The collaboration stalled. The few brief encounters in Vienna that had solidified it – “on long and aggressive evenings” (Wiener 1986: n.p.) – were followed by a long, and perhaps aggressive, pause in their correspondence. Writing to him on December 14, 1983, Wiener would express her sense of disappointment and coax Roth to respond:

I was really sad in general after I had the feeling that you didn’t want to talk to me on the phone [...] then I was almost determined to simply cut off the tapestry if I didn’t have a

23)

For a discussion of Roth’s projects in these years, see the exhibition catalogue *Roth Zeit* (2003: 192–231).

message from you. Was I really so bad that evening (our last) or were you especially over-sensitive. I only wanted to be nice to your friend because she is after all your friend. [...] Anyways I didn't cut it off and am now really happy. [...] I'd like to know how you're doing. [...] And please write to me about what's going on, otherwise I can't really weave (1983: n.p.).

Whether cutting the tapestry off the loom, or cutting off the tapestry collaboration with Roth, Wiener articulates her weaving process as something contingent on their being in touch, subject to feelings of sadness, badness, and over-sensitivity but also, to be sure, moments of happiness and laughter.

— VALIE EXPORT, in the meantime, also found herself increasingly in the eye of an approving international public. When she initially embarked on *Großer Teppich*, she was already working on several film projects, including *Syntagma* (1983), which explores the objectification and animation of women's bodies, and *Die Praxis der Liebe* (The Practice of Love, 1985), a thriller about surveillance, urban violence, and heterosexual affairs that was nominated for the Golden Bear at the Berlin Film Festival. As Wiener's collaboration with Roth on *Großer Teppich* was faltering, VALIE EXPORT was curating an exhibition of feminist art in Vienna, *Kunst mit Eigen-Sinn: aktuelle Kunst von Frauen* (Art with Self-Will: Relevant Art by Women, 1985). Wiener was not included. None of the women selected wove or practiced textile arts. If the notion of *Eigen-Sinn*, which can mean strong-minded, uncompromising, and determined (*eigensinnig*) but also independent and self-determining (*Eigen-Sinn*, literally: own-meaning) informed VALIE EXPORT's artistic vision of Feminist Actionism, then Wiener might be seen as the 'weak' figure of compromise and contingency, whose feminism becomes legible not in the assertion of one's sense of one's own self, but as a response to, and care for, the other. And if she was engaged, like VALIE EXPORT in the same years, in a project on the "practice of love," she was less interested in critiquing what is called love in its prevailing heteronormative forms, than in exploring the kind of loving care that could never become the subject of a thriller.

— Slowly, with much hesitation and delay, *Großer Teppich* emerged out of Wiener's and Roth's discontented, discoordinated, long-distance correspondence. Its 'bigness' is as much a quality of its scale as it is a reference to the variety and quantity of materials they exchanged and collected throughout the weaving process, all of which they finally photo-copied and published in a limited-edition of three big *Kopiebücher* (copy-books) in 1986.²⁴ Their letters

24)

An inventory of *Großer Teppich* includes the color photographs the artists exchanged as "working-images", Wiener's drawings in felt-tip pen that translate the photographs onto transparent foil which she attached to the loom while weaving, mixed-media gouache works Wiener's friend Thomas Hornemann created of Roth's clothing, watercolors, pen drawings, adhesive blue film, cardboard rolls from yarn, and numerous shoeboxes full of cast off yarn and foil clippings, receipts, polaroids, tea bags, and one of Roth's shoes (MoMA, NY 2008). When asked by MoMA, NY about these materials after the acquisition of *Großer Teppich*, Wiener replied, "We considered as equally important all the various parts of the process which lead to the tapestry (drawings, paintings, photographs, polaroids, letters, suitcases, shoes and various waste products). That is why we named it 'Large Tapestry'" (Wiener 2009: n.p., italics original).

to each other share updates about family, friends, and health, discussions of what Wiener should weave next, and are plastered with polaroids of what each artist saw *sowieso*, the everyday things – wine bottles, textiles, floor boards, shoes, a TV, cups in a kitchen, implements for writing, views through windows – that shaped their lives. Through a period in which each artist suffered from loneliness and depression, the tapestry collaboration maintained something of the world that bound them together, so they could live in it as well as possible.

— Roth understood Wiener’s weaving process in terms of a playful inversion of a familiar perspectival dispositive. His revised idea for *Großer Teppich* was for Wiener “to look through the vertically bound warp threads on the loom into the flat knot-space and – like before Dürer’s [...] coordinate field of threads – to capture the seen together with the seen, with the guy [*das Gesehene samt dem Gesehenen, dem Kerl*], in two-dimensions” (1986: n.p.).²⁵⁾ Yet *Großer Teppich* presents, as we have seen, anything but the seamless time and space of two-dimensions. Drawing on materials they exchanged in their correspondence, Wiener interwove the *sowieso* of her everyday life with Roth’s – including their “clashing” components. The curious brown and blue forms that repeat across the tapestry and cut through Roth’s torso are the feet of tables at Café Exil in West Berlin. The geometric-floral pattern on the tapestry’s left edge is Roth’s carpet in Stuttgart and the distinctive window-view, with the bright-blue sky, is what Roth saw from his kitchen in Iceland. The “flat knot-space” and “coordinate field of threads” that belong to the model of representation (as correspondence) that Roth cites become a knotty field of a different kind of co-responsiveness altogether, one that exhibits the extimacy of any perspectival paradigm and every subject.

— For Wiener, the tapestry collaboration changed her perception: “My way of seeing changed on a number of levels, without becoming rigid. Basically I just had to always keep on weaving [*immer weiter weben*]” (1986: n.p.). Her performance of *immer weiter weben* describes the co-responsiveness and interdependence of all aspects and relationships that lent texture to *Großer Teppich*. The tapestry is thus a self-portrait insofar as it corresponds not to any one subject, time, or space but rather to the contingencies enveloping the environments, responsibilities, and affective dispositions of the artists across five years. To care, in Wiener’s feminist practice of in-action, is to *immer weiter weben*. Rather than define “her own history,” she textiles a history that is habitually disparaged, forgotten, or discounted – a history of care.

25)

I have sought to maintain some of the textual disjunctures of Roth’s handwritten text in this translation.

CORRESPONDENCE TAPESTRY — Over the course of more than twenty years, Wiener and Roth collaborated on five tapestries: *Bertorelli 'B'* (1974–1976), *Großer Teppich* (1981–1986), *Korrespondenz Teppich* (Correspondence Tapestry, 1987–1993), *Das Schachbrett* (The Chessboard, 1992–1997), and an untitled work left unfinished when Roth died in 1998.²⁶⁾ As Wiener finished weaving *Großer Teppich*, she and Oswald were in the process of a major displacement, resettling from West Berlin to Dawson City, in the north-easternmost corner of the Canadian Yukon. Wiener, at this distant frontier of the 'New World,' and Roth, in Basel in the heart of 'Old World' Europe, had never been further apart. Their next two tapestries, *Korrespondenz Teppich* (**fig. 6**) and *Das Schachbrett*, were about keeping in touch. Each was woven over a period of several years on a small portable high-warp loom with which Wiener could travel and sit outdoors, and each was only completed long after the weaving was finished, with the publication of limited-edition *Kopiebücher* that gathered letters, polaroids, packaging and postage, as well as film-stills from their *Videobriefe* (video-letters), diary-like testimonials shot on VHS. Mailed via the post, however, such moving images hardly hastened their exchanges between Canada and Europe.

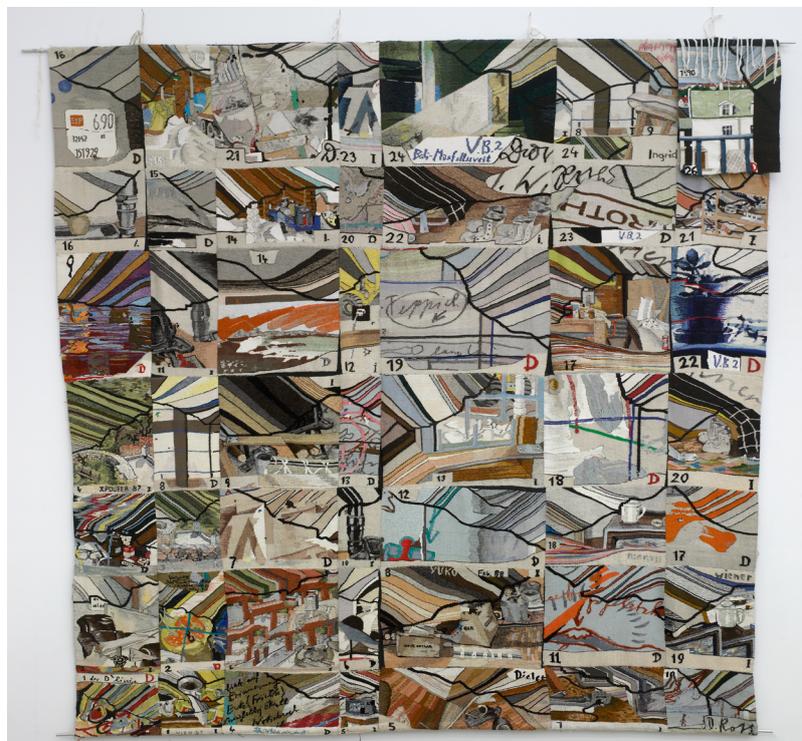
— The continuation of the tapestry collaboration over this great distance makes visible a shift, already underway in *Bertorelli 'B'* and *Großer Teppich*, away from a 'subject' of tapestry, in both senses of the word, and towards the complex field of relations that informed the collaboration. While *Bertorelli 'B'* and *Großer Teppich* still retained the bare structure of an ulterior image even as it frayed – the napkin in the first case, the big photograph of Roth in the second – the later tapestries shift their attention wholly to a correspondence with the artists' co-response. This is why they are so difficult to look at. While the title of the fourth tapestry, *Das Schachbrett*, at least indicates a certain set of rules by which one might begin to approach it, *Korrespondenz Teppich* leaves one without an

26)

For an overview of these collaborations, the titles of which have shifted slightly over time and in the course of changing institutional affiliations, see the exhibition catalogue *Man darf auch weben was man nicht sieht* (2007).

// Figure 6

Ingrid Wiener, Dieter Roth, *Teppich Nr. 3*. [Korrespondenz Teppich], 1987–1993



068

obvious guiding thread. There is no central figure and there are no coherent points of view. Nor is there any strict rule about the arrangement of the various panels that compose *Korrespondenz Teppich*, although these are attributed with an “I” and a “D” for Ingrid and Dieter (or *Ich* and *Du*, I and you).

— Of the difficulty of getting an overall impression of the work, Wiener herself wrote, “I’m very curious – I can’t see the tapestry as a whole because the room is too small. Of course I’m also afraid of it [*natürlich fürchte ich mich auch davor*]” (1989: n.p.). Standing before the finished tapestry, one is drawn into an entanglement of correspondences that appear as haphazard as the arrangement of the panels, exhibiting relations made by the passage of time, by accident, by chance. Near the middle of the tapestry, a latticed window-view, onto a cold snowy winter, shares its upper edge with a panel that includes the word *Teppich* in Roth’s unmistakable script, with a little arrow pointing into, or pointing out, the tapestry. To the right, a room, perhaps a kitchen, with cans of consumables, a roll of paper towel, and something like an orange electrical cord threading its way underneath a door. Above, Roth’s name twice – signed and printed, cornered and upside down – and above this, a weaving of the process of weaving *Korrespondenz Teppich*: two panels, “I8” and “I9,” seen again through the frame of an axillary crutch. The tapestry makes co-correspondence its subject, without offering any corresponding subject.

— In the text she wrote for the *Kopiebuch* that accompanies *Korrespondenz Teppich*, Wiener describes how the tapestry emerged out of her long-distance correspondence with Roth, as “a kind of image-arc of important scraps of life [*Lebensabfällen*] that, woven together, live their own life again” (1993: n.p.). While the “I” panels seem to continue Wiener’s principle of weaving what she saw *sowieso* – presenting views of landscapes and interiors, always partial, incomplete – the “D” panels draw on diverse “flat” materials Roth mailed, and typically do not look like anything at all. *Abfälle* – scraps, refuse, waste, spoilage – in *Korrespondenz Teppich* are never far from *Unfälle*, the accidents, mishances, and mishaps of life. Roth wrote to Wiener in February 1988, “I’m mostly lying in bed with depression and a cold, terrible times” (1988: n.p.). Adding her injury to his illness, in September of that year Wiener broke her leg while out collecting mushrooms. She wrote to Roth: “It appears that an accident [*Unfall*] is contained in every tapestry” (1988: n.p.).

— If *Korrespondenz Teppich* is an intimate collaboration, it is because it tends to and takes in such scraps of life – the banal stuff

that often just drops out of the picture. This is the stuff that ties Wiener and Roth together, despite distances in time and space and periods of estrangement. *Korrespondenz Teppich* attends to the affects and cares that exasperate smooth correspondence, weaving the extimate space of their sometimes yearful, sometimes strained co-response. It discloses the preoccupation that they share with saving the transient as the very substance of their relationship. It shows life lived not as an account of actions and accomplishments, but as scraps that can be interwoven to reveal correspondences, the tone and significance of which change over time. To be sure, their corresponding is a melancholy labor that, however, fondly affirms the time passed with and without one another.



// Figure 7

Candid photograph taken by Oswald Wiener, included in a letter from Ingrid Wiener to Dieter Roth, November 2, 1994

— In a letter to Roth as they began the last tapestry collaboration they would finish together, Wiener enclosed a photograph from 1974 (fig. 7), when their whole correspondence began around *Bertorelli 'B'*. It shows Roth and Wiener together in West Berlin. They are making toast. Roth has his piece of bread and gazes at Wiener. Wiener has the jam. She looks into the camera. Joking, but also in case it was unclear by 1994 who corresponded how to whom, Wiener labels Roth “DU” (YOU), herself “ICH” (I), asking “do you remember? [...] Exciting times seems to me” (1994: n.p.).

// Abstract

There is a tendency in recent art history to see artistic practice as aligning with political activism, and artists who are women as making feminist art. VALIE EXPORT, the paradigmatic “woman artist” in this regard, encapsulated this position in her formulation of Feminist Actionism. This paper draws out a complementary tendency exhibited in the work of Ingrid Wiener that I call feminist in-action. In contrast with the confrontational practices of many of her contemporaries, Wiener’s tapestry collaborations with Dieter Roth present long-drawn-out performances of withdrawal. Her weaving explores a relational and dependent view of both artistic practice and the self. Refusing the feminist-actionist’s arsenal of assertive gestures, Wiener picks apart the conventions of high-warp Gobelin tapestry weaving in order to attend to an immanent and intimate, sometimes frayed, sometimes touching, space of correspondence. Wiener’s tapestry collaborations with Roth thus articulate an alternative textile politics as a politics of care.

// Literature

- Abel, Emily K. / Nelson, Margaret K. (eds.) (1990): *Circles of Care: Work and Identity in Women’s Lives*. Albany, State University of New York Press
- Albers, Anni (1965): *On Weaving*. Middletown, Wesleyan University Press
- Auther, Elissa (2010): *String, Felt, Thread: The Hierarchy of Art and Craft in American Art*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Baraitser, Lisa (2017): *Enduring Time*. London, Bloomsbury
- Bryan-Wilson, Julia (2017): *Fray: Art + Textile Politics*. Chicago, University of Chicago Press
- Cotton, Giselle Eberhard / Junet, Magali (eds.) (2017): *From Tapestry to Fiber Art: The Lausanne Biennials, 1962–1995*. Milan, Skira
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1980): *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*. Paris, Les

Éditions de Minuit

- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1987): *A Thousand Plateaux: Capitalism and Schizophrenia*.
Massumi, Brian (trans.), Minneapolis / London, University of Minnesota Press
- Exhib.-cat. *Artistes et decouvreurs de notre temps: 2ème Salon International de Galeries pilotes*,
Lausanne, 1966. Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts
- Exhib.-cat. *Fiber: Sculpture 1960–Present*. Boston, Institute of Contemporary Art, 2014–2015. Porter,
Janelle (ed.), Munich / London / New York, Prestel Verlag, 2014
- Exhib.-cat. *Hundertwasser: Tapisserien*. Vienna, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1978
- Exhib.-cat. *Ingrid Wiener: Träume*. Graz, Neue Galerie 2006. Weibel, Peter (ed.), Cologne, König
- Exhib.-cat. *Kunst mit Eigen-Sinn: aktuelle Kunst von Frauen, Texte und Dokumentation*. Vienna,
Museum Moderner Kunst / Museum des 20. Jahrhunderts Wien 1985. Eiblmayr, Silvia / VALIE EX-
PORT / Prischl-Maier, Monika (eds.), Vienna / Munich, Löcker Verlag, 1985
- Exhib.-cat. *Man darf auch weben was man nicht sieht: die Teppiche von Dieter Roth und Ingrid
Wiener*. Davos, Kirchner Museum 2007–2008 / Graz, Neue Galerie 2008. Schick, Karen (ed.), Biele-
feld / Leipzig, Kerber, 2007
- Exhib.-cat. *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*. Basel, Schaulager 2003 / Cologne, Museum
Ludwig 2003–2004 / New York, Museum of Modern Art & Queens, P.S. 1 Contemporary Art Center
2004. Vischer, Theodora / Walter, Bernadette (eds.), Baden, Lars Müller Publishers
- Exhib.-cat. *VALIE EXPORT – Split: Reality*. Vienna, Museum moderner Kunst 1997. Faber, Monika
(ed.), Vienna / New York, Springer
- Exhib.-cat. *Wall Hangings*. New York, Museum of Modern Art 1969. Constantine, Mildred / Larsen,
Jack Lenor (eds.)
- Fisher, Berenice / Tronto, Joan (1990): *Toward a Feminist Theory of Caring*. In: Abel, Emily K. /
Nelson, Margaret K. (eds.), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*. Albany, State Uni-
versity of New York Press, pp. 35–62.
- Fürst, Andrea Christa / Schmied, Wieland (eds.) (2000): *Hundertwasser 1928–2000: Werkverzeichnis
= Catalogue Raisonné*. Cologne, Taschen Verlag
- Gilligan, Carol (1982): *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*.
Cambridge MA, Harvard University Press
- Gilligan, Carol (1987): *Moral Orientation and Moral Development*. In: Bailey, Alison / Cuomo, Chris
(eds.), *The Feminist Philosophy Reader*. Boston, McGraw-Hill, 2008, pp. 467–478
- Gush, Rose-Anne (2018): *Disfiguration, Obliteration: What remains of the body in the works of
Unica Zürn and VALIE EXPORT*. In: *Performance Research*, v. 23, n. 8, pp. 38–48
- Gush, Rose-Anne (2019): *Contradictions in Time*. In: *Third Text*, v. 33, n. 3, pp. 355–373
- Lacan, Jacques (1960): *February 10, 1960*. In: *ibid. The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The
Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960*. Miller, Jacques Allain (ed.), Porter, Denis (trans.), New York,
London, Norton & Company, 1992 [1986]
- Laugier, Sandra (2015): *The Ethics of Care as a Politics of the Ordinary*. In: *New Literary History*,
v. 46 n. 2, pp. 217–240
- Miller, Jacques Allain (1994): *Extimité*. In: Bracher, Mark / Alcorn, Marshall W. / Corthell, Ronald /
Massardier-Kenny, Françoise (eds.), *Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society*.
New York / London, New York University Press, pp. 74–87
- Miller, Jacques Allain (2018a): *More Inward Than My Innermost Self*. In: *Lacanian Ink*, v. 51, Jauregui,
Jorge (trans.), pp. 52–53
- Miller, Jacques Allain (2018b): *The Other in the Other*. In: *Lacanian Ink*, v. 51, Jauregui, Jorge
(trans.), pp. 54–71
- Molesworth, Helen (2000): *House Work and Art Work*. In: *October*, v. 92, pp. 71–97
- MoMA, NY (2008): *Six-page Inventory List dated June 26, 2008*. Museum Collection Files, Dieter
Roth, *Large Tapestry, 1984–86, 1902*. 2008. Department of Painting and Sculpture, The Museum of
Modern Art, New York
- MoMA, NY (2009): *Annual Listing: Exhibitions, Publications, Acquisitions, Gifts to the Annual Fund,
Membership, Special Projects, Donors to the Collection*. [https://www.moma.org/momaorg/shared/
pdfs/docs/give/annuallisting.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/give/annuallisting.pdf) (01.04.2020)
- Obler, Bibiana K. (2014): *Intimate Collaborations: Kandinsky & Münter, Arp & Taeuber*. New Haven,
Yale University Press
- Puig de la Bellacasa, María (2017): *Matters of Care: Speculative Ethics in more than Human Worlds*.
Minneapolis, University of Minnesota Press
- Roth, Dieter (1972): *gesammelte werke: Bücher und Grafik aus den jahren 1947 bis 1971*. Stuttgart /
London / Reykjavík, Edition Hansjörg Mayer
- Roth, Dieter (1986): *Untitled*. In: *Wiener, Ingrid / Roth, Dieter, Kopiebuch*, 3 volumes. Zürich, Gale-
rie Marlene Frei, v. 1, n.p. Reproduced in: *Man darf auch weben was man nicht sieht*, p. 58
- Roth, Dieter (1988): *Letter to Ingrid Wiener, February 21, 1988*. In: *Wiener, Ingrid / Roth, Dieter,
Kopiebuch: 3. Roth-Wiener Teppich. Ennetbaden, Franz Wassmer, 1993*, n.p. Reproduced in: *Man
darf auch weben was man nicht sieht*, p. 83

- Skrein, Christian (2001): *Christian Skrein, 68 – Künstler, Legenden, Fotografien*. Vienna, Christian Brandstätter Verlag
- Smith, T'ai Lin (2011): Architectonic: Thought on the Loom. In: *The Journal of Modern Craft*, v. 4, n. 3, pp. 269–294
- Smith, T'ai Lin (2014): *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*. Minneapolis, University of Minnesota Press
- Schneider, Birgit (2011): Textile Codierungen: Mediale Übersetzungen von Material und Struktur bei Elaine Reichek, Patricia Waller und Ingrid Wiener. In: Weddigen, Tristan (ed.), *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium*. Textile Studies 2, Emsdetten, Berlin, Edition Imorde, pp. 109–120
- Sevenhuijsen, Selma (1998): *Citizenship and the Ethics of Care: Feminist Considerations on Justice, Morality, and Politics*. Savage, Liz (trans), New York, London, Routledge
- Szeemann, Harald (1981): Dieter Roth, Gobelin (Bertorelli B), 1974–1976. In: *Zürcher Kunstgesellschaft Jahresbericht*. Zürich, Kunsthaus Zürich, pp. 92–95
- VALIE EXPORT (1970): valie export. In: VALIE EXPORT / Weibel, Peter (eds.), wien: bildkompendium wiener aktionismus und film. Frankfurt am Main: Kohlkunst Verlag, pp. 290–292
- VALIE EXPORT (1980): *Feministischer Aktionismus. Aspekte*. In: Nabakowski, Gisliind / Sander, Helke / Gorsen, Peter (eds.), *Frauen in der Kunst*, 2 volumes. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, v. 1, pp. 139–176
- VALIE EXPORT (1981): Interview with Ruth Askey. In: *High Performance*, v. 4, n. 1, pp. 15, 80
- VALIE EXPORT (1989): Aspects of Feminist Actionism. In: *New German Critique*, n. 47, pp. 69–92
- VALIE EXPORT / Weibel, Peter (eds.) (1970): wien: bildkompendium wiener aktionismus und film. Frankfurt am Main: Kohlkunst Verlag
- Wagner, Anne Middleton (1996): *Three Artists (Three Women): Modernism and the Art of Hesse, Krasner, and O'Keeffe*. Berkeley, University of California Press
- Waller, Irene (1977): *Textile Sculptures*. New York, Taplinger Publishing Company
- Wells, K. L. H. (2019): *Weaving Modernism: Postwar Tapestry between Paris and New York*. New Haven, Yale University Press
- Weibel, Peter (ed.) (1997): *Die Wiener Gruppe: Ein Moment der Moderne 1954–1960: Die visuellen Arbeiten und die Aktionen: Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener*. Vienna / New York, Springer
- Widrich, Mechthild (2011): Location and Dislocation: The Media Performances of VALIE EXPORT. In: *PAJ, A Journal of Performance and Art*, v. 33, n. 3, pp. 53–59
- Widrich, Mechthild (2012): Can Photographs Make It So? Repeated Outbreaks of VALIE EXPORT's Genital Panic since 1969. In: Jones, Amelia / Heathfield, Adrian (eds.), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Bristol / Chicago, Intellect Books, pp. 89–104
- Wiener, Ingrid (1970): ingrid schuppan. In: VALIE EXPORT / Weibel, Peter (eds.), wien: bildkompendium wiener aktionismus und film. Frankfurt am Main, Kohlkunst Verlag, p. 285
- Wiener, Ingrid (1983): Letter to Dieter Roth, December 14, 1983. In: Wiener, Ingrid / Roth, Dieter, *Kopiebuch*, 3 volumes. Zürich, Galerie Marlene Frei, v. 1, 1986, n.p. Reproduced in: *Man darf auch weben was man nicht sieht*, p. 46
- Wiener, Ingrid (1986): Großer Teppich (Porträt Dieter Roth), gewebt 1981–1984. In: Wiener, Ingrid / Roth, Dieter, *Kopiebuch*, 3 volumes. Zürich, Galerie Marlene Frei, v. 1, n.p. Reproduced in: *Man darf auch weben was man nicht sieht*, p. 39
- Wiener, Ingrid (1988): Letter to Dieter Roth, October 22, 1988. In: Wiener, Ingrid / Roth, Dieter, *Kopiebuch*: 3. Roth-Wiener Teppich. Ennetbaden, Franz Wassmer, 1993, n.p. Reproduced in: *Man darf auch weben was man nicht sieht*, p. 99
- Wiener, Ingrid (1989): Letter to Dieter Roth, February 27, 1989. In: Wiener, Ingrid / Roth, Dieter, *Kopiebuch*: 3. Roth-Wiener Teppich. Ennetbaden, Franz Wassmer, 1993, n.p. Reproduced in: *Man darf auch weben was man nicht sieht*, p. 109
- Wiener, Ingrid (1993): Untitled. In: Wiener, Ingrid / Roth, Dieter, *Kopiebuch*: 3. Roth-Wiener Teppich. Ennetbaden, Franz Wassmer, n.p. Reproduced in: *Man darf auch weben was man nicht sieht*, pp. 64–66
- Wiener, Ingrid (1994): Letter to Dieter Roth, November 2, 1994. In: Wiener, Ingrid / Roth, Dieter, *Kopiebuch*: 4. Roth-Wiener Teppich, 1991–1996, volume 2. 3 volumes. Ennetbaden, Franz Wassmer, 1997, n.p. Reproduced in: *Exhib.-cat. Man darf auch weben was man nicht sieht*, p. 178
- Wiener, Ingrid (2007): Es war 1966... In: *Man darf auch weben was man nicht sieht: die Teppiche von Dieter Roth und Ingrid Wiener*. Davos, Kirchner Museum 2007–2008 / Graz, Neue Galerie 2008. Schick, Karen (ed.), Bielefeld / Leipzig, Kerber Verlag, p. 22
- Wiener, Ingrid (2009): Correspondence from Ingrid Wiener to Paulina Pobocha, May 7, 2009, Museum Collection Files, Dieter Roth, *Large Tapestry*, 1984–86, 1902.2008. Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York
- Würfel, Carolin (2019): *Ingrid Wiener und die Kunst der Befreiung: Wien 1968 / Berlin 1972*. Berlin, Hanser

// Image Credits

Fig. 1: VALIE EXPORT, *Aktionshose: Genitalpanik*, 1969, Selbstinszenierung (Self-staging), Photo credit: Peter Hassmann, Atelier VALIE EXPORT, © VALIE EXPORT, Bildrecht Wien, 2020, Courtesy of VALIE EXPORT

Fig. 2: Ingrid Wiener / Dieter Roth, *Large Tapestry*, 1981–1986, woven wool and wood, 220 × 182 cm, The Museum of Modern Art, New York (MoMA), Gift of Franz Wassmer, Acc. no.: 1902.2008, © 2020, digital image, The Museum of Modern Art, New York / SCALA, Florence, © Dieter Roth Estate, Courtesy of Hauser & Wirth, © Ingrid Wiener, Courtesy of Ingrid Wiener

Fig. 3: VALIE EXPORT, *Genitalpanik / Hose*, 1968–1969, “Original Mustang Jeans of the performance 1968,” 3 b/w photographs, 160 × 80 cm, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (mumok), © VALIE EXPORT, Bildrecht Wien, 2020, Courtesy of VALIE EXPORT

Fig. 4: Dieter Roth, *P.O.T.H.A.A.VFB* (Portrait of the Artist as a Vogelfutterbüste), 1968 Bust of molded chocolate and birdseed on wooden board; Edition of 30, © Dieter Roth Estate, Courtesy of Hauser & Wirth

Fig. 5: Ingrid Wiener / Dieter Roth / VALIE EXPORT, *Gobelin (Bertorelli 'B')*, 1974–1976, woven wool, 210 × 189 cm, Kunsthaus Zürich, Photo credit: Kunsthaus Zürich, © Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth, © Ingrid Wiener, Courtesy of Ingrid Wiener

Fig. 6: Ingrid Wiener / Dieter Roth, *Teppich Nr. 3. [Korrespondenz Teppich]*, 1987–1993, woven wool, 250 × 240 cm (250 × 255 cm with string), Aargauer Kunsthaus, Aarau, Gift of Franz Wassmer, Photo credit: Jörg Müller, Aargauer Kunsthaus, © Dieter Roth Estate, Courtesy Hauser & Wirth, © Ingrid Wiener, Courtesy of Ingrid Wiener

Fig. 7: Candid photograph taken by Oswald Wiener, included in a letter from Ingrid Wiener to Dieter Roth, November 2, 1994, Courtesy of Ingrid and Oswald Wiener

// About the Author

Caroline Lillian Schopp, PhD, is University Assistant in the Department of Art History at the University of Vienna and recipient of a 2020–21 Getty/ACLS Postdoctoral Fellowship in the History of Art. Recent publications dedicated to rethinking the historiography of performance art include: *On Failing to Perform: Art and Revolution, Vienna 1968*, in: *October*, 2019; *Out of Storage – On the Art of Franz Erhard Walther*, in: *Artforum*, 2018, and *Gerhard Rühm's Body Art*, a catalogue essay for the recent retrospective at the Kunstforum in Vienna (2017). She will contribute another essay on Ingrid Wiener's tapestries to the forthcoming anthology on the artist, *Durch die Kette sehen* (2020), edited by Michaela Leutzendorff Pakesch. Schopp's book, *In-Action: The Vienna Group, Viennese Actionism, and the Passivities of Performance Art*, is forthcoming with University of Chicago Press.

// FKW is supported by the Mariann Steegmann Institute and Cultural Critique / Cultural Analysis in the Arts 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

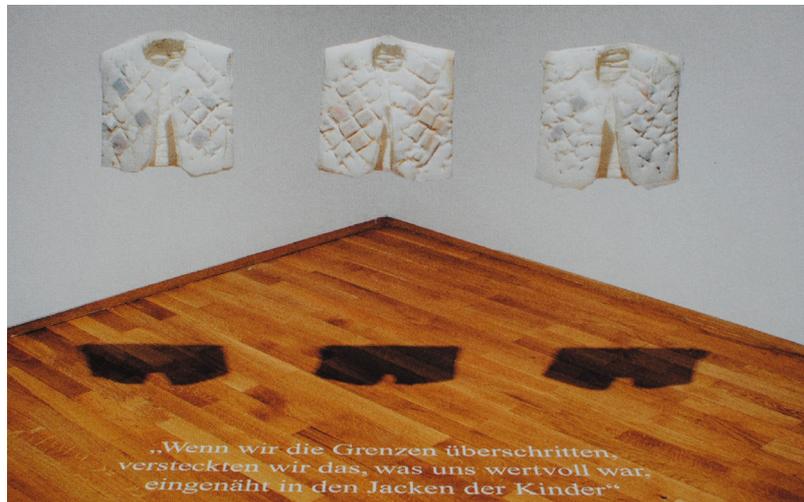
// License

This work is licensed under the CC-BY-NC-ND License 4.0. To view a copy of this license, visit: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



TEXTIL TRANSPORTIERT. GÜLSÜN KARAMUSTAFAS *COURIER* ALS VERHANDLUNGSPORT POLITISCHER SICHTBARKEIT

COURIER, 1991 — Gleichmäßig aufgereiht hängen drei Westen im Ausstellungsraum. Es handelt sich um Kindergrößen, denen auch die niedrige Höhe der Aufhängung entspricht. Sie sind aus weißem Stoff gefertigt, der unter der Spotbeleuchtung aufstrahlt. Doch handelt es sich nicht um normal gebräuchliche Westen, sondern vielmehr um deren Innenleben, eine Art Prototyp (**Abb. 1**). Weiße Wat-



// Abbildung 1
Gülsün Karamustafa, *Courier*, 1991

tierung ist eingeschlossen in zwei Schichten transluzenten Baumwollstoffs. An den Kanten bleibt der Verbund offen, ist nicht versäubert. Es gibt keine Taschen, Verschlüsse oder ähnliches. Aber dennoch lässt sich erkennen, dass darin etwas eingeschlossen ist: dunkle Objekte, die durch den weißen Stoff hindurchscheinen und deren Kontur die Stoffoberfläche aufwölbt. Zusammengefügt ist alles durch eine Steppung im schräg über das Kleidungsstück verlaufenden Karomuster. Die Stiche sind in Handarbeit ausgeführt, markant, mit schwarzem Garn, ungleichmäßig und in langen Abständen. Durch diese Nähte entstehen ebenjene Räume in der textilen Struktur, die teils befüllt sind. Bei näherem Hinsehen ist vage zu erkennen, was eingenäht wurde: Briefe, handgeschriebene Gedichte, Fotografien und Filmnegativstreifen (**Abb. 2**).

// Abbildung 2
Gülsün Karamustafa, *Courier*, 1991, Detail

— Durch die Spots im Ausstellungsraum stark ausgeleuchtet, werfen die Westen harte Schatten auf den Boden. Diese leiten über zu einem Satz, der dort in weißer Plotterschrift aufgebracht ist: „Wenn wir die Grenzen überschritten, versteckten wir das, was uns wertvoll war, eingenäht in den Jacken der Kinder.“ Das zuvor in den Westen schemenhaft Entdeckte wird damit in einen Bedeutungshorizont gestellt. Es geht um eine konkrete Situation, das Überqueren von Grenzen, den Wechsel zwischen



verschiedenen politischen und rechtlichen Räumen. Und es geht um die Angst vor einem Verlust, dem Verlust von wichtigen Objekten wie persönlichen Erinnerungsstücken oder Gaben geliebter Menschen. Sie müssen versteckt werden, und zwar auf eine Weise, die nicht ermöglicht, sie zu jeder Gelegenheit herauszuholen und zu begutachten, nicht beim sonstigen Gepäck, sondern in der Kleidung, direkt am Körper. Es offenbart sich der enorme Wert dieser Güter, wobei es weniger um einen faktisch-ökonomischen Wert als um einen individuell-subjektiven geht. *Courier* (1991) ist eine Arbeit der türkischen Künstlerin Gülsün Karamustafa. 1946 in Ankara geboren, handelt ihr Werk von Identität, in diesem Rahmen auch von türkischer Nationalität und Geschichte. Migration in ihren diversen Facetten stellt dabei einen Kernaspekt dar.

— Vier Elemente bilden die Eckpunkte des Werkes, das sich oszillierend zwischen konkreter Anknüpfung an historische Ereignisse und Öffnung für individuelle Interpretationen auf Basis eigener Erfahrungen entfaltet. Zunächst ist dies die materielle Gegebenheit des Werkes, das vor allem aus den textilen Westen besteht, also aus Alltagsgütern, die allerdings künstlerisch verändert und nicht einfach als *ready-made* präsentiert werden. Die Bearbeitung der Westen findet zum einen in ihrer grundsätzlichen Form, einer prototypischen Charakteristik, zum anderen aber auch in der gestickten Einschreibung statt, die eine prozessuale Ebene im Werk aufmacht. Als Kleidungsstücke verweisen sie auf die abwesenden menschlichen Körper und bieten Anknüpfungspunkte für Identifikationsprozesse. Hinzu kommen aber auch tatsächliche Gebrauchsgegenstände, vorgefundene Objekte, die eingebunden werden und damit auch einen Bezug zur Sphäre der realen Dinge aufweisen: Es sind die Erinnerungsstücke, die einstehen für Identitäten, welche nur angedeutet werden. Zuletzt ist da die erklärende Ebene der Schrift, die einen konkreteren Bedeutungsrahmen und den auslösenden Impuls des Werks benennt. Alle vier Aspekte tragen in unterschiedlicher – teils auch gegenläufiger Weise – zur Wirkung des Werkes bei und sollen nachfolgend unter bildpolitischen und migrationsdiskursiven Aspekten, insbesondere auf rezeptions-ästhetischer Ebene, untersucht werden.

ZEIT-DIMENSIONEN — Der Ursprung des Zitates auf dem Boden liegt in Karamustafas Familiengeschichte. Es bezieht sich auf Erzählungen ihrer Großmutter, die Ende des 19. Jahrhunderts im Zuge der Balkankrise als osmanische Türkin gezwungen war aus Bulgarien in die Türkei zu emigrieren (Karamustafa 2017: 27; Kortun 1998: 28).¹⁾ In erster Instanz wird also an eine konkrete

1)

Ich werde im Folgenden immer wieder auf die verschiedenen zeitlichen Ebenen im Werk zurückkommen, die ich in drei Ebenen ansiedle. Wenn ich von der historischen Dimension spreche, meine ich die Flucht der Großmutter und ihrer Zeitgenoss*innen. Dagegen stehen die Entstehungszeit des Werkes, also die frühen 1990er Jahre, und die Begegnung in der Gegenwart zwischen 2015 bis 2020, die nicht per se im Werk angelegt, aber dennoch durch das Erscheinen des Werks in der Gegenwart gegeben ist.

historische Situation erinnert, die zwar nicht unmittelbar dem Erfahrungshorizont der Künstlerin, aber dennoch dem Rahmen ihrer familiären Biografie entspringt und damit einen Aspekt ihrer Identität prägt. Die Darstellung des Satzes als Zitat in Anführungszeichen deutet eine*n Urheber*in und eine reale Situation an. Gleichzeitig fehlt eine konkrete Angabe von Autor*in, Datum und Ort, was dazu führt, dass der Ausspruch universelle Gültigkeit erhält, dass er also nicht nur einer bestimmten Person zuzuordnen ist, sondern eine Praxis vieler beschreibt (Heinrich 2007: 53). Das Werk wird vor der Folie eines spezifischen Kontextes heraus ins Allgemeingültige geöffnet, um zu verdeutlichen, dass sich Prozesse, Ikonografien oder Praktiken in unterschiedlicher Ausprägung wiederholen. Subjektive Aussage und überzeitliche Reaktualisierung des Zitat inhalts eröffnen damit einen spannungsvollen Bedeutungshorizont – was Gülsün Karamustafa selbst als grundsätzliche Anliegen ihrer Arbeit benennt (Ahiska 2016: 31).

——— Wenngleich Karamustafa selbst die Wanderungsbewegung, die den Ausgangspunkt des Werkes bildet, nicht erlebte, kann sie sich zumindest auf ihre Beobachtung in neuerer Zeit berufen. In den 1970er und -80er Jahren war vor allem die Bewegung von der Peripherie ins Zentrum, die Istanbul zur Megacity machte, prägend und führte zur Ausdifferenzierung kultureller Spannungen und nostalgischer Erscheinungsformen (Heinrich 2007: 37f.). In der Zeit, in der das Werk entsteht, Anfang der 1990er Jahre, ist wieder eine andere Welle von Wanderungsbewegungen im Gange, bedingt durch den Fall des Eisernen Vorhangs, Umwerfungen in den Balkanstaaten, Grenzverschiebungen durch das Schengen-Abkommen etc.: Diese damals aktuellen Ereignisse werden bei der Betrachtung geradezu automatisch abgerufen und in Bezug zum Werk gesetzt (Kortun 1998: 6).²⁾

——— Genauso offen ist *Courier* aber auch für Verknüpfungen über den Entstehungszeitraum hinaus, wie die weiterhin gegebene Aktualität zeigt: 2016 erhält Karamustafas Werk hierzulande durch die erste deutsche Retrospektive im Hamburger Bahnhof in Berlin vermehrt Aufmerksamkeit (Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa 2016). Nach wie vor präsent ist zu diesem Zeitpunkt die ‚Flüchtlingskrise‘, bedingt durch eine verstärkte Migrationsbewegung vom afrikanischen Kontinent und Vorderasien, insbesondere durch Konflikte in Syrien. Da Kunstwerke, die sich im politischen Rahmen bewegen, immer auch unter den Vorzeichen der Gegenwart betrachtet werden, zeigt sich, dass die historische Dimension des Werks keine zwingend notwendige Information ist, um es betrachten und verknüpfen zu können. Durch den dezidierten

2)

Auch für Karamustafa bedeuten die 1990er Jahre eine neue Form der Beweglichkeit und Freiheit. Nachdem sie für 16 Jahre keinen Pass bekam, war sie nun wieder frei sich zu bewegen. Die Globalisierung trägt sich auch in die Kunstszene fort, und die Erzählungen aus rein westlicher Perspektive, aus der die Türkei zur Peripherie gehört wird allmählich auch für andere geöffnet und eröffnet für Karamustafa neue Austauschmöglichkeiten (Durmuşoğlu 2016).

Verzicht auf die konkrete Nennung von Ort und Zeitgeschehen, ist das Werk von einer Überzeitlichkeit und -örtlichkeit geprägt, die das Potenzial bieten, es überall ansiedeln zu können. Diese Offenheit des Werks für neue Situationen zeigt, wie universell es sich dem Thema Migration widmet, welches wiederum selbst von universeller Natur ist. Eingeleitet durch die Moderne als Zeitalter des Exils und einhergehend mit der immer stärkeren Globalisierung ist die Gegenwart geprägt durch zunehmendes Unverortet-Sein und den Verlust eindeutiger Herkunftsstatus (Bhabha 2000: S. 208).

MIGRATION ALS REPRÄSENTATIONSFELD — Der Bilddiskurs rund um das Thema Migration ist vor allem durch die Medienberichterstattung geprägt. „Unweigerlich tauchen die zahlreichen Pressefotografien von den übervollen Booten oder auch die mahnenden Grafiken europäischer Medien von der *Festung Europa* im visuellen Gedächtnis auf“, stellt Birgit Haehnel fest (2013: 123). Es werden rhetorische Mittel wie *Flüchtlingsstürme*, *Menschenwellen* oder die *Festung Europa* neben endlos wiederholten Bildern von Menschenmassen, ausgezerrten Körpern und überfüllten Booten aufgerufen (Holert / Terkessidis 2006: 45). Menschen werden mit der Idee unkontrollierbarer Naturgewalten gleichgesetzt und objektiviert. „Spezifisches wird zum Allgemeingültigen verwässert und erzeugt so eine universelle Lesbarkeit dieser Bilder“ (Haehnel 2013: 123). Im Fall der dieses Leid dokumentierenden Medienbilder, die das Versprechen von Faktizität mit sich bringen, führt hier die Verallgemeinerung nicht zur Öffnung, sondern zur Banalisierung. Genauso wird durch eine dezidierte Kontextualisierung, etwa die Beschriftung von Medienbildern, eine klare Wertung angestoßen, und schlussendlich die allgemeine Zuschreibung von Illegalität erweckt (ebd.: 124). Gleichermaßen wird eine Gegenüberstellung hervorgerufen, in der aus Perspektive der Zielstaaten, die Anderen, die Migrant*innen zur Bedrohung werden.

— Paradoxerweise erscheint aus solcher Warte eine alternative und erzwungene Migrationsbewegung weniger akzeptabel zu sein als die freiwillige einer westlichen Wohlstandsgesellschaft, die zudem mit dem harmloser klingenden Begriffspaar Ein- und Auswanderung versehen wird. Das heißt, das Wertesystem rund um das Feld Migration ist eines, in dem sich Privilegien multiplizieren, während deren Mangel eine Abwärtsspirale in Gang setzt (Bhabha 2000: 209ff.; Haehnel 2013: 124ff.). Es werden hierarchische und patriarchale Setzungen verfestigt, die im Endeffekt auch die Idee der eigenen Selbstdefinition und des eigenen Selbstbewusstseins über die Differenz zum Anderen manifestiert und

damit Top-Down-Mentalitäten verstärken. Das eigene Selbst legitimiert sich erst über das Vorhandensein eines Gegenübers, das unweigerlich unterlegen sein muss. Diese Idee lässt sich im Grunde nicht vereinbaren mit dem Demokratieverständnis einer international verbundenen Welt (Dogramaci 2013b: 230). Dietrich Heißenbüttel benennt dagegen die Potentiale der Kunst in diesem Repräsentationsfeld wie folgt:

Kunst kann dieses Dilemma [zwischen *Refugees Welcome* und den Grenzen der Belastbarkeit, F. K.] nicht auflösen, kann aber genau deshalb, weil sie nicht mit Ja/Nein-Fragen beantwortet, sondern Ambivalenzen aufzeigt, indem sie mit Bildern operiert, statt mit Worten und für Empathie zugänglich ist, einen entscheidenden Beitrag leisten. (2016: 53)

Der Wert der Kunst liege oft gerade darin, dass sie sich nicht explizit in (wertenden) Kategorien bewege, sondern durch ungewöhnliche Perspektiven, vielfach auf Basis subjektiver Erfahrungen, neue Erkenntnisse hervorbringe (ebd.: 55). T.J. Demos stellt unterschiedliche Strategien heraus, die Künstler*innen nutzen, um am Bild der Migration zu arbeiten: Er benennt diasporische oder nomadische Standpunkte, die einerseits lyrisch, andererseits kritisch veranlagt sein können,³⁾ dokumentarische Praktiken sowie subjektive Perspektiven, durch die die Replikation hegemonialer Strukturen vermieden werden kann. Aber auch das Gegenteil, die Appropriation diskriminierender Haltungen, ist ein Mittel, deren Struktur in der Übersteigerung sichtbar zu machen. Von ihm benannte künstlerische Techniken, die auch in *Courier* wirksam werden, sind der Rekurs auf eine subjektive Perspektive und die Verschneidung unterschiedlicher Medien, die sich in der Kombination bildlicher und textueller Dimensionen äußert (Demos 2013: 5–15).

Praktiken, die an der Sichtbarkeit minorisierter Gruppen wirken, sind nach Johanna Schaffer maßgeblich abhängig von der differenzierten Unterscheidung zwischen deren Quantität und Qualität, wobei letztere sich im Feld zwischen *Sehen*, *Gesehen-Werden* und *Zu-Sehen-Geben* entspinnt (2008: 12). Im hiesigen Kontext bedingt visuelle Präsenz idealerweise Ideen wie die einer Migration als *Conditio Humana*, also als Grundbedingung des Menschseins (Dogramaci 2013a: 8f.). Damit gemeint ist das Selbstverständnis, immer und überall die eigene Zugehörigkeit hinterfragen zu können und ins Verhältnis zu setzen und den eigenen Status als fluide zu begreifen: „Wir können uns als Fremde fühlen, wo immer wir sind, oder es lassen sich Fremde an jedem Ort finden.“ (ebd.: 8) Der

3)

Der Unterschied zwischen lyrischem und kritischem Nomadentum meint, dass einerseits Künstler das Unterwegssein aus einer privilegierten, freiheitlichen Perspektive verhandeln, oder aber auf institutionskritischer Ebene. In letzterem geht es weniger um die Möglichkeiten, als vielmehr um die Einschränkungen von Bewegung und Grenzen als politische Institutionen (Demos 2013: 5ff.).

Effekt ist, dass hierarchische Wertungen ausgesetzt werden, und ein gegenseitiges Vergleichen vermehrt auf die Chance ausgelegt ist, Ähnlichkeiten zu finden. Durch solche Anknüpfungen und Shifts der Sichtweisen kann sich das Ideal „anerkannter Sichtbarkeit“ (Schaffer 2008: 19) verwirklichen und zu einem politisch produktiven Bilddiskurs führen. Um Solche zu schaffen bedarf es visueller Strategien, die identifikationsstiftend sind, eine Chance, die Haehnel in der Arbeit mit textilem Material beschreibt: „Die Materialität der Stoffe, ihre Form, Musterung und Farbe vermitteln andere Inhalte der Mentalitäten, Gefühle und Erinnerungen als populistische Pressefotografien und Überwachungskameras“ (2013).

TEXTILE KÖRPERBILDER

Solche textilen Objekte, die das Hauptmotiv Karamustafas Arbeit bilden, sind nicht nur der Kunst vorbehalten, sondern stellen auch ein Leitmotiv aktuellerer Medienbilder dar: Die Weste war um 2015 eines der präsentesten Motive im Pressebilddiskurs um Migration, und zwar in Form der orange leuchtenden Rettungsweste. Zu sehen ist sie gerade angespült am

Strand als Hinterlassenschaft, als stiller Zeuge einer Flucht, deren Ausgang unklar ist, oder ganz konkret am Körper von dicht gedrängten Flüchtenden auf Booten. Einerseits konkret, ob der tatsächlich dargestellten Personen, andererseits vage, ob der Masse, in der sie untergehen. Auch künstlerisch wird die Rettungsweste verarbeitet: Prominent von Ai Weiwei, der 2016 die Säulen des Berliner Konzerthaus am Gendarmenmarkt mit Rettungswesten einkleidete (**Abb. 3**; Probst 2016). Mithilfe der Westen, die tatsächlich von Geflüchteten stammen sollen, schafft er ein unübersehbares Mahnmal. Während Ais Verarbeitung der ‚Flüchtlingskrise‘ in Europa ambivalent diskutiert und mitunter als effekthascherisch bewertet wurde, sind hier durchaus klare politische Thesen – wie die internationale Verknüpfung und Verantwortlichkeit Europas in diesem Kontext – und eine effektive Visualität auszumachen. Dennoch führt die schiere Masse und Unerreichbarkeit der Rettungswesten zuletzt auch ein Ohnmachtsgefühl herbei. Karamustafas Einsatz der Westen ist deutlich anders gelagert. Auch sie verweist auf unbestimmte Personen in unbestimmter Anzahl, was durch die



// Abbildung 3
Ai Weiwei, Installation am Konzerthaus
Berlin, 2016

Aufreihung evoziert wird. Durch die Wahl von drei Objekten, der kleinstmöglichen Anzahl einer Gruppe und die resultierende Überschaubarkeit werden dennoch Subjektpositionen hervorgerufen. Die taktile Qualität, die nicht zuletzt auch über die subtilen Details betont wird, baut zudem Nähe auf, die auch eine körperliche Wirkung auslöst. Das ist ganz grundsätzlich auch in der Spezifik der Westen angelegt, die bei Karamustafa zunächst aus der Sphäre des Alltäglichen stammen, bei Ai aus dem Bereich des Außergewöhnlichen, des Ausnahmezustands. Die Grundidee der Weste als schützendes Objekt ist dennoch kulturhistorisch verankert,⁵⁾ wird bei Karamustafa aber eher implizit behandelt und zudem stärker auf psychologischer als auf physischer Ebene. Im heutigen Gebrauch changiert sie zwischen praktischem Kleidungsstück, modischem Accessoire, Uniform oder formalem Dresscode.⁶⁾ Die hier gewählten Westen stammen eindeutig nicht aus der Zeit von Karamustafas Großmutter, vielmehr werden universelle Typen von Westen gezeigt.

Die Steppwesten in Karamustafas Arbeit sind anschmiegsame und voluminöse Elemente. Die eingenähten Objekte betonen das Volumen einerseits, werden aber auch schützend davon eingeschlossen und zum Verschwinden gebracht. Dort wo normalerweise Volumen aufgebaut wird, um Wärme zu erzeugen, sind die Objekte eingefügt, die im Grunde dem gleichen Zweck folgen, jedoch auf symbolischer und emotionaler Ebene: „Die intimen Habseligkeiten erzeugen Wärme, Schutz vor Entfremdung und Verunsicherung, indem sie an Daheim, an vergangene Zeiten erinnern. Während der Migration bilden sie ein Stück Behausung.“ (Haehnel 2013: 135f.) Die Objekte stellen also metaphorische Behausungen dar, während sie selbst wiederum im Textil eine eigene vorübergehende Behausung für den Moment der Migration ihrer Träger*innen finden.⁷⁾ Gerade im nomadischen wie auch migrantischen Zusammenhang ist diese Idee textiler Architektur und Umhüllung ein wichtiges Element, bedingt durch die Flexibilität und Transportabilität des Materials, und dessen ganz basalen Eigenschaften des Wärmens, Dämmens und Schützens (Fischer 2010: 173).

Durch die Aufhängung der Westen mitten im Raum werden Leerstellen geschaffen, die unwillkürlich die Imagination von Körpern hervorrufen. Diese Verweiskfunktion ist ein Mittel, das Kleidung – nicht nur in der Kunst – grundsätzlich zugesprochen wird. Durch den Kontakt schreibt sich der Körper in ein getragenes Textil ein, beansprucht und dehnt es aus, hinterlässt darin Hautschuppen und Substanzen und wird zum Index (Gibbons 2007: 39ff.). Ein Beispiel dafür ist Annette Messagers Arbeit *Histoire des robes*,

5) Historisch stammt die Weste vom Wams ab, das im Mittelalter unter der Rüstung getragen wurde, um den Körper vor Reibung mit dem Metall zu schützen. Es hat also eine schützende, polsternde Funktion, dient dem Komfort. Zudem markierte es aber auch die gesellschaftliche Position, indem es ohne die Rüstung zumindest darauf verwies, dass der Träger im Besitz einer solchen ist. Im 17. Jahrhundert entwickelte sich daraus ein formales Kleidungsstück am englischen Hof, und sie wurde zum dekorativen Statussymbol. Darauf aufbauend ist die Weste in der Moderne Standardelement des Anzuges, verliert aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts Bedeutung und fällt zunehmend weg. Stattdessen etabliert sie sich auch als Kleidungsstück für Frauen (Bass-Krueger 2019).

6) In der Kunst trug prominent Josef Beuys eine Anglerweste als Teil seiner Selbstinszenierung. Er tritt dabei auf als Künstler, der der Arbeiterschicht entspringt, der nah am Menschen und an der geerdeten Realität steht und dadurch authentisch wirkt (Müller 2013).

7) Mit Verweis auf Gottfried Semper kommt hier die Idee des Textilen als Urform des Hauses zum Tragen. Semper nähert sich über etymologische Vergleiche: Die Decke, die sowohl die Zudecke als auch die Raumdecke ist und die Wand, die sich etymologisch von der Bekleidung, vom Gewand ableitet (Semper 1877: 229). Oder anders: „Ein Typus der ‚Bindung‘ von Stoffen ist die ‚Decke‘, nicht bloß in der Bedeutung als ‚Zudecke‘, sondern der umfassenden Funktion des Deckens, Schützens, Abschließens, Umschließens, also eines Raumumschlusses, der im (womöglich chaotischen) Makrorraum einen umfriedeten Mikrorraum bildet.“ (Böhme 2013: 47)

ebenfalls 1991 datiert (**Abb. 4**). Die Künstlerin inszeniert zwanzig Kleider in Holzkisten mit Glasdeckeln. Sie sind alle individuell, haben unterschiedliche Farben und sind dazu mit Texten, Fotografien, Zeichnungen und Symbolen versehen. Messenger arbeitet also zum Teil mit ähnlichen Mitteln wie Karamustafa, erzeugt aber andere Wirkweisen, denn die Beigaben des Kleides erzählen vermeintlich eine Geschichte, verweisen auf spezifische Personen.⁸⁾ Bei Messenger sind diese Elemente klar erkennbar, während sie bei Karamustafa vage bleiben. Die Kästen gemahnen an Särge als Symbole des Andenkens und Ehrens verstorbener Personen (Pape 2008: 145ff.). In *Histoire des robes* werden Kleider zum Vanitasmotiv, die Idee vom Tod schwingt mit – und zwar insofern die Kleidungsstücke offenkundig zu Lebzeiten benutzt wurden (ebd.: 172, sowie 181f.). Dieser Verweis auf ein konkretes Leben fehlt bei Karamustafa, da sie prototypische Westen wählt. Und auch die Inszenierung, die Aufhängung, die etwas Geisterhaftes, aber gleichzeitig Animiertes und nicht, wie bei Messenger, etwas Archiviertes andeutet, folgt dieser Richtung. Denn in *Courier* wird die Situation als nicht abgeschlossen erklärt und eine überzeitliche Gültigkeit konstituiert.

Im Kontext von Migration ist das zurückgelassene Kleidungsstück immer wieder visuelles Mittel, wie bei dem Fotografen Mathieu Pernot. Für die Serie *La jungle* (2009–10, **Abb. 5**) durchstreifte er mit seiner Kamera den ‚Dschungel von Calais‘.⁹⁾ Auf seinen Fotografien sieht man Schlafsäcke oder Decken, die im Dickicht liegen, in Dornen hängen usw. Pernots Fotografien rufen eine beklemmende Situation hervor; die durchweichten, dreckigen und zerknüllten Textilien schreien die prekäre Situation der sie entstammen geradezu heraus (Pernot 2012: o.Pag.). So wie sie die entschwundenen, weitergezogenen Körper der Flüchtenden ersetzen, übertragen wir gedanklich den Zustand der Objekte auf den jener Menschen. Im Vergleich zu den Arbeiten von Karamustafa und auch Messenger wird nicht das Format einer Installation, sondern eine dokumentarische Praxis gewählt, um auf eine tatsächliche, vorgängige Realität zu verweisen. Was in diesem Fall konkretisiert wird,

8)

Messenger erklärt, dass sie die Kleidungsstücke auf einem Flohmarkt gekauft hat, also keinerlei Kenntnis über und Bezug zu ihren vormaligen Trägerinnen hat und die aufgerufenen Identitäten reine Erfindung sind.

9)

Bezeichnet wird damit ein Waldstück vor der französischen Hafenstadt Calais, in dem sich Migrant*innen aufhielten, die darauf warteten von dort nach England übersetzen zu können, bis der Wald 2016 geräumt wurde.

// Abbildung 4

Annette Messenger, *Histoire des Robes*, 1991



sind nicht die Subjekte selbst, sondern ihre prekäre Situation. Eingeschrieben in die Textilien finden wir nicht Spuren von Identitäten und Körpern, sondern die äußeren Angriffe wie Feuchtigkeit, Staub oder Dornen, denen sie ausgesetzt waren. Durch die Drastik wird eine Rezeptionsstimmung hervorgerufen, die die Ungewissheit über den Verbleib der Menschen in ein dezidiert pessimistisch gefärbtes Licht stellt.



// Abbildung 5

Mathieu Pernot, *La jungle*, 2009–2010

— Karamustafa spielt mit der Idee einer immanenten Verbindung von Kleidung und menschlichem Körper, verzichtet aber durch das neutrale, offensichtlich ungetragene Textil auf die Konkretisierung. Dadurch wird ein Potential für Belebung eröffnet, eine Offenheit der möglichen Schicksalsimaginationen ermöglicht. Birgit Haehnel beschreibt die Darstellung von Migration mit Verzicht auf Körperbilder, bzw. deren weitestgehender Reduktion als naheliegende Konsequenz um diskriminierenden Stereotypisierungen vorzubeugen (2013: 127).

Die Verantwortung, wie etwas zu sehen ist, fällt auf das Publikum zurück. Durch das Fehlen eines verbindlichen Körperbildes kann die Wahrnehmung auf eine Person oder Personengruppe flexibel bleiben, muss deswegen jedoch nicht unspezifisch werden. (ebd.: 128)

Komplett verzichtet Karamustafa nicht auf eine Spezifizierung, indem sie die Grundform des Körpers als kindlich definiert, über die niedrige Aufhängung und Größe der Westen. Die Möglichkeit der unmittelbaren Übertragung auf den eigenen Körper ist dadurch für erwachsene Betrachter*innen nicht gegeben. Auch evokiert die lineare Aufhängung, bei der die Bodenschrift als Barriere fungiert, eher die Begegnung mit einem fiktiven Gegenüber als dass Betrachter*innen selbst in die Westen schlüpfen könnten.

— Der schriftliche Verweis auf die Handlung des Versteckens bringt, im Zusammenhang mit Migration, Begriffe wie Heimlichkeit, Illegalität bis hin zu Warenschmuggel auf. Das Aufrufen kindlicher Körper über die Westen suggeriert gegenteilige Assoziationen. Ganz allgemein werden sie als fragil, schutzbedürftig

und harmlos angesehen (Haehnel 2013: 136). Dadurch wird ein Spannungsfeld aufgebaut, das sich zwischen den Bereichen des Klandestinen und Kriminalisierten auf der einen und Viktimisierten auf der anderen Seite bewegt, aber durch die Evokation kindlicher Körper letzteres ins Zentrum rückt. In Bezug auf eine qualitative Bildsprache erzeugt diese Setzung jedoch zunächst das Bild einer ohnmächtigen Position. Wiederum zu beachten ist hier der Bezug auf die reale Ausgangssituation des Werks in der Migration der Großmutter, die eben genau das Einnähen in die Kinderwesten beschreibt. Mit diesem Rückbezug wird durch das, was man auch als Instrumentalisierung der Kinder auffassen könnte, die Dringlichkeit der Situation gewahrt.

—— An dieser Stelle ist auch auf den Titel zu verweisen, bei dem im Grunde unklar bleibt, wer oder was eigentlich bezeichnet wird mit *Courier*, dem Kurier. Sind es die migrantischen Subjekte selbst, die Kinder, die dabei im Grunde auch Vehikel sind, während die aktive Position den Erwachsenen zukommt, die die Gegenstände in die Westen einnähen? Oder meint *Courier* die Westen, die eben Träger von Objekten wie auch Erinnerungen und Identitäten sind? Und können wir dann Absender*innen und Adressat*innen definieren, die im Rahmen einer Botschaft in der Regel gegeben sind?

—— Ein anderes produktives Potential entfaltet sich dagegen in der Qualität des verwendeten Stoffes, der fragil und luftig, gleichzeitig weich und anschmiegsam erscheint. Die weiße Baumwolle erstrahlt, als ‚weiße Weste‘, „fast schon ein wenig ätherisch im Ausstellungsraum, bereinigt vom *Schmutz*, der dem Bilddiskurs heutzutage anhaftet, wenn Migrantinnen und Migranten als Illegale de-klassifiziert werden“ (Haehnel 2013: 136). Durch die starke Beleuchtung wird die symbolische Reinheit betont, aber auch eine unübersehbare, starke Präsenz hergestellt, was sich wiederum unmittelbar auf die potentiellen, konkret jedoch abwesenden Körper überträgt. Ein Bild, das dem üblichen Bild klandestiner Grenzübertritte, Flüchtender auf beschwerlichen Reisen diametral widerspricht und damit der stereotypisierenden und viktimisierenden Tendenz entgegensteht. So wird gerade über die Materialästhetik eine Alternative zu bestehenden Bildern und Ideen geschaffen.

IDENTITÄTSTRÄGER —— Die Idee des Changierens zwischen konkreter biografischer Bezugnahme und übertragbarem, allgemeingültigen Interpretationsspielraum findet sich auf der materiellen Ebene des Werks wieder. Die eingenähten Objekte sind als allgemeine Symbole lesbar. Hier sind es tatsächlich Objekte der Künstlerin, zwar keine realen Zeitzeugen einer Migrationsgeschichte,

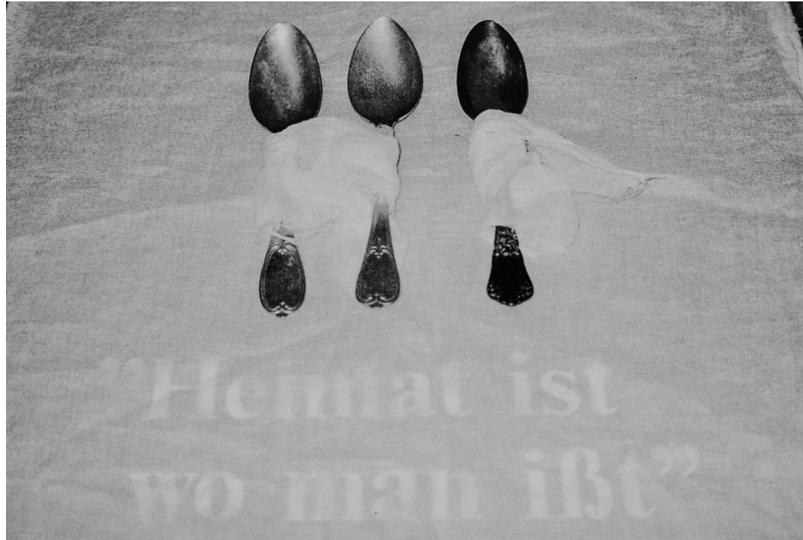
aber doch persönlicher Natur (Heinrich 2007: 53). Dennoch sind die Gegenstände von außen nur schemenhaft erkennbar, und somit nicht als persönliches Zeugnis lesbar. Stattdessen rekurrieren sie auf eine allgemeingültige Idee eines Erinnerungsstückes – eines Fotos, persönlichen Gedichts oder Briefs. Diese Idee wiederum ist so omnipräsent und vertraut, dass die Repräsentation ihrer Attribute, ihren Wert unmittelbar vorstellbar macht und im eigenen Besitz der Betrachter*innen Äquivalente finden oder kollektive Erinnerungen aufrufen lässt. Auch ohne konkrete Teilhabe an der historischen Migrationssituation Ende des 19. Jahrhunderts, die den Ausgangspunkt des Werks bildet, wird ein vorstellbarer Handlungsraum bzw. eine Projektionsfläche eröffnet (Bayer 2010: 51; Dogramaci 2013b: 235).

— Darüber hinaus sind die Objekte Träger von Identitätsmarkern. Laut Aleida Assmann lässt sich Identität auf zwei Weisen begreifen, zum einen als Datensatz, bestehend aus harten Fakten, Name, Alter, Größe etc., eine Form, die in erster Linie für ein administratives Gegenüber von Relevanz ist. Ein anderes Verständnis von Identität besteht in der Gemengelage aus Persönlichkeitsmerkmalen, aber vor allem auch Erfahrungen und entsprechenden Erinnerungen (Assmann 1993: 238). Gerade letztere gelten als fragil und mitunter flüchtig. Objekte mit indexikalischem Charakter wie eben Fotografien und Handschriften erscheinen uns durch ihre fixe Form als Gegenpol dazu. Die unveränderliche Form verspricht der Erinnerung Stabilität zu verleihen. Gerade in einer Migrationssituation, in der sich der gesamte äußere Rahmen ändert, haben die Erinnerungsstücke einen umso größeren Wert. Umgekehrt wird also der Verlust dieser Gegenstände mit der Gefahr vor dem Verlust der eigenen Identität gleichgesetzt (Dogramaci 2013b: 231). Bezogen auf die Repräsentation von Migration stellt Dogramaci fest: „Das Ding oder Objekt gehört zu den meist bemühten, aufgeladenen Exponaten in Ausstellungen und Museen, die sich Aus- und Einwanderung widmen.“ (ebd.: 235)

— Kostbarkeit wird auch durch die Assoziation mit Reliquien betont, die durch das Einhüllen der Dinge in Stoff aufgerufen wird. Hier kann eine weitere Arbeit von Karamustafa herangezogen werden, die ästhetisch wie thematisch mit *Courier* verwandt ist. *Heimat ist, wo man ißt* (1994, **Abb. 6**) besteht aus drei Silberlöffeln, die teils mit Stoffstreifen umwickelt sind und so wiederum auf einem größeren, grobwebten Stoffstück liegen. Letzterer weist Falten und Knicke auf, als wäre er zuvor zum Einschlagen verwendet worden. Unter dem dünnen Stoff befindet sich eine mit weißer Plotterschrift beklebte Glasplatte, die den Titel wiedergibt und

den Rahmen von Heimat und migrantischem Unterwegssein herstellt. Die Idee des Heimat-Findens, wird mit dem Ritual des Essens verbunden, welches über die Löffel visualisiert wird. Als mitführbares Objekt, bringt es ein wiederkehrendes Motiv in die Mahlzeiten in Heimat und Fremde.

— In beiden Arbeiten wird die Idee der Reliquie durch die Kombination der durch Berührung aufgeladenen Objekte und stofflicher Umhüllung aufgerufen. Anna Bücheler erläutert, dass die Hülle in praktischer wie repräsentativer Funktion durch ihre auf das Innere – also das Verhüllte – verweisende Form geprägt ist (2017: 40). Im textilen Material treffen sich dabei beide Eigenschaften durch die Anpassungsfähigkeit. Konkret lässt sich das bei *Courier* so beschreiben, dass das Karomuster der Steppung gleichförmige Etuis bildet, die befüllt aber in der äußeren Form den Inhalt abbilden. Die Idee der Hülle wird in den Westen bei *Courier* insofern gedoppelt, als dass die Weste an sich auch eine Hülle für den Körper darstellt, indem sie seiner Form angepasst ist.



// Abbildung 6

Gülsün Karamustafa, *Heimat ist wo man ist*, 1994

STICHFÜHRUNG — Die Behandlung des Stoffes durch die markanten, groben Handstiche in *Courier*, die mit schwarzem Faden die einschließenden Kammern bilden, steht im Gegensatz zur sakralisierenden Wirkung des reinen Weiß. Der Stoff vermittelt zunächst Anonymität, seine saubere, unbenutzte Erscheinung und das ätherische Strahlen suggerieren eine höhere Instanz. Mit der gestickten Bearbeitung wird dagegen eine unmittelbare, taktile Erinnerung aufgerufen, im Idealfall ein imaginäres Nachspüren eines Fadens in der Hand und des Widerstands von Stoff gegen eine Nadel. Die unstete Linie betont die textile Handarbeit und deren Prozessualität. Sie verweist auf die Dringlichkeit, auch durch die Priorität des Funktionalen gegenüber dem Ästhetischen. Durch das dezidierte Schwarz-auf-Weiß, wirkt sie aber dennoch nicht wie eine bloße Naht, sondern auch wie eine Stickerei, wodurch der darstellende Aspekt betont wird.

— In kunst- und kulturhistorischen Kontexten bietet die Stickerei ein subtiles Mittel des Festsetzens der eigenen Identität und Historie, ein Mittel des stillen Widerstands gegen patriarchale

Strukturen und dabei ein Ausdrucksmedium randständiger Personengruppen (Lehninger 2010: 45ff.).¹⁰⁾ Traditionell wird sie als häusliche Tätigkeit begriffen, die von Frauen ausgeführt wird und diese gut beschäftigt hält, abseits der politischen Öffentlichkeit. So misst sich auch der Grad ihrer ästhetischen Wertschätzung im ursprünglichen System „nach Kostbarkeit und Rarität des Materials, der investierten Zeit und kunstfertigen Umsetzung von Entwürfen“ (Tammen 2002: 217). In der Kunst ist es aber gerade diese Reibung mit der tradierten Idee und Funktion der Handarbeit – deren feminin-gesellschaftliche Bedeutung heute nicht mehr relevant erscheint –, die einen produktiven Impuls bringt: nicht trotz, sondern „wegen ihrer traditionellen Konnotation ist diese Technik prädestiniert, in künstlerischer Bearbeitung vielschichtige Argumentationen zu ermöglichen.“ (Felix 2010: 10) Die zunächst oft dekorative oder rein funktionale Erscheinungsform macht eine intensive Auseinandersetzung nötig, um die eigentliche Bedeutung zu erfassen. Tatsächlich steht in der Wertschätzung innerhalb des Kunstsystems, zunächst im feministischen Diskurs, aber auch darüber hinaus, die emotionale oder konzeptionelle Aussagekraft über der handwerklichen Fertigkeit. Nochmals verschiebt sich dies in der zeitgenössischen Kunst seit den 1990er Jahren, in der Stickerie zum Einsatz kommt. Sie löst sich verstärkt aus der weiblich determinierten Setzung und spielt mit einer unkonventionellen bis dilettantisch wirkenden Ästhetik, um der Erwartungshaltung gegenüber traditionellem Handwerk entschlossen zu widerlaufen (ebd.: 210f.).

Entsprechende Mechanismen greifen in *Courier* von Gülsün Karamustafa. Durch die funktional und effizient wirkenden Stiche wird der Fokus auf die intensive und spannungsgeladene Situation von Migration gelegt, die Anonymität des*r Urherbers*in eröffnet die Möglichkeit vielfältiger Subjektpositionen, abseits tradierter weiblicher Zuschreibungen. Gleichzeitig werden hier aber auch Potentiale der klassischen Auffassung des Stickwerks wirksam: Selbst in dieser rohen Form erweist es sich als zeitaufwendiges Verfahren, das persönliche Hingabe erfordert, wodurch ein Wert generiert wird. Dazu handelt es sich um eine körpernahe Tätigkeit, beides führt abermals dazu, dass ein körperliches und vor allem handelndes, also aktives Gegenüber vorstellbar wird (ebd.: 97). Die Idee des Textilen als Körperspeicher kommt hier folglich allein über den künstlerischen Produktionsprozess zum Tragen. Denn die körpernahe und gleichzeitig repetitive Tätigkeit des Handarbeitens stellt ein sich in das Körpergedächtnis einschreibendes Verfahren dar. Eine Mnemotechnik, die sich nicht

10)

Anna Lehninger führt dies aus am Beispiel von Arbeiten von Frauen aus dem 19. Jahrhundert, die sich in sozialen Ausnahmesituationen wie psychiatrischen Einrichtungen oder Gefängnissen befanden. Mit den Stickerarbeiten nutzen sie gebilligte, wenn nicht gar gut geheißene Mittel, die oberflächlich der Idee der ruhig gestellten Frau entsprechen. Durch das Einfügen von biografischen Verweisen und unkonventionellen Ideen, schaffen sie sich aber Repräsentationsräume und subtile Sichtbarkeit. Gleichzeitig bietet die zunächst unverdächtige Technik einen Schutzraum, der den feinen Grat zwischen Repräsentation und Exponiert-Sein markiert, also die Kontrolle über die eigene Sichtbarkeit (Lehninger 2010).

zuletzt in den handschriftlichen, vom Stoff umhüllten Notizen doppelt – im Grunde selbst eine textile Handschrift darstellt – und die Idee, über das Einschließen von Objekten Identität zu wahren, nochmals verstärkt. Auch in der Tradition des Quiltens, bzw. des Patchworks, welches den Ursprung des Steppens bildet, ist das Zusammenfügen von Bedeutungsträgern verankert:

Patchworking means peacing textiles together not only physically but also symbolically. This is exemplified by signature quilts or album quilts [...]. They were composed of pieces with signatures and often messages from family members and close friends, mostly in commemoration of a lifecycle event [...]. They could help as a presentation device that helped to strengthen familiar and social ties. (Nomoto 2017: 184)

— Auch in Quilts wurden mitunter Objekte eingenäht, wie bei *Courier*. Dabei geht es darum den Wechsel von Lebensabschnitten zu begleiten und an emotionalen Bindungen festzuhalten. Auf der historischen Ebene des Werks kann man die migrantische Kulturtechnik als stillen Aktivismus lesen, der nicht öffentlich sichtbar wird, Grenzregime unterläuft, Integrität wahrt und Momente von subjektiver Sicherheit und Verbundenheit bei den Akteur*innen erzeugt (ebd.: 184f.).¹¹⁾ Gülsün Karamustafa bringt durch ihre künstlerische Bearbeitung diese stille, aktivistische Tätigkeit in das Feld des Sichtbaren und transformiert sie so retrospektiv zu einer aktiven politischen Geste.

— In Karamustafas *Courier* entsteht eine produktive Balance zwischen der Beschreibung faktischer Migrationsprozesse, der autobiografischen Komponente und einer interpretativen Offenheit. Diese Offenheit entsteht vor allem im Verzicht auf konkrete Körperbilder. So ist es möglich, sich zum Werk, zu den Objekten und vor allem zu den als Leerstellen angelegten Subjekten in Bezug zu setzen, die eine vergleichende anerkennende Sichtbarkeit evozieren. Die ästhetische Setzung des Werkes, seine Orientierung am Alltagsobjekt Kleidung, gleichzeitig aber die cleane Erscheinung, ermöglicht in erster Instanz eine unvoreingenommene Betrachtung.¹²⁾ Durch die Vertrautheit und haptische Qualität des textilen Materials wird ein persönlicher Zugang geschaffen. Unter diesen Voraussetzungen ist ein empathisches Einfühlen in das imaginierte Gegenüber möglich. Gerade das Fehlen nationaler Demarkationen wird dadurch sinnstiftend: Die Idee des migrantischen Fremdseins drückt sich im Werk durch die eingefassten, identitätswahrenden Objekte und die Sorge vor deren

11)

Nomoka macht die subversiven emanzipativen Handlungen im weiblich codierten Handwerk des 19. Jahrhundert aus. Im Fall der Migrant*innen um 1900 deren Praxis hier beschrieben wird, besteht insofern noch eine weitere emanzipative Qualität, sie aus ihrer Geschlechterzuschreibung gelöst wird.

12)

Gerade innerhalb Karamustafas Werk ist dies ein spannender Aspekt. Textile Motive und Materialien sind in ihrem Oeuvre, unabhängig vom tatsächlichen Medium der jeweiligen Werke, geradezu omnipräsent (Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa 2016). Dabei sind es in den meisten Fällen aber auffällige, bunt gemusterte oder opulente Stoffe, die im Zusammenhang kulturelle Zuschreibungen erhalten und mit denen Sie auch dezidiert türkische Nationalität verhandelt. *Courier* gehört zu jenen Werken, die zwar auf den ersten Blick weniger nahbar erscheinen, im Endeffekt aber doch eine breiter gefächerte Identifikation ermöglichen.

potentiellem Verlust aus. Die materialisierte Einnäherung persönlicher Artefakte repräsentiert aktiv(istisch) handelnde Subjektpositionen in einem Minoritätendiskurs. Durch die überzeitliche und überörtliche Setzung des Werkes zeigt sich Migration als *conditio humana*.

// Literaturverzeichnis

- Ahiska, Meltem (2016): Der imperiale Komplex und eine Ährenlese der Wunder der Moderne. In: Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa 2016, S. 30–38
- Assmann, Aleida (1993): Zum Problem der Identität aus kulturwissenschaftlicher Sicht. In: *Leviathan* 21, 2, S. 238–253
- Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa. Hamburger Bahnhof Berlin 2016. Durmuşoğlu, Övül Ö. / Roumiguière, Melanie (Hg.), Wien, Verlag für Moderne Kunst
- Bass-Krueger, Maude (2019): Vogue Lexikon: Die Geschichte des Dreiteilers. In: *Vogue* (Online), <https://www.vogue.de/mode/artikel/vogue-lexikon-dreiteiler> (16.05.2020)
- Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur (Studien zur Inter- und Multikultur, Bd. 5). Tübingen, Stauffenburg
- Böhme, Hartmut (2013): Mythologie und Ästhetik des Textilen. In: Ausst.-Kat. Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute. Kunstmuseum Wolfsburg, Staatsgalerie Stuttgart 2013/2014. Brüderlin, Markus (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, S. 46–59
- Bücheler, Anna (2017): Case. In: Reineke, Anika / Röhl, Anne / Kapustka, Mateusz / Weddigen, Tristan (Hg.): *Textile Terms: A Glossary (Textile Studies 0)*. Emsdetten und Berlin, Edition Imorde, S. 38–42
- Demos, T.J. (2013): *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary During Global Crisis*, Durham und London, Duke University Press
- Dogramaci, Burcu (2013a): Fremde überall – Migration und künstlerische Produktion. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld, transcript, S. 7–20
- Dogramaci, Burcu (2013b): Migration als Forschungsfeld der Kunstgeschichte. In: Dies. (Hg.): *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld, Transcript, S. 229–248
- Durmuşoğlu, Övül Ö. (2016): Me in Time. Time in Me (Interview mit Gülsün Karamustafa). In: Ausst.-Kat. Chronographia. Gülsün Karamustafa. 2016, S. 65–74
- Felix, Matilda (2010): Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart. Bielefeld, transcript
- Fischer, Ole W. (2010): Structural Ornament and Ornamental Structure? Notes on the Textile Origins of Modern Architecture. In: Weddigen, Tristan (Hg.), *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium (Textile Studies 2)*. Emsdetten und Berlin, Edition Imorde, S. 167–176
- Gibbons, Joan (2007): *Contemporary Art and Memory. Images of Recollection and Remembrance*. London und New York, I.B. Tauris
- Haehnel, Birgit (2013): Zeitgeist-Ikonen der Illegalität – Massenmediales Phänomen und künstlerische Gegenstrategien. In: Dogramaci, Burcu (Hg.), *Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven*. Bielefeld, transcript, S. 123–140
- Heinrich, Barbara (2007): Gülsün Karamustafa: My Roses My Reveries. In: Block, René (Hg.), *Contemporary Art in Turkey 2*, Istanbul, Yapı Kredi
- Heißenbüttel, Dietrich (2016): Die komplexe Materialität der Körper. Zur Rolle von Kunst in der Flüchtlingsdebatte. In: *Springerin* 1, S. 51–55
- Holert, Tom / Terkessidis, Mark (2006): *Fliehkraft. Gesellschaft in Bewegung – von Migranten und Touristen*. Köln, KiWi
- Karamustafa, Gülsün (2017): Modernity Unveiled. Veiling, Unveiling, Veiling Again. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, H. 73, S. 27–33
- Kortun, Vasif (1998): Gülsün Karamustafa. In: Ausst.-Kat. *Echolot oder 9 Fragen an die Peripherie: Gülsün Karamustafa*. Museum Fridericianum, Kassel 1998. Block, René (Hg.), S. 4–6
- Lehninger, Anna (2010): Embroidered Identity. Textile Autobiographies in Art Brut and Beyond. In: Weddigen, Tristan (Hg.): *Metatextile: Identity and History of a Contemporary Art Medium (Textile Studies 2)*. Emsdetten und Berlin, Edition Imorde, S. 41–49
- Müller, Hans-Joachim (2013): Die Lebenslügen des Jahrhundertkünstlers Beuys. In: *Welt*, 15.05.2013. <https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article116164787/Die-Lebensluegen-des-Jahrhundertkuenstlers-Beuys.html> (20.05.2020)
- Nomoto, Kyoko (2017): Patchwork. In: Reineke, Anika / Röhl, Anne / Kapustka, Mateusz / Weddigen, Tristan (Hg.): *Textile Terms: A Glossary (Textile Studies 0)*. Emsdetten und Berlin, Edition Imorde, S. 182–186
- Pape, Cora von (2008): *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20.*

Jahrhunderts. Bielefeld, transcript

Pernot, Mathieu (2012): *Les Migrants*. Guingamp, Edition GwinZegal

Probst, Carsten (2016): Schwimmwesten von Flüchtlingen. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 15.02.2016. https://www.deutschlandfunk.de/kunstaktion-von-ai-weiwei-in-berlin-schwimmwesten-von.691.de.html?dram:article_id=345712 (20.05.2020)

Ruhkamp, Uta (2013): *Textile Zeitenwende*. Zur Rolle von Material und Idee in der zeitgenössischen Kunst. In: *Ausst.-Kat. Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*. Kunstmuseum Wolfsburg, Staatsgalerie Stuttgart 2013/2014. Brüderlin, Markus (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2013, S. 318–327

Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung, *Studien zur visuellen Kultur*, Bd. 7. Bielefeld, transcript

Semper, Gottfried (1877): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Band 1. Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 2. Auflage

Tammen, Silke (2002): *Textilien*, in: Hackenschmidt, Sebastian et al. (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München, C.H. Beck, S. 217–224

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Gülsün Karamustafa, *Courier*, 1991, Textil, synthetische Baumwolle, Bindfaden, Plotterschrift, Maße variabel, Sammlung Block. Ausst.-Kat. *Chronographia*. Gülsün Karamustafa. Hamburger Bahnhof Berlin 2016. Durmuşoğlu, Övül Ö. / Roumiguière, Melanie (Hg.), Wien, Verlag für Moderne Kunst 2016, S. 282

Abb. 2: Gülsün Karamustafa, *Courier*, 1991, Textil, synthetische Baumwolle, Bindfaden, Plotterschrift, Maße variabel, Sammlung Block, Detail. Ausst.-Kat. *Echolot oder 9 Fragen an die Peripherie*: Gülsün Karamustafa, hrsg. von Block, René (Hg.), Museum Fridericianum, Kassel, 1998, S. 25

Abb. 3: Ai Weiwei, Installation am Konzerthaus Berlin, 2016, Installation, Schwimmwesten, verschiedenes Material, Maße variabel, © Konzerthaus Berlin / Oliver Lang

Abb. 4: Annette Messager, *Histoire des Robes*, 1990, Kleider, Zeichnungen, Fotografien in Vitrinen, variable Maße, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Schenkung Blake Byrne. In: *Parkett*, No. 59, 2000, S. 29

Abb. 5: Mathieu Pernot, *La jungle*, 2009–2010, Farbfotografie, Lambda Print auf Aluminium, 125 × 180 cm, Besitz des Künstlers. In: Pernot, Mathieu: *Les Migrants*. Guingamp, Edition GwinZegal 2012: o.P.

Abb. 6: Gülsün Karamustafa, *Heimat ist wo man ißt*, 1994, Textil, Silberlöffel, Glasplatte, 40 × 40 cm, Sammlung Block, Leihgabe im Neuen Museum Nürnberg. In: Ausst.-Kat. *Chronographia*. Gülsün Karamustafa. Hamburger Bahnhof Berlin 2016. Durmuşoğlu, Övül Ö. / Roumiguière, Melanie (Hg.), Wien, Verlag für Moderne Kunst 2016, S. 268

// Angaben zur Autorin

Friederike Korfmacher, M.A. studierte Kunstgeschichte und Kunstpädagogik an der Universität Osnabrück sowie Moderne und zeitgenössische Kunst an der Ruhr-Universität Bochum. Der vorliegende Text basiert auf ihrer Masterarbeit „Fluchtstoffe – Textilien als Attribute, Stellvertreter und Symbole in zeitgenössischen Werken zu Flucht und Migration“, die sie 2017 an der Ruhr-Universität verfasste. Korfmacher war als wissenschaftliche Volontärin am Museum für Gegenwartskunst Siegen tätig und arbeitet aktuell als kuratorische Assistentin im Museum Marta Herford.

// 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>



QUEERING THE KANGA. SPEKULATIVES GEWEBE IN KAWIRA MWIRICHIAS *TO REVOLUTIONARY TYPE LOVE*

„Liebe ist nicht schwarz und weiß!“ – das ist nicht etwa die Aufschrift eines Demotransparents oder Werbeplakats. Die Botschaft steht gedruckt im *jina*, dem Platz für einen Sinnspruch auf einem besonderen Kanga. Auf diesem ostafrikanischen Kleidungsstück stehen üblicherweise Botschaften, die der Braut viel Glück wünschen, dem Ehemann mitteilen, dass die Mango reif ist, oder der Nebenbuhlerin, dass sie sich keine Hoffnungen zu machen braucht. Der Kanga, das Doppelset aus zwei rechteckigen, bunt bedruckten Baumwolltüchern, die als Rock und Oberteil getragen werden, trägt seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts solche Sprüche. Zunächst wurde das Swahili in arabischer Schrift notiert, dann in lateinischen Lettern; der Spruch ist auf dem Stoff umgeben von einem breiten Rand (*pindo*), der von charakteristischen Mustern und Motiven gefüllt ist, ebenso wie *mji*, das Feld in der Mitte der Rechtecke. Seit der Unabhängigkeit der ehemaligen Kolonien werden die Kangas auch für politische Botschaften gebraucht und tragen Portraits von Politikern und Parteilogos neben denen von Stars – von Michael Jackson bis Barack Obama.

Mit solchen Elementen hat die kenianische Künstlerin, Designerin und Aktivistin Kawira Mwirichia¹⁾ 2016 eine Serie von eigenen Kangas gestaltet, in denen sie die Felder mit Bildern und Slogans aus queeren *communities* weltweit füllt: *To Revolutionary Type Love* (TRTL). Ihre Kangas sind Teil eines öffentlichen Raums dort, wo sie als künstlerische Arbeiten ausgestellt werden können. Denn Homosexualität gilt offiziell als von den Kolonialherren hinterlassen und ‚unafrikanisch‘, wird juristisch verfolgt und kann in Kenia und Tansania mit Gefängnis von bis zu 14 Jahren bestraft werden, mit 25 Jahren Gefängnis auf Sansibar; offiziell kann in mehreren Ländern die Todesstrafe für Homosexuelle verhängt werden.²⁾ Auch wenn in Kenia weniger offen als in Nachbarländern zur Gewalt gegen LGTBI aufgerufen wird, sind sie in allen gesellschaftlichen Bereichen Diskriminierung und Gewalt ausgesetzt. Queere Kultur und Kunstproduktion findet entsprechend an umkämpften Orten und in umkämpften Situationen statt.³⁾ Demonstrationen wie der Gay Pride Johannesburg arbeiten mit Aneignungsstrategien: Hier tragen Schwule traditionelle afrikanische Frauenbekleidung (die wiederum mit postkolonialem Nationalstolz assoziiert ist), um den Anspruch auf Zugehörigkeit zu *Afrika* auf ihre Weise anzumelden.⁴⁾



// Abbildung 1

Kawira Mwirichia, *Bangladesh Kanga*, 2017

1) Vgl. <http://instagram.com/kawiramwirichia>, <https://the-dots.com/projects/uhai-illustrations-174311>, <https://twitter.com/ArtbyKawira> (08.03.2020)

2) Zwischen 2010 und 2014 wurden in Kenia 595 Menschen verurteilt, Worley 2016. Vgl. aktuell https://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_Kenya (08.03.2020). Auf Sansibar werden homosexuelle Handlungen juristisch wie Mord behandelt: 25 Jahre Gefängnis beträgt die Höchststrafe, mindestens aber ein Bußgeld. Weltweit wird Homosexualität in 172 Staaten kriminalisiert, 14 Staaten bestrafen homosexuelle Handlungen mit Gefängnisstrafen von 14 Jahren bis lebenslänglich (u. a. Uganda, Malaysia, Singapur, Bangladesh); die Todesstrafe wird verhängt in Nigeria und dem Sudan, im Iran, Jemen, Brunei, Saudi-Arabien und in vom sog. Islamischen Staat besetzten Gebieten Iraks und Syriens; sie steht noch auf dem Papier in Pakistan, Afghanistan, Katar, Mauretanien, Libyen und den Vereinigten Arabischen Emiraten; im Sudan, Somalia und Mauretanien drohte bis vor kurzem noch die Todesstrafe.

— Mwirichias Kangas dienen auch als alltägliche Objekte, Decken oder Wohnungsdekoration, denn man kann sie auch kaufen, sie gehören nicht nur ‚der Kunst‘ an, und sie schmücken immer wieder Versammlungsorte für politische Veranstaltungen.⁵⁾ Um dieses Queeren des Kangas zu situieren, soll im Folgenden nicht nur das Entstehen des *Revolutionary Type Design* verfolgt, sondern auch die Geschichte des Textils Kanga herangezogen werden, denn diese gilt als eine kulturelle Aneignung ‚von unten‘, einer Aneignung kolonialen Handelsguts durch Frauen aus Sansibar – womit sich Mwirichias Kangas als weitere Aneignungsgeste lesen ließe.

— Kangas gibt es seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, und sie sind weiterhin verbreitet. Sie werden in der Stadt weniger getragen als auf dem Land, in Tansania mehr als in Kenia, auf Sansibar mehr als in Dar es Salaam, von muslimischen eher als von christlichen oder vollverschleierten Frauen. Sie werden oft mit westlichen Kleidungsstücken wie T-Shirts kombiniert, von Modehäusern nun auch in westlichen Kleidungschnitten vermarktet, und die Regeln der Bedeutungen, Farbsymboliken, Geschenkgewohnheiten und Gebrauchsweisen bei rituellen Ereignissen haben sich ausdifferenziert.⁶⁾ Bei einer Hochzeit werden Kangas auf dem Boden ausgelegt, um der Braut den Weg in die neue Familie zu schmücken. Der Fakt, dass eine solche Feier der *queer community* in Kenia nicht möglich ist, gab den Anstoß für die Kanga-Serie⁷⁾ von Kawira Mwirichia mit dem Titel *To Revolutionary Type Love*, wie ein Trinkspruch: „Auf die revolutionäre Liebe!“ Mit dem Ziel „to honour our own life and loves by laying down our own kangas“ (Lichtenstein 2017a; Alderson 2017) begann Mwirichia 2015, Sprüche und Motive in der *queer community* zu sammeln,⁸⁾ um eine umfangreiche Serie von Kangas anzufertigen, die je einem Land, einem Aktivist*innen oder einer Aktivistin, einem Ort oder einer spezifischen historischen Symbolik gewidmet sind. Was an eine alternative Nationalfahne erinnern mag, wird nicht aufgehängt, sondern bei Ausstellungen auf dem Boden ausgelegt, und die Besucher*innen sind eingeladen, auf ihnen (ohne Schuhe) zu gehen und zu sitzen.

— Den Druck der Tücher gibt Mwirichia bei Haria's Stamp Shop in der Bishara Road Nairobis in Auftrag, einem Geschäft für Kangas und touristische Artikel in der traditionellen Kanga-Einkaufsstraße. Die Kangas sind nicht auf Baumwolle, sondern auf Polyester gedruckt und folgen damit nicht der Entstehungsgeschichte, sondern der ökonomischen Entwicklung der letzten Jahre, in der chinesische Textilproduktionen zunehmend die

3)

Der Film *Call me Kuchu* (Regie: Katherine Fairfax Wright, Malika Zouhali-Worrall, USA 2012) dokumentierte die Aktivist*innen rund um David Kato und Katos Ermordung in Uganda. Der Film *Stories of our Lives* (Regie: Jim Kuchu, Buch: Jim Chuchu, Njoki Ngumi, Kenia 2014) des kenianischen NEST Collective wollte dagegen alltägliche und utopische Szenen queeren Lebens zeigen. *Rafiki* (Regie: Wanuri Kahiu, Kenia/Südafrika 2018) zeigt eine lesbische Liebesgeschichte in Nairobi – alle drei sind in Kenia verboten (Teeman 2016).

4)

Suzanne Gott beschreibt die Strategie etwa beim *Lesbian and Gay Pride Parade* in Johannesburg: „Gay men dress in customary styles of Xhosa, Zulu, and Herero women, ethnic dress whose new status as symbols of postapartheid pride and nationalisms led support to the authenticity of gay african identities.“ (Gott 2011: 52).

5)

So etwa bei den *Rainbow Women of Kenya* oder Konferenzen wie *African Crossroads* und *ThinkCREA*. Auf Twitter werden seit 2019 auch queere Drag Ereignisse in Nairobi beworben.

6)

Zur „gebrochenen Ethnisierung“ traditioneller Textilien vgl. Willemijn 2011: 67ff. Zur kulturellen Praxis des Textilen in Afrika, der Wertschätzung, der sozialen Bedeutung, den Symboliken, der Gegenwarts Kunst, dem transkulturellen Austausch darin vgl. Pinther / Schankweiler 2011.

7)

Vgl. <https://www.facebook.com/kanga.pride/> (08.03.2020)

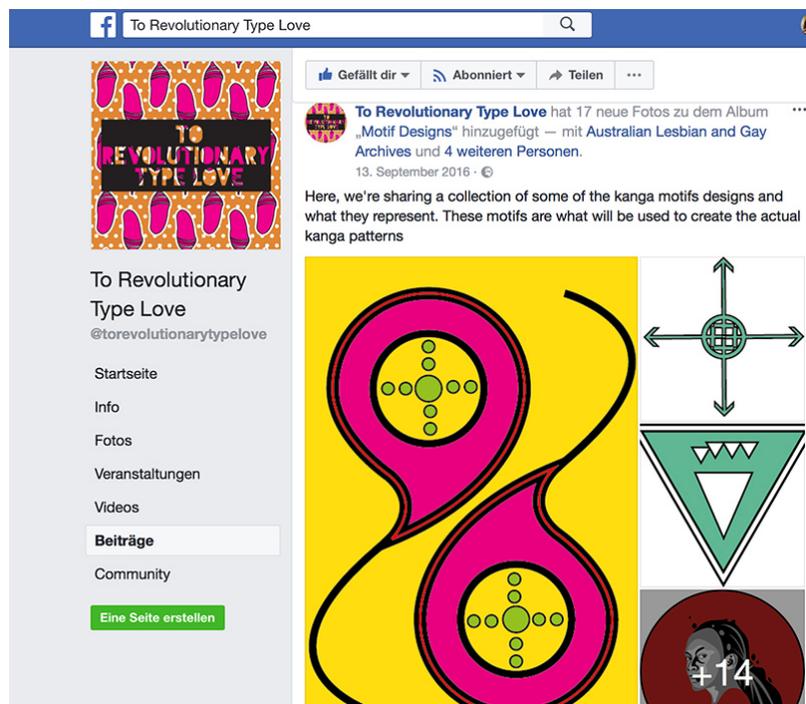
8)

„For the quotations, she asked the Kenyan LGBT community to suggest uplifting and inspiring messages. The response was so huge that Kawira had to limit it to 10 suggestions per person.“ (Alderson 2017: o.Pag.)

einheimischen ersetzen. Das Ergebnis ist daher nicht, was man im Westen mit ‚Textilkunst‘ assoziieren mag – etwa hinsichtlich Wertigkeit, Handarbeit oder Materialreichtum –, sondern entspricht einer politischen Ästhetik, die eine Ästhetik des Alltags ist. Mwirichias Kanga sind materiell schlicht: Kein wertvolles Gewebe, kein historisierender Handstempeldruck, keine *fake*-Patina und kein Ethnostyle; ihre Besonderheit sind die politischen Netzwerke hinter dem Stoff. Diese Praxis erinnert die Zuschreibungen an *art* und *craft*, die sich in Europa als Reaktion auch auf Trennungen der Moderne herausgebildet haben; was als Kunst und was als bloßes Handwerk galt, ist auch in der Geschichte der entsprechenden *genderings* aufgearbeitet (u.a. Bischoff / Thruenter 1999). Aus klassisch-europäischer Perspektive handelt es sich bei der Wahl, mit einem Textil zu arbeiten, daher nicht um einen subversiven Akt, sind es doch ohnehin Kunstformen wie Musik, Skulptur, Tanz oder Textil, die man dem afrikanischen Kontinent zuordnet und nicht etwa Malerei, Medienkunst, *high art*. Was im Globalen Norden als rein dekorativ erscheinen mag, markiert allerdings für den lokalen Kontext eine radikale Geste der Sichtbarmachung und Aneignung. Gleichzeitig beschränkt sich die Kanga-Serie von Mwirichia nicht auf lokale Opposition, sondern situiert sich als globales Projekt – in jedem Land ist queere Politik ein Thema – mit einem universalen Anliegen der Menschenrechte, und das in einer dezidiert



// Abbildung 2
Kawira Mwirichia, Screenshots der Facebookseiten von *To Revolutionary Type Love*, 2018



// Abbildung 3
Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen auf der Facebookseite *To Revolutionary Type Love*, 2016

partikularen Form. Kerstin Pinther und Alexandra Weigand haben *Arts and Craft in a Colonial Context* als Teil einer verwobenen Moderne befragt und die Rolle von Design zwischen den Bereichen von künstlerischer Gestaltung und sozialen Prozessen bis hin zum politischen Aktivismus verfolgt und aus der Nord-Süd-Perspektive heraus auf Süd-Süd-Beziehungen bezogen, und zwar nicht nur für aktuelle, sondern auch für mögliche zukünftige Problemlösungsstrategien, wie etwa im „speculative design“ (Pinther / Weigand 2018: 11, 19). Die TRTL-Kangas tragen genau solche historisch komplexen wie auch utopischen Züge.

Die Kangas von Mwirichia kann man kaufen – sie werden nicht durch eine limitierte Auflage zu einem Kunstwerk mit Marktwert erhoben. Sie lassen sich als Decke, Tuch, Tischtuch, Vorhang oder zum Einwickeln benutzen. Sie können an die Wand gehangen, in die Wohnung, Galerie, oder auf den Boden gelegt werden, auch im Ausstellungsraum: „To walk on the kanga is to honor the kanga“ ist ein Präsentationsmotto Mwirichias, die das Publikum dazu einlädt, barfuß über die Stoffe zu laufen oder sich zum Diskutieren darauf niederzulassen, anders als in bisherigen europäischen und US-amerikanischen Ausstellungen zu Kangas.⁹⁾ Das Ausstellen von Textilien ist schwierig, denn sowohl eine Rahmung oder Hängung an der Wand als auch die Präsentation in einer Vitrine entsprechen nicht den spezifischen (materiellen, haptischen, gebrauchsbefugten) Eigenschaften der Objekte; sie erscheinen entsprechend der Ordnungen des klassischen Museums entweder als mindere Bilder oder als ethnografische Dinge. Mwirichias Kangas müssen daher als ausgestellte sowohl gut sichtbar als auch fühlbar und brauchbar sein.

Mwirichia arbeitet auch als Grafikerin¹⁰⁾ und dokumentiert, wie sie aus dem Material die jeweiligen Muster und zentralen Motive für die klassischen Designbereiche *pindo* und *mji* entwickelt: Aus historischem Material werden Symbole isoliert, grafisch stilisiert, in Ornamente gruppiert, sowohl in die Randborte als auch in den zentralen Bereich eingefügt. In letzteren werden auch stilisierte Portraits queerer Aktivist*innen gesetzt; dazu kommt ein Spruch auf Swahili. Der Aserbeidschan-Kanga etwa erinnert an den Aktivistin Isa Shahmarli durch die Verwendung eines Portraitfotos und die grafische Umsetzung seiner letzten Forderung nach einer Welt, die viele, auch ‚seine‘, Farben

9)

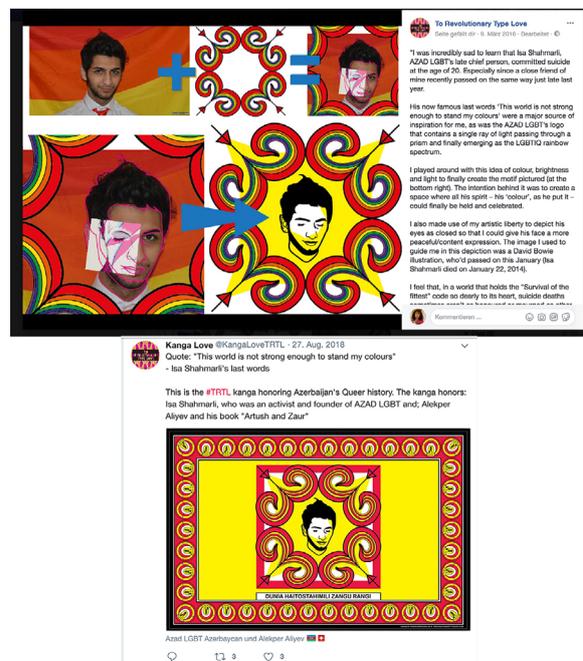
Es waren ungefähr drei Dutzend Kangas entstanden, als sich Mwirichia die Möglichkeit bot, sie in der Galerie des Goethe Instituts Nairobi zu zeigen, vom 17.05. bis 03.06.2017 – unterstützt von AFRA-Kenya, von der Astraea Lesbian Foundation for Justice sowie der Heinrich Böll-Stiftung East & Horn of Africa. Die Künstlerin lud sechs befreundete Fotograf*innen ein, zu den Kangas ihre Bilder rund um queeres Leben in Nairobi unter dem Gesamttitel *To Revolutionary Type Love* auszustellen. Seitdem wächst die Serie kontinuierlich weiter und sollte im Juni 2020 so viele Kangas wie Länder auf der Welt umfassen. Vom 14. bis 21. Juni 2018 war die Ausstellung in der Galerie der HBK Braunschweig zu sehen, begleitet von Mwirichia, Faith Wanjala und Malcolm Muga und vom 01.07. bis 20.09.2018 im Iwalewa-Haus Bayreuth.

10)

Vgl. <https://the-dots.com/projects/uha-illustrations-174311>, <http://instagram.com/kawiramwirichia>, <https://twitter.com/ArtbyKawira> (08.03.2020)

// Abbildung 4

Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen zum *Azerbeidjan Kanga*, 2016 / 2018



zulasse, wie Mwirichia im Facebook-Posting ausführt.

Der Kanga ist ornamental, bildlich, grafisch, kombiniert mit Schrift, also in gewisser Weise multimedial; er gilt als *social media* der Frauen Ostafrikas, die mittels der Schriftbänder Botschaften mitteilen (Lichtenstein 2017b: o.P.); und als Produkt von Frauen ist er ebenso Alltagskleidung wie für verschiedene Anlässe einsetzbar, sei es beim Initiationsunterricht für Mädchen, bei Hochzeiten und Beerdigungen, für politische Botschaften bei Demonstrationen oder anderen Ereignissen (Spring 2012: 105). Er gilt als klassenübergreifend oder als neuer Statusmarker in einer multiethnischen Gesellschaft; und er wird seriell hergestellt, aber in so großen Mengen, dass es individuelle Effekte durch seinen Einsatz gibt. Er kann ebenso ‚modern‘ sein (Modewellen initiieren, einen Stadt-Land-Gegensatz einsetzen) wie ‚traditionell‘ (vererbt werden, bei klassischen Festen eine Rolle spielen, eine Lebensgeschichte erzählen). Und: Er erscheint als Ergebnis einer spezifischen historischen Aneignungspraxis.

DIE VORLAGE: DER KANGA UND SEINE POSTKOLONIALE ANEIGNUNGSGESCHICHTE

Man kann die Geschichte des Kanga ins 19. Jahrhundert datieren. In den ostafrikanischen Häfen versuchten die portugiesischen Seeleute, nachdem sie die Küste nicht mehr kontrollierten, Handel zu treiben.¹¹⁾ Eins ihrer Handelsgüter hieß *lenco*, das Schnupftuch, auch genannt *leso*, und war ein rechteckiges bedrucktes Tuch mit sechs Quadraten, das in Längen von 6 Metern ausgeliefert wurde. Die Kundinnen oder Zwischenhändler zerschnitten dann die aneinandergereihten quadratischen Muster von 30 x 30 cm – bis die modebewussten Frauen aus den reichen Familien Sansibars diese Tücher unaufgeschnitten und im Zweierpack als Kleidung trugen, eines als Wickelrock, eines als Tunika oder Bluse (oder Kopfschmuck, Schleier, Babytragetuch uvm.).¹²⁾ Die Tücher messen ungefähr 1 x 1,50 m – bequem, um sich von ausgestreckten Armen ausgehend in sie hineinzuwickeln (Hanby 1984). Der Begriff Kanga steht in Swahili für Perlhuhn, dessen Punktemuster auf früheren Tüchern verbreitet war.

Musterung und breite Randbordüren sollen die Kundinnen Mitte der 1870er Jahre dazu inspiriert haben, eigene Designs zu entwickeln und in Auftrag zu geben, zuerst in Handarbeit bei lokalen Handwerkern und ihren Holzstempeln (Ong’oa-Morara 2014: 78), bis

11)

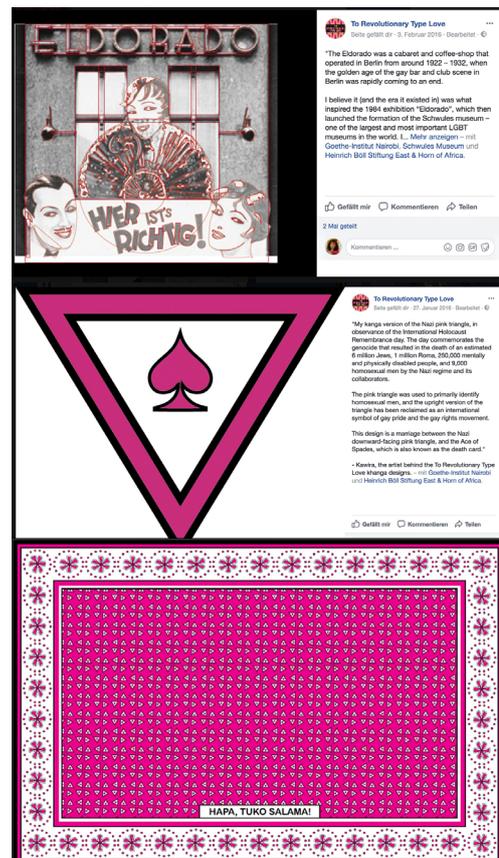
Zur Geschichte des Kanga vgl. Linnebuhr 1992, 1995; Beck 1995, 2005; Yahya-Othmana 1997; Fair 2001; Dies. 2004; Parkin 2005; McCurdy 2006; Klopper / Nchimbi 2012; Ressler 2012; Ong’oa-Morara 2014; Lichtenstein 2017b; Ryan 2017.

12)

„Legend has it that women who sought to elevate their status abandoned plain black cotton kaniki cloth in favor of looks that would distinguish themselves as both upwardly mobile and free. (Slavery ended in Zanzibar in 1897.) They purchased *leso* in lengths of six meters, and then cut the six into two lengths of three, breaking them down further into three square shapes of 3 x 2 meters. These squares were then mixed-and-matched and stitched together to form unique designs.“ (Lichtenstein 2017b: o.Pag.)

// Abbildung 5

Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen zum *Germany Kanga*, 2016 und *Germany Kanga*, 2017



internationale Händler den Markt erkannten und beliefern wollten (Fair 2004: 18). Mehrfach wird in den Händlerkorrespondenzen der Zeit betont, dass sich nichts verkaufen ließe, was nicht durch Anregung oder mindestens Beratung von Frauen vor Ort an die Händler zurückgegangen sei.¹³⁾ Wie genau diese Entwicklung zwischen Kundinnen, Designern und Produzenten vor sich gegangen sein soll, ist unklar; kann aber durch die Bestellbücher europäischer Händler teilweise nachvollzogen werden.¹⁴⁾

Bei den Sprüchen spielt eine zentrale Rolle, wie offener, wie persönlich, wie gewagt die Sprache sein kann – wenn der Frau ein strenges Verhaltensdiktat auferlegt wird, sich nicht in der Öffentlichkeit zu äußern, erscheinen Kangas als eine stumme Äußerung; wenn insbesondere die Themen Liebe und Sex eine Rolle spielen, werden z.B. importierte Stoffe beliebt, die die islamische Zensur umgehen,¹⁵⁾ oder in Tansania solche aus Kenia, weil sie politischere Botschaften trugen. Kangas ohne Schrift heißen *dumb kanga*, *bubu*. Dagegen ist der Begriff *mafumbo*, *veiled speech*, bis heute in Kenia ein Synonym für Rebellionen gegen das Patriarchat, die gleichzeitig die direkte Konfrontation vermeiden (Klopper / Nchimbi 2011: 153).

Ab den 1870er Jahren verbreitete sich diese Mode entlang der Küste und mit Verspätung auch ins bäuerliche Hinterland; Stonetown auf Sansibar wurde „das Paris Ostafrikas“ genannt, da die Moden so schnell wechselten. Die Tatsache, dass die Kangas auf Märkten und von Frauen gehandelt wurden, schuf neue Arbeitsmöglichkeiten und Öffentlichkeiten. Es entstanden kleine Ökonomien, in denen Frauen Geld verdienen konnten (Klopper / Nchimbi 2011: 153), sowie Anreize neue Kangas zu kaufen. Nicht alle Frauen konnten lesen, also mussten vor dem Kauf Sprüche vorgelesen und diskutiert werden (Chris Spring geht erst in den 1960er Jahren von einer umfassenden Alphabetisierung aus, 2012: 190). Mehrere Forscher*innen haben sich eigens diesen Sprüchen gewidmet, die angesichts des sozialen Drucks auf Frauen, sich dezent und still zu verhalten, bedeutsam sind (Ong’oa-Morara 2014: 81–84; Beck 2005). Es existieren lange Beispiellisten mit Übersetzungen und Interpretationsversuchen, die im Internet kursieren – die Mehrzahl von ihnen handelt vom Verhältnis der Trägerin zu ihrem Mann oder einem Mann sowie zu den anderen Frauen in der islamischen Polygamie. In muslimischen Gesellschaften, die den Frauen außerhalb des Hauses strenge Bedeckungsregeln auferlegen, bedeutet

13)

Der erste Bericht eines Deutschen über den *leso* stammte von Karl Wilhelm Schmidt, Sansibar. Ein ostafrikanisches Kulturbild, Leipzig 1888 (83, 144): *Lesos* seien 30 × 30 und 26 × 23 cm groß und „a sign of greater luxury – the actual fashion article in Zanzibar“. Diese 6er- oder 12er-Stoffe würden extra für den sansibarischen Markt produziert. Die Händler der Küste bestellten Stücke in der Größe von sechs *leso*. Farben, Muster und die Sprichwörter würden von Herstellern oder ihren Kundinnen sorgfältig ausgesucht. Alle vier Wochen kamen neue Muster auf den Markt, angeboten von europäischen Häusern, und diese würden von den Kundinnen geprüft, man einigte sich auf Farben, Größe und Preise, und dann gingen die Aufträge nach Manchester, Holland oder in die Schweiz (Linnebuhr 1992: 88). Mit dem Durchbruch der industriellen Revolution wird die Produktion dann wieder in Männerhand liegen (Klopper/Nchimbi 2011: 152; Fair 2004: 19).

14)

Bestellbücher von *Zanzibar handkerchiefs* für ostafrikanische Märkte, z.B. holländische Bestellbücher der Firma Vlissingen, spielten hier eine Rolle (Ryan 2017: 109).

15)

Parkin versteht die Botschaften als hauptsächlich auf Männer bezogene erotische Signale oder als Warnungen an Rivalinnen (2005). Botschaften hätten in ihrer ursprünglichen arabischen Fassung unmöglich erotische Inhalte transportieren können, das habe erst die Latinisierung der Lettern 1904–1906 ermöglicht (Lichtenstein 2017b: o.Pag. und Linnebuhr 1992: 90).

// Abbildung 6

Links: Ein portugiesisches Schnupftuch, *leso*, Ende 19. Jahrhundert. Rechts: Swahili-Frau mit zusammengenähten *lesos*, um 1900.



der Kanga die Möglichkeit, das Haus zu verlassen (Prestholdt 1998: 37): Als 1897 die Sklaverei abgeschafft wurde, kauften sich die freigelassenen Sklavinnen, die vorher nur dünne unbedruckte Tücher tragen durften, Kangas als Zeichen ihres neuen gesellschaftlichen Status. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts identifizierten sich die Bewohner*innen der Ostküste nach ihren Ethnien, drei Jahre nach dem Ende der Sklaverei nicht mehr.¹⁶⁾ Der Kanga war nun assoziiert mit Reichtum und Stil, gesellschaftlichem Ansehen und Kosmopolitismus, auch als er zur Massenware wurde (Spring 2012: 104f.; Fair 2004: 20). Unterschiede machen sich an der Dicke und Qualität des Stoffes fest, billigere kommen aus China und Indien, festere aus afrikanischen Ländern. Versuche von religiösen Führern, Frauenkleidung zu zensieren, setzten u.a. hier an: Dünne Stoffe seien unmoralisch.¹⁷⁾ Die Inselbewohnerinnen galten als „slaves of fashion“, die immer neue „displays of conspicuous consumption“ zelebrierten¹⁸⁾ und zwei oder drei Dutzend Kangas besaßen. Um 1900 trugen schließlich alle Frauen den Kanga. Als postkoloniale Nationalkleidung wurde später der Preis gesetzlich vorgeschrieben und niedrig gehalten.¹⁹⁾ Männer tragen die Kangas nicht als Wickeltuch, aber ließen sich z.B. zum Ende von Jomo Kenyattas Amtszeit Hemden schneiden, die dessen Gesicht geteilt zeigten. Und auch wenn Frauen ihre Kangas verkehrt herum tragen, so dass die auf das Muster gedruckten Politiker mit dem Kopf nach unten zeigen, gilt das als kritischer Kommentar (Gott 2011: 51).

Der Kanga ist wie erwähnt eng mit Hochzeiten, also einer typisch heterosexuellen Zeremonie verbunden, bei der ein besonderes Kangadesign getragen wird (Spring 2012: 188). Laura Fair hat die *agency* der Frauen von Sansibar betont, die eine neue individuelle und kollektive Identität, die historische Grenzen von arabisch/afrikanisch, frei/versklavt überschritt und anders als bei den Männern auch die Klassengrenzen übertrat, um eine neue kulturelle Zugehörigkeit durch den Kanga zu initiieren.²⁰⁾ Eine gemeinsame Initiationswoche für Mädchen einer Generation (*unyago*), in der sie von älteren Frauen in Dinge wie Menstruation, Hygiene, Sexualität offenherzig eingeführt wurden, war klassenübergreifend und empowernd und umfasste auch öffentliche Tänze – und neue Kangas.²¹⁾ Die Kleidung sollte die Überwindung der Gegensätze von Sklavin und freier Frau, afrikanisch und arabisch zeigen und sie in der öffentlichen Imagination vereinen.

Seit seinem Aufkommen im 19. Jahrhundert war der Kanga eine Erfolgsgeschichte in verschiedener Hinsicht. Er hat mehrere Wechsel politischer Regimes überlebt, er wurde vom ersten

16)

Bei der ersten Volkszählung 1924 definierten sich nur noch 12% als Nyasa, Yao oder Manyema, d.h. als Mitglied einer der drei Hauptethnien, die die Sklaven gestellt hatten: Man verstand sich als Swahili (Fair 2004: 20).

17)

Ivaska schildert u.a. postkoloniale tansanische Kampagnen gegen den Minirock und weibliche ‚westliche‘ Emanzipation im Namen der eigenen Kultur ab 1968, teilweise gewaltsam von auch jungen Männergruppen gegen junge Frauen durchgesetzt: Ideale von *decency* stammten aus den Missionsschulen, in denen die neue afrikanische Elite noch gelernt hatte und nun auch traditionellen Stämmen das Bedecken ihres Körpers auferlegen wollte (Ivaska 2004: 104–111; Hay 2004: 67). Dagegen verbindet Fair die verschiedenen Strategien der Aneignung westlicher Kleidung durch wohlhabende Kenianer*innen, Intentionen der Missionare, der Frauen, in Konflikten zwischen Generationen, zwischen Christen und Arbeitsmigranten, Vätern und Töchtern in erster Linie mit patriarchalem Machtstreben (2004: 67–78).

18)

Fair (2004: 19) zitiert hier britische Handelsberichte um 1900 (Trade Report for the Island of Pemba for the Year 1900, London: HNSO, 1901: 15).

19)

Der Preis betrug umgerechnet rund drei oder vier US-Dollar (Klopper/Nchimbi 2011: 154). Nach der Unabhängigkeit und mit Beginn der lokalen Produktion wurde der Kanga derartig populär, dass die tansanische Regierung 1977 anordnete, nur ein einziges Design im Abstand von drei Monaten (in verschiedenen Farben) zu drucken. Importe waren verboten, aber die heimische Produktion reichte nicht aus, um die Nachfrage nach Kangas zu decken.

20)

„Drawing on cultural elements from their varied, transnational pasts, women in urban Zanzibar crafted newly imagined identities as Zanzibaris, an identity that sought to overcome historical divisions between Arab and African, slave and free, and replace them with a new and decidedly modern cosmopolitanism.“ Besonders nach Abschaffung der Sklaverei in Sansibar 1897 kollaborierten Frauen dabei über Klassengrenzen hinweg, Männer eher nicht (Fair 2004: 13f.).

postkolonialen Präsidenten Tansanias, Julius Nyerere, als Element der neuen nationalen Autonomie und kulturellen Identität hochgehalten (Klopper / Nchimbi 2011: 153; Sylvanus 2016), und er hält immer noch den Billigkopien aus China stand.

ANEIGNUNGSGESCHICHTE UMSCHREIBEN — Fair hat bereits 2004 die Geschichte des Kanga mit Blick auf die Rolle der Sklav*innen gelesen, und hier geht es nicht in erster Linie um ihre Arbeitskraft auf dem Baumwollfeld oder um ihre Bedeutung als Kapital. Die kenianische Forscherin Rose Ong’oa-Morara legte nahe, nicht die Oberschichtenfrauen hätten den Kanga entwickelt, sondern die freigelassenen Sklavinnen hätten ihr unbedrucktes Tuch (*merikani*) bedruckt, um die Kleidung der Reichen zu adaptieren – eine erfolgreiche Manipulation des Tuchs, um eine Swahili-Identifikation zu dokumentieren (Ong’oa-Morara 2014: 75, 79). Letztlich lässt sich die Geschichte des Kanga aus den portugiesischen *lesos* kaum nachvollziehen; Textilgeschichte ist schwer zu dokumentieren, und wie bei vielen *killer applications* werden multiple Gründe und Bedingungen in einer linearen Narration mit Anfang, Ende (und Autorschaft) erzählt. Warum diese Narration gefällt, auch mir gefiel, ist klar: Sie ist eingängig, sie gibt die Handlungsmacht an die Kolonisierten und zudem die Frauen, und man versteht ein Mode-adäquates Prinzip – gerade aus dem Kontinent, dem die deutsche Philosophie, prominent durch Hegel, die Historizität abgesprochen hatte, wonach afrikanische Riten, aber auch Kleidung immer traditionell und unveränderlich seien (Rovine 2010: 62; Eicher / Ross 2010: 4). Eine US-amerikanische Forscherin, die eher im Bereich *Health Management* arbeitet (also weniger über Afrika forscht als sich für dortige Verbesserungen einsetzt), hat nach einem längeren Forschungsaufenthalt eine alternative Geschichtsschreibung des Kangas vorgelegt, die gelegentlich genannt, aber nie wirklich aufgegriffen wird (Ressler 2012). Diese Geschichte muss an anderer Stelle weitergeschrieben werden; kurz: Sie ist verbunden mit der innerafrikanischen Sklaverei. In ihr geht es nicht um die Aneignung einer Kolonialware, sondern um die von menschlicher Arbeitskraft, menschlicher Freiheit. Auch da, wo man nach *cultural appropriation* gesucht hat, umfasst die *culture* Gewalt; Kulturwissenschaft ist nicht ohne Machtgeschichte denkbar.

— Ebenso wenig sind *gender*, *race* und *class* in ihr zu trennen. In *Queer colonialism* ging Katrin Sieg mit Kobena Mercer der Frage nach, ob weiße Queers in ihrer Randständigkeit eine privilegierte Position zur Untersuchung eines (kolonial)politischen

21)

Im 19. Jahrhundert war das Ritual, zumindest der Tanz, öffentlich für Sklavinnen, in der Familie für die arabische Oberschicht. Nach Abschaffung der Sklaverei wurde das Ritual erneuert (*mkinda*) ohne Trennung nach ethnischen und kulturellen Hintergründen, in einer neuen swahilischen kulturellen Identität – als „celebrations of the historical power of women’s sexuality to create bridges between the island’s diverse ethnic and cultural communities, particularly between Arabas and Africans“ (Fair 2004: 22).

Unbewussten der westlichen Moderne einnehmen (Sieg 2002: 187f.); entsprechend können Schwarze Queers von einer marginalisierten Position aus die Machtverhältnisse bearbeiten. Etwa durch einen Eingriff in ein Alltagsmedium.

SPECULATIVE FABRIC — Im traditionellen Kanga kamen *nation building* und Geschlecht zusammen. Dabei ist der Frauenkörper das Display der neuen Identität einer Ethnien und Klassen übergreifenden Gesellschaft. Kangas mit queeren Motiven, so könnte man diese Geschichte weiterschreiben, erweitern diese Pluralität von Zugehörigkeiten, übersteigen weitere gesellschaftliche Grenzen und knüpfen an eine positive Emanzipationsgeschichte an.

— Mit der Multiplizierung der Autorschaften dieser Kangas gehen zudem grundlegende Modifikationen unserer kulturellen Ökonomien einher, die sich letztlich immer noch um Individuen und ihr Eigentum herum gruppieren. Die Einladung an die *queer community*, Texte und Bilder zu liefern, negiert nicht jede Autorschaft, denn die ganze Reihe läuft unter dem Namen der Künstlerin. Aber sie zielt durchaus auf ein *queering* von Eigentum, ein Kapern von Traditionen. Unter dem Begriff der *Appropriation Art* war Aneignung im Rahmen der westlichen Kunst(geschichte) noch als emanzipative, befreiende Geste behauptet worden, in der Marginalisierte sich hegemoniale Räume eroberten; in den postkolonialen Debatten des beginnenden 21. Jahrhunderts wird mit dem Begriff der *cultural appropriation* im Gegenteil das Ausnutzen eines Machtgefälles durch Privilegierte (z.B. das Verwenden indigener Muster in der Modeindustrie) verhandelt (Huttenlauch 2010; Boon 2010; Young 2008; frieze 190/2017; Kastner 2017; Texte zur Kunst 46/2004). Matthias Krings hat mit *African Appropriations* Aneignungspraktiken westlicher Kulturen in afrikanischen zwischen kritisch-subversiver und affirmativ-mimetischer Praxis untersucht.²² Eine solche Dichotomie wird bei Mwirichia durchkreuzt, wo ebenso eine heteronormative Ordnung kritisiert, wie die grafischen Möglichkeiten eines verbreiteten Alltagsgegenstandes genutzt werden. „Finding the appropriate in appropriation“ ist Andrianna

22)

„The majority of examples I discuss in this book does not necessarily subvert the foreign cultural artifacts they relate to in any significant way. They rather emulate them. African appropriators have thus established themselves as brokers of global mass media culture by providing local audiences with ‘copies with a difference’, which are invested with both local meaning and the aura of globality.“ (Krings 2015: 270; Eckstein/Schwarz 2014).

// Abbildung 7

Ausstellungsansicht mit *Angola Kanga* von Kawira Mwirichia, 2018



Campbells etymologisch motivierte Formel für die neue Dynamik: „What of appropriation’s transformative capabilities?“ (Campbell 2017: o.P.) Aber es bleibt nicht beim harmonischen Eingliedern des Angeeigneten in eine neue, auch queere Selbstverständlichkeit, denn „we must retain our discomfort while overstepping“ (ebd.), und auch die TRTL-Kangas behalten ein Unbehagen. Die Sprüche wie „Liebe ist nicht schwarz und weiß!“ oder „Bis dass der Tod uns scheidet? Nein, das ganze Leben lang!“ und andere verweisen auf die immer ausstehende Erfüllung des Eingeforderten. Der utopische Zug der weltweit verbundenen queeren Bewegungen kann als eine Vorwegnahme möglicher Zukünfte gelesen werden und platziert Mwirichias Arbeit inmitten des Afrofuturismus, der sich nicht mehr nur auf die USA und auf Film, Literatur und Musik bezieht, wie auch Kerstin Pinther und Alexandra Weigand in ihrer Arbeit mit dem „flow of form“, der Bewegung auch des Designs zwischen den Kontinenten, schreiben: „Afrofuturism deals with speculative futures, opening up new spaces for its own historical location, emancipation and empowerment.“ (2019: 19) Diese Spekulation passiert konkret und materiell auf und mit dem Stoff, sie ist anzufassen und realisiert vorher Ungedachtes: *Speculative design* ist „a vehicle to imagine how things could be different and posit possible futures. [...] Speculative design aims to challenge the status-quo of social conditions and to bring into existence something hitherto seemingly unreal“ (ebd.).

— Auf die stereotype Frage „Wo sehen Sie Ihr Projekt in fünf Jahren?“ antwortete Mwirichia mit größter Selbstverständlichkeit, sie sehe es auf Augenhöhe mit Ru Paul, Todrick Hall, Madonnas *Vogue* oder Beyoncés *Run the World* – „to create an entirely magnificent, Queer, African drag look and character for [the exhibition in] June 2020. We want to bring all the drama of our tribal identities and expressions, and Queerness, and showcase it all in a wonderful extravaganza.“²³⁾ Diese konkrete queere Utopie hat die Hierarchien des *craftivism* oder der Popindustrie längst ignoriert, sie besteht auf einem Platz auch in der globalen Ökonomie, und sie kommt zurück/nach vorn, verweisend auf das Gewebe.

// Literaturverzeichnis

- Akimenyi, Aaron (2016): ‚His death made us stronger‘ Uganda’s LGBT groups on David Kato’s murder. In: *Guardian*, 26.01.2016, <https://www.theguardian.com/world/2016/jan/26/uganda-lgbt-groups-david-kato-murder-5-years-on> (10.01.2020)
- Alderson, Rob (2017): *Championing Diversity: Kawira Mwirichia*. In: *The Dots*, Juli 2017, <https://the-dots.com/projects/championing-diversity-kawira-mwirichia-175070> (10.01.2020)
- Allman, Jean (Hg.) (2004): *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress*. Bloomington, Indiana University Press
- Beck, Rose Marie (1995): *Text als Textilie: die kanga*. In: *beiträge zur feministischen theorie und*

23)

„KT: Where do you see this project in five years? KW: In five years, I’d want the kangas that are a part of TRTL to be as much a part of the global queer identity as the rainbow flag (in all its variations) currently is. I’d want the artists TRTL works with to be successfully doing their own thing and occupying spaces that the likes of Ru Paul and Todrick Hall currently do. I’d want culture icons like Madonna (with *Vogue*) and Beyoncé (with *Run the World*) to be looking at us for inspiration. I’d want TRTL to host the best annual Pride events the world has ever seen. [...] Ultimately, my aim is to have TRTL become a magnificent, queer-driven arts and creative industry here in Kenya, that provides training and employment to hundreds of Kenyan/African queer individuals and whose work impacts our global landscape.“ (Kuchu times editor 2019: o.Pag.)

- praxis, Jg. 18, Wortwechsel. Sprache und Kommunikationsnetze, H. 40, S. 75–93
- Beck, Rose Marie (2005): Texts on textiles: proverbiality as characteristic of equivocal communication at the East African coast (Swahili). In: *Journal of african cultural studies*, Jg. 17, H. 2, S. 131–160
- Bischoff, Cordula / Threuter, Christina (Hg.) (1999): *Um-ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*. Marburg, Jonas
- Boon, Marcus (2010): *In Praise of Copying*. Cambridge Mass., London, Harvard University Press. (Kapitel 7: Copying as Appropriation, S. 204–235)
- Britton, Bianca (2017): Kasha Nabagesera: The face of Uganda's LGBT movement. In: CNN, 07.03.2017, <https://edition.cnn.com/2017/03/05/africa/her-kasha-jacqueline-nabagesera-lgbt-campaigner/index.html> (10.01.2020)
- Campbell, Andrianna (2017): Strange Homes. Searching for the appropriate in appropriation. In: *Frieze*, 02.10.2017, <https://frieze.com/article/strange-homes> (10.01.2020)
- de Jong, Willemijn (2011): Kleidung als Kunst: Portrait einer Ikat-Designerin in Ostindonesien. In: Haehnel, Birgit / Koos, Marianne (Hg.), *Stoffe weben Geschichte(n). Textile Kunstmaterialien im transkulturellen Vergleich*, FWK // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, H. 52, S. 55–71.
- Eckstein, Lars / Schwarz, Anja (Hg.) (2014): *Postcolonial Piracy. Media Distribution and Cultural Production in the Global South*. London, Bloomsbury
- Eicher, Joanne B. / Ross, Doran (Hg.) (2011): *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Bd. 1. Africa, London u.a., Bloomsbury Publishing
- Eicher, Joanne B. / Ross, Doran H. (2010): Introduction: The Study of African Dress. In: Eicher, Joanne B. / Ross, Doran H. (Hg.), *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Bd. 1: Africa, Oxford, New York, S. 3–9
- Fair, Laura (2004): Remaking Fashion in the Paris of the Indian Ocean: Dress, Performance, and the Cultural Construction of a Cosmopolitan Zanzibari Identity. In: Allman, Jean (Hg.), *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress*. Bloomington, Indiana University Press, S. 13–30
- Fair, Laura (2001): *Pastimes and Politics: Culture, Community, and Identity in Post-abolition Urban Zanzibar, 1890–1945*. Athens, Ohio University Press
- Frieze. *Contemporary Art and Culture, Special Issue: Art, Culture & Appropriation*, Jg. 2017, H. 190
- Gott, Suzanne (2011): Independence to Present. In: Eicher, Joanne B. / Ross, Doran H. (Hg.), *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Bd. 1: Africa, S. 51–59
- Hanby, Jeanette (1984): *Kangas: 101 Uses*. Nairobi, Ines May Publicity
- Hay, Margaret Jean (2004): Changes in Clothing and Struggles over Identity in Colonial Western Kenya. In: Allman, Jean (Hg.), *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress*. Bloomington, Indiana University Press, S. 67–83
- Huttenlauch, Anna Blume (2010): *Appropriation Art – Kunst an den Grenzen des Urheberrechts*. Baden-Baden, Nomos
- Ivaska, Andrew M. (2004): „Anti-mini Militants Meet Modern Misses“: Urban Style, Gender, and the Politics of „National Culture“ in 1960s Dar es Salaam, Tanzania. In: Allman, Jean (Hg.), *Fashioning Africa: Power and the Politics of Dress*. Bloomington, Indiana University Press, S. 104–121
- Kaster, Jens (2017): Was ist kulturelle Aneignung? in: *Deutschlandfunk*, 16.10.2017, http://www.deutschlandfunk.de/popkultur-debatte-was-ist-kulturelle-aneignung.1184.de.html?dram%3Aarticle_id=397105 (08.03.2020)
- Klopper, Sandra / Nchimbi, Rehema (2011): Tanzania. In: Eicher, Joanne B. / Ross, Doran H. (Hg.), *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Bd.1: Africa, S. 437–441
- Krings, Matthias (2015): *African Appropriations. Cultural Difference, Mimesis, and Media*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press
- Kuchu times editor (2019): TO REVOLUTIONARY TYPE LOVE: Kenya's Kawira Mwirichia on Boldly Celebrating Queerness. In: *Kuchu Times*, 13.02.2019, <https://www.kuchutimes.com/2019/02/to-revolutionary-type-love-kenyas-kawira-mwirichia-on-boldly-celebrating-queerness/> (10.02.2020)
- Kushner, Jacob (2015): Look Who's Fighting Homophobia in Kenya. In: *Takepart*, 23.10.2015, <http://www.takepart.com/feature/2015/10/23/gay-rights-kenya> (10.01.2020)
- Lichtenstein, Amanda (2017a): Kenyan Artist Designs Revolutionary 'Kanga' Celebrating Queer Love Around the World. In: *Global Voices*, 18.08.2017, <https://globalvoices.org/2017/08/18/a-kenyan-artist-designs-revolutionary-kanga-celebrating-queer-love-around-the-world/> (10.01.2020)
- Lichtenstein, Amanda Leigh (2017b): Kanga's Woven Voices. In: *AramcoWorld*, Nov./Dec. 2017, <http://www.aramcoworld.com/en-US/Articles/November-2017/Kanga-s-Woven-Voices> (10.01.2020)
- Linnebuhr, Elisabeth (1992): Kanga: Popular Cloths with Messages. In: Graebner, Werner (Hg.), *Sokomoko: Popular Culture in East Africa*. Matatu, Bd. 9, Amsterdam, Rodopi S. 81–90
- Linnebuhr, Elisabeth (1995): *Das begehrte Tuch. Handel und Konsum importierter Baumwollstoffe in Südost-Tanzania. Eine kulturgeschichtliche Studie*. Saarbrücken, Verlag für Entwicklungspolitik
- Mbembe, Achille (2000): *Postkolonie. Zur politischen Einbildungskraft im Afrika der Gegenwart*. Wien, Berlin, Turia und Kant, aus dem Frz. übers. v. Brita Pohl
- McCurdy, Sheryl (2006): *Fashioning Sexuality: Desire, Manyema Ethnicity, and the Creation of the „Kanga“*,

- ca. 1880–1900. In: *The International Journal of African Historical Studies*, Bd. 39, H. 3, S. 441–469
- Ombogo, Mona (2019): The artpreneur out to spark a revolution using the kanga. In: *Standard*, 27.03.2019, <https://www.standardmedia.co.ke/business/article/2001318319/the-artpreneur-out-to-spark-a-revolution-using-the-kanga> (10.01.2020)
- Ong'oa-Morara, Rose (2014): One Size Fits All: The Fashionable Kanga of Zanzibari Women. In: *Fashion Theory*, H. 18.1, S. 73–95
- Parkin, David (2005): Textile as commodity, Dress as Text. Swahili *kanga* and women's statements. In: Barnes, Ruth (Hg.), *Textiles in Indian Ocean Societies*. London, New York, Routledge, S. 44–61
- Pinther, Kerstin / Weigand, Alexandra (2018): Flow of forms / forms of flow. Design Histories between Africa and Europe. In: Dies. (Hg.), *Flow of forms / forms of flow. Design Histories between Africa and Europe*. Bielefeld, transcript, S. 4–25
- Pinther, Kerstin / Schankweiler, Kerstin (2011): Verwobene Fäden: Textile Referenzen in der zeitgenössischen Kunst Afrikas und der Diaspora. In: Haehnel, Birgit / Koos, Marianne (Hg.), *Stoffe weben Geschichte(n). Textile Kunstmaterialeien im transkulturellen Vergleich, FWK // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, H. 52, S. 72–87
- Prestholdt, Jeremy G. (1998): As Artistry Permits and Custom May Ordain, PAS Working Papers, Nr. 3, Program of African Studies, Northwestern University of Chicago at Evanston, ILL
- Ryan, MacKenzie Moon (2017): A Decade of Design: The Global Invention of the Kanga, 1876–1886. In: *Textile History*, H. 48.1, S. 101–132
- Ressler, Phyllis (2012): The Kanga, A Cloth That Reveals – Co-production of Culture in Africa and the Indian Ocean Region. In: *Textiles and Politics. Textile Society of America Symposium Proceedings* (18.–22.09.2012), Paper 736, <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/736> (10.01.2020)
- Rovine, Victoria L. (2010): Fashion in African Dress. In: *Berg Encyclopedia of World Dress and Fashion*, Bd. 1: Africa, eds. Joanne B. Eicher, Doran H. Ross, Oxford, New York, S. 62–67
- Schmidt, Karl Wilhelm (1888): *Sansibar. Ein ostafrikanisches Culturbild*. Leipzig, Brockhaus
- Spring, Chris (2012): *Social fabric: African textiles today*. London, British Museum Press
- Sieg, Katrin (2002): Queer Colonialism: Ethnographic Authority and Homosexual Desire. In: Dies., *Ethnic Drag. Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, S. 187–22
- Sylvanus, Nina (2016): *Patterns in Circulation. Cloth, Gender, and Materiality in West Africa*. Chicago, London, The University of Chicago Press
- Teeman, Tim (2016): The Brave Activists Fighting for LGBT Rights in Uganda. In: *Daily Beast*, 18.8.2016, <https://www.thedailybeast.com/the-brave-activists-fighting-for-lgbt-rights-in-uganda> (10.01.2020)
- Texte zur Kunst, H. 46, *Appropriation Now!*, 2004
- Worley, Will (2016): Civil rights group launches challenge to Kenya's strict anti-gay laws. In: *The Independent*, 16.4.2016, <https://www.independent.co.uk/news/world/africa/civil-rights-group-launches-challenge-to-kenyas-strict-anti-gay-laws-a6987386.html> (10.01.2020)
- Yahya-Othmena, Saida (1997): If the Cap Fits: Kanga Names and Women's Voices in Swahili Society. In: *Afrikanistische Arbeitspapiere*, Universität Köln, H. 51, S. 135–149
- Young, Jams O. (2008): What is Cultural Appropriation?, in: ders., *Cultural Appropriation and the Arts*, Malden, Oxford u.a., Blackwell, S. 1–31

// **Abbildungsverzeichnis**

- Abb. 1: Kawira Mwirichia, *Bangladesh Kanga*, aus der Serie *To Revolutionary Type Love*, bedruckter Polyester, ca. 1 × 1,5 m, 2017. „Till death? No! All lifetimes“, Zitat ausgesucht von Redd Blanco, zeigt den Aktivistin Xulhaz Mannan, der das erste LGBT-Magazin Bangladeshs *Roopbaan* gründete und 2016 von islamistischen Extremisten Al-Quaidas ermordet wurde. Abbildung aus dem Katalogheft *To Revolutionary Type Love*, Braunschweig 2018, o. Pag.
- Abb. 2: Screenshots der Facebookseiten von *To Revolutionary Type Love* mit den Kangas zu Uganda, Kenia, Österreich und Südafrika. „Liebe ist nicht schwarz und weiß“, Grafiken von Kawira Mwirichia, 2018. <https://www.facebook.com/kanga.pride/> (07.04.2020)
- Abb. 3: Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen für *To Revolutionary Type Love*, 2016
Screenshots der Facebookseiten, ebd., datiert 13.09.2016 (26.12.2017)
- Abb. 4: Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen zum *Azerbeidjan Kanga*, Screenshots der Facebookseiten *To Revolutionary Type Love*, ebd., datiert 09.03.2016 und 27.08.2018 (26.12.2017 und 27.08.2018)
- Abb. 5: Kawira Mwirichia, Entwurfszeichnungen zum *Germany Kanga*, 2016, und *Germany Kanga*, aus der Serie *To Revolutionary Type Love*, bedruckter Polyester, ca. 1 × 1,5 m, 2017. Screenshots der Facebookseiten *To Revolutionary Type Love*, ebd., datiert 03.02.2016 und 27.01.2016 (26.12.2017), und Abbildung aus dem Katalogheft *To Revolutionary Type Love*, Braunschweig 2018, o. Pag.
- Abb. 6: Links: Ein portugiesisches Schnupftuch, *Ieso*, Ende 19. Jahrhundert, 76 × 74 cm, bedruckte Baumwolle. London, The British Museum. Spring, Chris (2012): *Social fabric: African textiles today*.

London, British Museum Press, S. 108. Rechts: Schwarzweißfotografie einer Swahili-Frau mit zusammengenähten *lesos*, um 1900. Stone Town, Zanzibar National Archives (AV 1613)

Abb. 7: Ausstellungsansicht mit Kawira Mwirichias *Angola Kanga*. „You see me, they think I'm invisible, you love me anyway“, Zitat ausgesucht von Awuor Onyang'o, mit Titica, Angolas populärer transgener Kuduro-Sängerin. Ausstellung HBK Braunschweig (14.06.–21.06.2018), Foto: Ulrike Bergermann

// Angaben zur Autorin

Prof. Dr. Ulrike Bergermann, Professorin für Medienwissenschaft an der HBK Braunschweig. Arbeitsschwerpunkte: Postcolonial Studies, Gender Studies, Wissensgeschichte. Letzte Veröffentlichungen: A Side Taken. Relating to Slavery in Ocatvia Butler's *Kindred*, in: Bippus, Elke / Ganzert, Anne / Otto, Isabell (Hg.) (2020): *Taking Sides. Theorie, Practices, Cultures of Participation in Dissent*. Bielefeld, transcript; Test und Testosteron. Medien des Selbstversuchs, in: Bee, Julia / Kandioler, Nicole (Hg.) (2020): *Differenzen und Affirmationen. Queer-/feministische Perspektiven auf Medialität*. Berlin, b_books; *Intimacy expectation*. Wissenslust, sexuelle Gewalt, universitäre Lehre (zusammen mit Nanna Heidenreich). In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 20, Was uns angeht, H. 1/2019, S. 25–37.

// 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>



MIT PINKEM TÜLL GESTICKT. DAS PROJEKT *SOLANGE* VON KATHARINA CIBULKA

The meaning of art is formed in relation to its framing conditions and, as a consequence, alters with the spaces it occupies and the positions of viewing subjects. (Deutsche 1996: 237)

1)
Die Künstlerin im Gespräch mit der Autorin in ihrem Atelier im Künstlerhaus Büchsenhausen am 10.01.2019.

— Auf das Projekt *SOLANGE* der österreichischen Künstlerin Katharina Cibulka wurde ich im April 2018 aufmerksam, als ihre erste Arbeit in einem Wohngebiet im Stadtzentrum von Innsbruck zu sehen war. An der Fassade eines eingerüsteten Wohnblocks auf einer Höhe von sechs bis vierzehn Metern war ein pinkfarben gestickter Satz zu lesen. Er überzog das am Baugerüst montierte Staubnetz großflächig:

SOLANGE ICH
VON KARRIERE REDE
UND DU
FAMILIENMANAGEMENT MEINST,
BIN ICH FEMINISTIN.

— Die Baustelle als Ort feministischer Kritik? In meinem Gespräch mit der Künstlerin, das Anfang Januar 2019 in ihrem Atelier in Innsbruck stattfand, standen umgehend zwei Fragen im Zentrum: „In was für einer Zeit leben wir heute?“ und „Warum ist Feminismus noch immer wichtig?“ Cibulka erklärte, dass sie die politischen Veränderungen in Europa kritisch sehe. Mit rechtskonservativen Haltungen würden traditionelle Rollenbilder reaktiviert und die gesellschaftliche Position von Frauen geschwächt. Ihre Kritik richte sich zudem auf eine Haltung, die den Stand gesellschaftlicher Gleichberechtigung als bereits ausreichend verhandelt annehme und keinen notwendigen Handlungsbedarf sehe.¹⁾ Mein Beitrag nimmt das Projekt *SOLANGE* zum Ausgangspunkt, um es als Strategie feministischer Intervention im öffentlichen Raum zu diskutieren. Dabei werde ich meinen Blick auf einen Diskurs lenken, in dem zeitgenössische Kunst als Kritik und Handlung mit dem Einsatz textiler Materialien und Techniken verbunden wird.

— „Warum und wie lange noch ist es wichtig, Feminist/in zu sein?“ Mit dieser Frage hat Cibulka zuerst in ihrem persönlichen Umfeld und bald darauf in der Öffentlichkeit Personen unterschiedlichen Alters und Geschlechts konfrontiert und Antworten

gesammelt.²⁾ Sie bilden das Ausgangsmaterial zu ihrem seit 2018 laufenden Projekt, in das ein Team von fünf Frauen involviert ist.³⁾ Die Antworten werden zu *SOLANGE*-Sätzen umformuliert und im Atelier nach einer Stickvorlage⁴⁾ im Kreuzstich auf Staubschutznetze übertragen. Der in Großbuchstaben gestickte Schriftzug besteht aus pinkfarbenem Tüll,⁵⁾ der direkt auf das Netz appliziert und mit Kabelbinder fixiert wird.⁶⁾ Die jeweils 65 bis 105 cm messenden Buchstaben besitzen aufgrund des verwendeten Materials eine leicht erhabene Oberfläche, die reliefartig auf den Trägerstoff geheftet wird (**Abb. 1**). In einem weiteren Schritt werden die vorbereiteten Netze vor Ort am Baugerüst montiert. Je nach Gebäudehöhe hängen bis zu sechs Netze mit einer Breite von 2,5 Metern in Bahnen nebeneinander. Ein Hinweis der Künstlerin ist für Passant*innen gut lesbar im unteren Bereich des Gerüsts angebracht und mit einem Link zum *instagram account* des Projekts versehen.⁷⁾ Jede Installation bleibt über einen Zeitraum von mehreren Monaten auf der Baustelle. (**Abb. 2, Abb. 3**).

AS LONG AS
THE ART MARKET IS A BOYS' CLUB,
I WILL BE A FEMINIST.

— Dieser Satz war von Juli 2018 bis Januar 2020 an der Fassade der Akademie der Bildenden Künste in Wien zu lesen. Direkt am Eingang der Kunsthochschule platziert und vom Schillerplatz aus zu sehen, bezog er das vor dem Gebäude stehende Schillerdenkmal mit ein (**Abb. 4**). Mit ihrer historisch männlichen Ausbildungstradition gehört die Akademie zu den Institutionen, zu denen Frauen lange Zeit keinen Zutritt hatten. Cibulkas Satz, der die Strukturen des Kunstmarkts polemisch aufgreift, setzt dort an, wo ein Zutritt zum Kunstsystem inzwischen erreicht ist, während die Chance sich im Galerie- und Ausstellungsbetrieb zu etablieren für Künstlerinnen weiterhin schwierig bleibt. Im November 2019 ist der Schriftzug stark verblasst; eine Abnutzung des Materials, die den Effekt von Zeitlichkeit an der Arbeit sichtbar macht und im übertragenen Sinn auch für die Forderungen der *SOLANGE*-Sätze gilt (**Abb. 5**).

SOLANGE GOTT
EINEN BART HAT,
BIN ICH FEMINIST.

— Von Juli bis November 2018 war ein *SOLANGE*-Satz am

2)

Die Idee zu *SOLANGE* geht auf die britische Künstlerin Tracy Emin zurück, die, gefragt nach ihrer Haltung zum Feminismus, antwortete: „Solange irgendwo auf der Welt eine Frau verbrannt wird, weil sie einen Mann angelächelt hat, solange einer Lehrerin die Hand abgehackt wird, weil sie jungen Mädchen das Schreiben und Lesen beigebracht hat, bin ich Feministin.“ (Hager 2015)

3)

Zum Team des Projekts *SOLANGE* gehören Tina Themel (Textredaktion), Vivian Simbürger (Stickerin), Birgit Schmoltner (Presse), Lydia Krenz (Instagram) und Margarethe Clausen (Übersetzung).

4)

Um den Schriftzug auf den riesigen Bahnen umzusetzen ist eine Stickvorlage notwendig. Mit dieser wird der Satz strukturiert und die Größe des Textfeldes berechnet. Insgesamt nehmen die Netze am Gebäude eine Fläche von 250 bis 400 m² ein.

5)

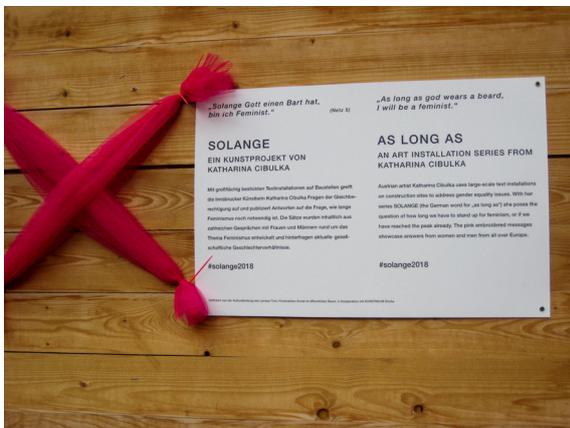
Tüllstoff, zumal in einem kräftigen Pink, besitzt diverse feminine Konnotationen, die eine Geschlechterdifferenz über Materialeigenschaften betonen oder provozieren. Sie reichen von der Bedeutung des feinen, bauschigen Stoffs in der Mode (für Schleier, Tutus oder Röcke) bis zu Kostümen für kleine Mädchen (Prinzessin, Fee). Mit diesen Materialzuschreibungen lässt sich im künstlerischen Kontext spielen. Hinzu kommt ein flexibler Einsatz des Polyesterwebes im Außenraum, wo er weniger robusten Textilien überlegen ist. Aufgrund seiner Textur, die in Verbindung mit dem Trägerstoff der Baunetze besonders gut sichtbar wird, nutzt Cibulka die Eigenschaften des Tülls und forciert gleichzeitig eine genderkritische Anspielung (mit der Farbe Pink), die sich aus dem Zusammenspiel von sprachlicher Aussage, textilem Material und visueller Inszenierung ergibt.

6)

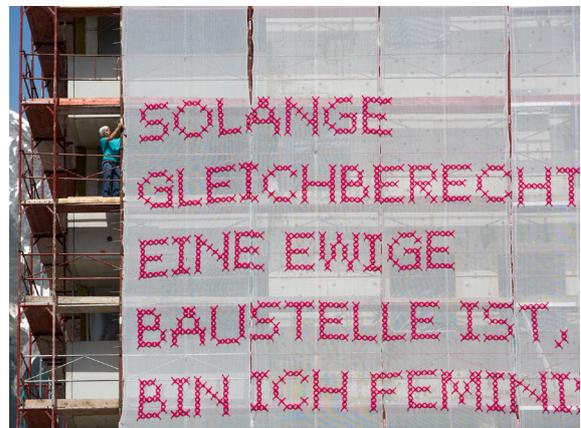
„Das erste Netz haben die Textilkünstlerin Vivian Simbürger, die ich für dieses Projekt engagiert habe, und ich gemeinsam bestickt. Bei allen weiteren Netzen mache ich die Vorarbeiten, zeichne die Stickvorlage und definiere die Größe und Positionierung, das Besticken macht dann aber sie. Wir arbeiten ca. 50 Stunden an einem Netz mit 5 Bahnen.“ (Eul 2018)



// Abbildung 1
Katharina Cibulka, *Sticken im Atelier*, 2018



// Abbildung 2
Katharina Cibulka, *SOLANGE-Hinweis am Dom zu St. Jakob, Innsbruck* 2018



// Abbildung 3
Katharina Cibulka, *Realisierung der Arbeit auf der Baustelle, Bienerstraße, Innsbruck* 2018



// Abbildung 4
Katharina Cibulka, *SOLANGE, Akademie der Bildenden Künste, Schillerplatz, Wien* 2018



// Abbildung 5
Katharina Cibulka, *SOLANGE, Intervention, Akademie der Bildenden Künste, ausgeblinderter Schriftzug, Wien* 2019

Dom zu St. Jakob in der Innsbrucker Altstadt zu lesen, der für kontroverse Diskussionen gesorgt hat. An dem komplett eingerüsteten Gebäude war der Schriftzug oberhalb des Domporthals angebracht und zum Kirchenvorplatz ausgerichtet (**Abb. 6**).⁸⁾ Inhaltlich spielt die knapp formulierte Forderung auf das christliche Bilderverbot an und parodiert die populäre Vorstellung von Gott als einem alten Mann mit Bart. Eine visuelle Ikonographie auf die Probst Florian Huber in seiner Eröffnungsrede zu sprechen kam, indem er feststellt, dass auch im Dom Darstellungen Gottes als *altem Mann mit Bart* zu sehen seien.⁹⁾ Die im Satzbau verwendete grammatikalisch männliche Form *Feminist* markiert einen Wechsel in der Positionierung der Sprecher*innen und steht somit stellvertretend für die Beteiligung beider Geschlechter am öffentlichen Diskurs.¹⁰⁾

UNDER CONSTRUCTION. STICKEN UND/ALS AGENCY — Im Vergleich mit dem Projekt von Cibulka soll eine weitere Arbeit diskutiert werden, in der die Baustelle zum Ort einer textilen Intervention wird. Als erster Teil der Trilogie *Women at Work* wurde die Performance *Under Construction* der bosnischen Künstlerin Maja Bajević 1999 in Sarajevo aufgeführt. Die Arbeit thematisiert die prekäre Lebenssituation bosnischer Frauen in einem noch vom Krieg gezeichneten Land. Darüber hinaus ist sie Teil einer biographischen Auseinandersetzung mit der Bajević Fragen nach kultureller Identität, Zugehörigkeit und nationaler Geschichte verfolgt.¹¹⁾

— Als künstlerisches Projekt stellt *Under Construction* eine Kollaboration mit fünf Frauen aus Srebrenica dar, die zu diesem Zeitpunkt als Kriegsflüchtlinge in Sarajevo lebten und als Stickerinnen arbeiteten. Die Performance fand in der eingerüsteten Fassade der wegen Kriegsschäden zu renovierenden Nationalgalerie statt. Zumeist sitzend, hatten sich die Frauen auf mehreren Ebenen des Baugerüsts verteilt. Von den herabhängenden Staubnetzen teilweise geschützt, wurden diese auf unterschiedlicher Höhe in farbigem Garn mit Ornamenten bestickt. Dabei fungierte der halbtransparente Stoff als Oberfläche und Vorhang, der eine Trennung zwischen den Frauen und dem Publikum einzog (**Abb. 7, Abb. 8**). Über einen Zeitraum von fünf Tagen wiederholte sich ein Ablauf, bei dem die Performerinnen traditionelle Motive auf das Gewebe applizierten. Mit der Dauer der Aufführung wird auf das Massaker von Srebrenica im Jahr 1995 Bezug genommen, bei dem alle Frauen Familienangehörige verloren hatten. Bajević, die an der schweigsam verlaufenden Performance teilnimmt, beschreibt ihr Vorgehen:

7)

Es handelt sich um eine Information zum Projekt und zur Künstlerin und ihrem Team. Gezeigt wird außerdem ein Kreuzstich, der aus dem verwendeten Tüllstoff gefertigt ist. Diese Angaben werden ergänzt durch den Hinweis zum Instagram Account des Projekts @solange_theproject.

8)

Der Innsbrucker Dom ist der Bischofssitz der römisch-katholischen Diözese Innsbruck. Mit der Präsentation fand eine öffentliche Diskussion des Projekts zwischen der Künstlerin und Vertreter*innen der Kirche statt. In kürzester Zeit war die Arbeit am Dom in den sozialen Medien präsent, von wo aus sie geteilt und kommentiert wurde. Auch in der regionalen und überregionalen Presse wurde sie zeitnah und kritisch diskutiert.

9)

<http://www.dibk.at/Meldungen/Innsbrucker-Dom-Kuenstlerische-Intervention-auf-Staubschutznetz> (26.02.2020)

10)

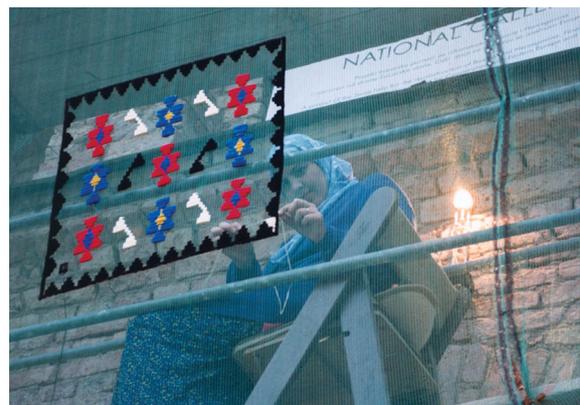
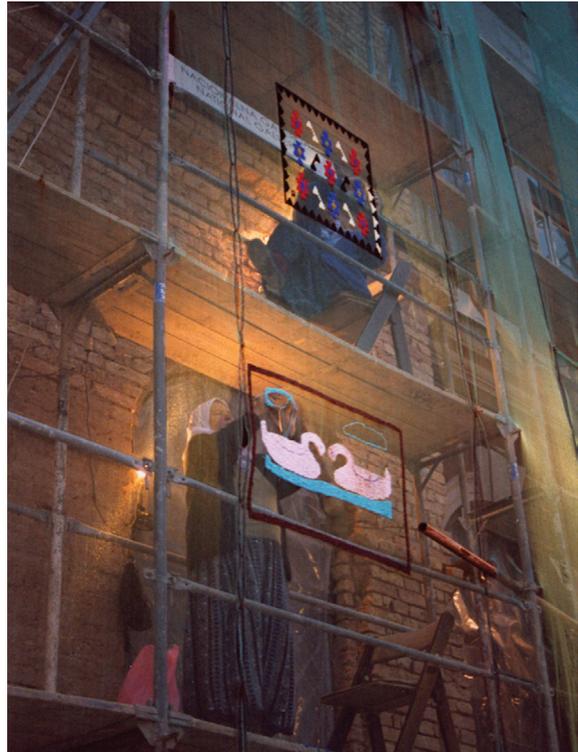
„Wir wechseln bei unseren Netzen mit ‚Solange..., bin ich Feministin.‘ und ‚Solange..., bin ich Feminist.‘ ab. (...) ‚Solange Gott einen Bart hat, bin ich Feminist‘, hat sich Propst Florian Huber gewünscht, um zu untermauern, dass er hinter der Aussage steht.“ (Eul 2018)

11)

Was sie wie folgt beschreibt: „Tragedies like war and the desintegration of a country are usually seen as political, general things. Actually they are personal, very intimate events of our lives that we carry, pasted on, like a dress.“ (Bajević 2002: 6)



// Abbildung 6
Katharina Cibulka, *SOLANGE*, Intervention, Dom zu St. Jakob, Kirchenvorplatz, Innsbruck 2018



// Abbildung 7 und 8
Maja Bajević, *Women at Work – Under Construction*, Sarajevo 1999

I wanted to make a synthesis of two histories; one that symbolises the interior of the National Gallery, and a new one – the reality of my country marked by war and refugees. Aside from this, I made a connection between the needlework (outside) as a part of national folklore and the art collections (heritage) contained in the National Gallery ... a new history began to speak in traditional tongue. (Bajević 2007: 166)¹²⁾

12)

Bajević zit. n. Jefferies 2007.

— In der aufwendigen Nadelarbeit wird *Zeit* als Zustand erfahrbar, während das Sticken, das als häusliche Tätigkeit mit einer räumlich isolierten Arbeitsweise assoziiert wird, öffentlich sichtbar gemacht wird. In der Performance gerät die Handarbeit als Strategie sozialer Teilhabe in den Blick, die aus der Perspektive der Frauen mit einem Prozess des Erinnerns verknüpft ist, der sie als Gemeinschaft konstituiert. Zugleich drängt sich mit ihrem Schweigen für Betrachter*innen ein Bild auf, mit dem die Abwesenheit der Männer und die Solidarität der Frauen zueinander in Beziehung gesetzt werden. So greifen die Performerinnen in den Raum der Fassade ein und geben dem Titel, der sich auf die unsicheren gesellschaftlichen Verhältnisse übertragen lässt, seine politische Bedeutung. Und sie überschreiben die Kulturinstitution mit einer selbstgewählten Bildsprache, die einem Akt der Aneignung entspricht.

RAUM EINNEHMEN — Sich der Perspektive bemächtigen, bedeutet bereits seine Gegenwart in einem anderen Raum zu bestimmen. (Rancière 2015: 75)

— In der zeitgenössischen Kunst steht das Konzept von *site-specificity* für eine künstlerische Praxis, die im öffentlichen Raum als temporäre Intervention stattfindet und eben jenen Raum, als *site*, das heißt als Schauplatz von etwas, konstruiert. Miwon Kwon hat in ihrer Definition des Ortes als *site* drei Paradigmen – phänomenologisch, sozial, diskursiv – herausgearbeitet, die den Ortsbezug kategorisieren und festgestellt, dass eine Neuausrichtung in der Kunst stattgefunden hat: „In advanced art practices (...) the operative definition of the site has been transformed from a physical location – grounded, fixed, actual – to a discursive vector – ungrounded, fluid, and virtual.“ (Kwon 2000: 46) Mit diesem Verständnis wird der angeeignete Raum als konzeptueller oder diskursiver Ort definiert, dessen temporäre Bedeutung es zu verhandeln gilt. Zugleich geht es um einen Raumbegriff mit dem der Diskurs um Öffentlichkeit respektive Gegenöffentlichkeit relevant wird:

The possibilities to conceive the site as something more than a place – as repressed ethnic history, a political cause, a disenfranchised social group – is a crucial conceptual leap in redefining the ‘public’ role of art and artists. (ebd.: 47)

— Vor diesem Hintergrund gerät mit dem Begriff der *construction site* die Baustelle als kunstferner Ort in den Blick, an dem etwas im Umbau ist bzw. fertig gestellt wird. In den Arbeiten von Cibulka und Bajević sind es die gesellschaftlichen Verhältnisse, die als unzeitgemäß und revisionsbedürftig politisiert werden. Entsprechend verhandeln beide den funktionalen und diskursiven Charakter der *site* als Handlungs- oder Möglichkeitsraum. So impliziert der gestickte und überdimensionale Schriftzug von Cibulka die Aufforderung zu einem politischen Umbau tradierter Geschlechterverhältnisse, während die Performance von Bajević die Bedeutung gesellschaftlicher Repräsentation und Teilhabe in den Blick rückt. In den *site-oriented practices* wird der ‚reale Ort‘ somit zum Schauplatz einer feministischen Kritik, die den Macht- und Geschlechterverhältnissen gilt und die Betrachter*innen als Komplizen*innen einbezieht.¹³⁾

— Interventionen stellen eine Entgrenzung der künstlerischen Arbeit in den Raum dar, dessen Möglichkeiten erprobt, definiert oder zur Disposition gestellt werden. Aus dieser Perspektive eignen sich beide Künstlerinnen öffentlichen Raum an und richten sich in ihm ein. Mit der „ästhetisch eingeräumten Situation“ (Schlüter 2014: 26) werden soziale und politische Bezüge geschaffen, die eine strukturelle Reflexion des Ortes ermöglichen.

— In der Performance *Under Construction* wird die Besetzung der Nationalgalerie als Institution vorgeführt und ein traditionell männlicher Arbeitsort mit einem Bild von Privatheit überschrieben. Außerdem wird auf dem Baugerüst ein Handlungsraum eröffnet, der die Frauen als Akteurinnen zeigt. Im Projekt *SOLANGE* stellen die sprachlichen Interventionen an verschiedenen Orten eine zufällige Öffentlichkeit her, die ortsbezogen und diskursiv als Publikum adressiert wird. Zugleich wird mit den Forderungen der Sätze eine Zeitlichkeit herausgestellt, die in die Zukunft gerichtet ist. Jede *SOLANGE*-Arbeit kann das Baugerüst nur temporär als Bühne nutzen. Aber in dem überdimensionalen Format, verglichen mit herkömmlichen Stickereien, konkurriert Cibulkas Schriftzug mit Werbebannern, wie sie aus der visuellen Kultur der Innenstädte vertraut sind.

13)

Den Begriff der *Komplizenschaft* bezieht der Soziologe Andreas Reckwitz auf künstlerische Arbeiten in denen die Teilhabe der Öffentlichkeit Teil des Konzepts ist (2019: 129).

SPRACHE UND KRITIK — Mit dem künstlerischen Einsatz von Sprache als Text wird die Bedeutung von Oberflächen, die als Medien der visuellen Gestaltung und Einschreibung fungieren, herausgestellt. Zwei Vergleiche zu Werken aus den 1970er Jahren sollen zeigen, wo sich Veränderungen in der feministischen Arbeit mit Text und Sprache ausmachen lassen.

— *Truisms* (1977 bis 1979) ist eine Arbeit der US-amerikanischen Künstlerin Jenny Holzer, die ursprünglich als Plakataktion für den Außenraum konzipiert wurde. Holzer wählt sprachliche Statements, die nur eine Zeile umfassen.¹⁴⁾ Sie werden in Großbuchstaben auf Anzeigenflächen im öffentlichen Raum und in direkter Konkurrenz zur Werbung platziert. Dabei geht es um Redewendungen, die als Gewissheiten formuliert in ihrer Rhetorik verunsichern:

ABUSE OF POWER COMES AS NO SURPRISE
PROTECT ME FROM WHAT I WANT
CHILDREN ARE THE CRUELEST OF ALL

— Aber wer spricht? Als Interventionen bleiben die Sätze anonym, was zur Folge hatte, dass einzelne Plakate überklebt oder übermalt wurden. Hinter den als *truisms* deklarierten Formulierungen verbergen sich selbstverfasste Slogans mit denen Holzer gesellschaftliche Macht- und Gewaltverhältnisse thematisiert. Dabei verwendet sie eine konventionelle Schrift (Futura), die auf diverse Materialien und Alltagsobjekte – wie Plakate, Postkarten, T-Shirts und Geschirr – sowie im Stadtraum auf LED-Anzeigen, Leuchtkästen und Sitzmöbel übertragen wird. Mit dem Überschreiben der Objekte wird das Ziel verfolgt, die *truisms* in der Öffentlichkeit zirkulieren zu lassen.

— Im Vergleich der Positionen von Holzer und Cibulka bleibt festzustellen, dass beide mit sprachlichen Setzungen arbeiten, die als Protest oder Kritik formuliert sind, und zwar auch und gerade jenseits der institutionellen Ausstellungsräume. Darüber hinaus verbindet sie ein Umgang mit Text, der die Rhetorik performativer Sprechakte aufnimmt.¹⁵⁾ Alle *SOLANGE*-Sätze sind jedoch um ein feministisches Subjekt zentriert.

AS LONG AS WOMEN
HAVE TO FIGHT
FOR THE RIGHTS
MEN HAVE ALWAYS HAD,
I WILL BE A FEMINIST.

14)

Aus heutiger Perspektive erinnern die Sätze an elektronische Tweets des Kurznachrichtendienstes Twitter.

15)

Mit dem Begriff des *performativen Sprechakts* beziehe ich mich auf John Austins Theorie des Sprechakts und deren Rezeption in den Kunst- und Kulturwissenschaften (Wirth 2002).

— Cibulka wie Holzer verwenden einen grammatikalisch reduzierten Satzaufbau¹⁶⁾, den sie mit einem Blickregime¹⁷⁾ kombinieren, das die Passant*innen zur Aufsicht zwingt – eine Blickführung, die ein Machtverhältnis in Szene setzt. Architektonisch fungiert die Gebäudefassade für beide Künstlerinnen als provisorisches Display, das in unterschiedlicher Weise genutzt wird. Cibulka wählt einen Ort, der männlich definiert ist und als Arbeitsplatz Frauen für gewöhnlich ausschließt. Ihr textiler Schriftzug wirkt am Baugerüst deplatziert und dominant zugleich – ein Widerspruch, der als Strategie, d.h. im Sinne eines *Displacements* (von Bismarck 2009: 69f.) wahrgenommen wird. Holzers typographischer Schriftzug, der sich in direkter Konkurrenz zur Werbung behaupten muss, fällt im öffentlichen Raum weniger auf. Ihr Vorgehen erinnert an eine Taktik, wie sie Michel de Certeau als „*Handeln ohne eigenen Ort*“ beschrieben hat (De Certeau 1988: 23).

— Ein weiterer Werkvergleich interessiert in diesem Zusammenhang. *Ma collection de proverbes* (1974 bis 2012) ist eine Sammlung von Sprichwörtern¹⁸⁾, die von der französischen Künstlerin Annette Messenger über mehrere Jahrzehnte angelegt wurde. Sie umfasst an die 200 Redewendungen über Frauen aus verschiedenen Ländern und Jahrhunderten. Es sind Sätze, die Frauen in herablassender Weise charakterisieren und sozial diskriminieren: „Wenn die Frau gut wäre, hätte auch Gott eine gehabt“; „Frauen lernen aus der Natur, Männer aus Büchern“; „Schweigen ist der schönste Schmuck der Frau“; „Der Frau wachsen die Weisheitszähne erst nach dem Tode“. Die Sprichwörter werden im Kettstich mit farbigem Garn auf weiße Leinentücher in einem Format von 35 × 28 cm übertragen. Ein Verfahren, das Messenger wie folgt beschreibt: „I embroidered them with great care, I didn't change a thing – apart from the fact of making them into a large number of harmless traditional embroideries.“¹⁹⁾ Im Ausstellungsraum werden die einzelnen Stoffe hinter Glas gefasst und in schlichten Holzrahmen präsentiert. Es entsteht der Eindruck von Gleichförmigkeit und Ordnung, der erst auf den zweiten Blick, durch die offenkundig nachlässige Ausführung des Stickens, enttäuscht wird.

— Messenger zitiert in ihrer Stickerei die Tradition historischer Mustertücher, d.h. eine populäre Handarbeit und Alltagskultur, die über lange Zeit ausschließlich von Frauen ausgeübt wurde.²⁰⁾ Mit ihrer widerständigen Übersetzung parodiert sie jedoch zugleich das Klischee der tugendhaften Stickerin – eine Zuschreibung, die mit der häuslichen Nadelarbeit assoziiert wurde. Messenger führt ihre Sätze, die in Großbuchstaben verfasst sind, als Objekte eines misogynen Diskurses vor (Abb. 9).

16)

Cibulka wechselt zwischen deutschen und englischen Sätzen, je nach Ort und Kontext der Intervention. Inzwischen wurden 11 Arbeiten realisiert. Die Forderungen betreffen unterschiedliche gesellschaftliche Felder. Sie provozieren, indem sie auf den zuschreibenden Charakter von Sprache und Bedeutung aufmerksam machen: Solange ich von Karriere rede und Du Familienmanagement meinst, bin ich Feministin/Solange Macht dazu verführt, Frauen zu missbrauchen, bin ich Feminist/Solange Gleichberechtigung eine ewige Baustelle ist, bin ich Feministin/As long as the Art Market is a Boys' Club, I will be a Feminist/Solange Gott einen Bart hat, bin ich Feminist/Solange Frauenpower als Energiequelle unterbewertet ist, bin ich Feministin/As long as following our rules is more important than following our hearts, I will be a Feminist/As long as it's all about sixpacks and sexbombs, I will be a Feminist/As long as women have to fight for the rights men have always had, I will be a Feminist/As long as diversity is not state of the heart, I will be a Feminist.

17)

Kaja Silverman beschreibt das Blickregime als ein visuelles Dispositiv, das die Verhältnisse des Sehens reguliert (Silverman 1996).

18)

Sprichwörter gelten als Allgemeinplätze mit einer mündlichen Tradition. Ihre Richtigkeit wird nicht überprüft sondern unterstellt – was sie zugleich über lange Zeiträume fortbestehen lässt.

19)

Annette Messenger zit.n. Felix 2010: 64.

20)

Bestickte Mustertücher wurden bis in die 1930er Jahre hinein produziert und in privaten Haushalten als Dekoration präsentiert. Wie Kerstin Bruchhäuser in ihrer Arbeit anmerkt, sollten die Tücher Auskunft über die handwerklichen Fähigkeiten der Töchter (und Frauen) geben: „Die Mädchen lernten durch das Sticken des Alphabets Lesen und Schreiben. Des weiteren diente das Sticken moralischer Sinnsprüche der charakterlichen Erziehung.“ (Bruchhäuser 2015: 27)

Entsprechend nimmt die Künstlerin keine Korrektur des Inhalts vor, etwa in Form einer Gegenrede, sondern setzt bei der Gestaltung der Schrift an. Sie wählt eine Darstellung, die das Sticken als sorgfältige Handarbeit persifliert. Dies beginnt mit der Fröhlichkeit der farbig gestickten Sätze und setzt sich fort in einer flüchtig wirkenden Geste des Schreibens. In ihrer Ausführung lässt sie die zitierten Sätze als Wortfluss quer über die Fläche laufen und stickt, nahezu sprichwörtlich, gegen eine Rhetorik des Hate-speech²¹⁾ an. Aus dieser Perspektive ist bereits das Sammeln Teil des künstlerischen Konzepts. Sammelnd werden die Wörter auf Distanz gebracht, so dass die *collection* zur Parodie dessen avanciert, was sie zeigt.

WIDERSTÄNDIGE PRAKTIKEN — When women paint, their work is categorised as homogenously feminine, but it is acknowledged to be art. When women embroider, it is seen not as art, but entirely as the expression of femininity. (Parker 2010: 4–5)

Es lässt sich feststellen, dass das Sticken in der zeitgenössischen Kunst eine Aufwertung zu verzeichnen hat, wo es als Strategie des Umfunktionierens, der Inszenierung oder Parodie eingeführt wird. Zum Beispiel in der Aneignung von Raum oder im Einsatz technischer Materialien, die ihre Gebrauchsgeschichte in die künstlerische Arbeit miteinschreiben. Dabei zeigt sich, wie textile Verfahren subversiv genutzt und Materialien und Materialverbindungen ästhetisch erprobt werden. In der Verwendung neuer textiler Stoffe oder mittels ungewöhnlicher Gewebeoberflächen wird die kulturelle Bedeutung des Stickens – als Dekoration und „Verschönerungsverfahren“ (Up-penkamp 2019: 271) – in zeitgenössischen Arbeiten neu verhandelt.

So antwortet Cibulka auf die Frage, warum sie sich für das Sticken entschieden hat:

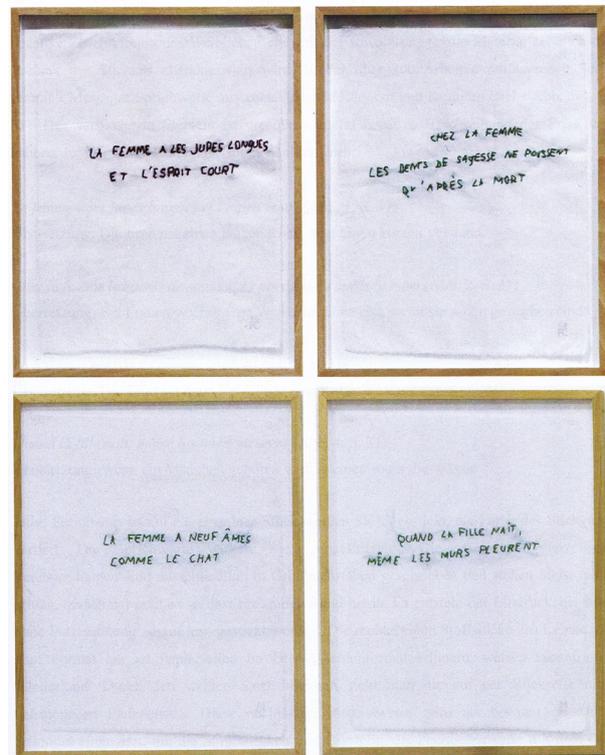
Für meine Arbeiten verwende ich immer das Medium und die Technik, die mir für das jeweilige Projekt am aussagekräftigsten erscheinen. Sticken ist eine traditionell weiblich zugeordnete Tätigkeit mit der Frauen früher zu Hause beschäftigt und ruhig gehalten wurden. (Cibulka 2018)

21)

Hatespeech bezeichnet im Verständnis Judith Butlers verletzendes Sprechen und handelnde Äußerung zugleich (Butler 1998).

// Abbildung 9

Annette Messager, *Ma collection des proverbes*, 1977–2012



— Aufgrund ihrer ambivalenten Rezeption erlebt die Nadelarbeit in der Kunst eine Aufwertung:

Seit der Aufklärung verkörpern Stickereien einen destillierten Ausdruck von Anstand und Ordnung, die sie als künstlerisches Medium diskreditierte und aus dem Kunstbetrieb verdrängte. Inzwischen verleiht gerade dieses gut-bürgerliche Image der Handarbeit eine Note der Renitenz, die sie für zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler interessant werden lässt. (Felix 2010: 7)

Wie aber ist *Renitenz* im hiesigen Zusammenhang zu charakterisieren? Performatives Handeln, das auf gesellschaftliche Fragen reagiert, ist ein Handeln, das wirklichkeitskonstituierende Effekte produziert. Diese Effekte sind nicht planbar und somit Teil einer Dynamik von Sichtbarkeit, Öffentlichkeit und Diskurs. Entsprechend unterscheidet sich die *am Prozess* orientierte Kunst von Ausstellungsprojekten, die an der Kennerschaft ihres Publikums ausgerichtet werden. Mit Blick auf feministische Positionen lässt sich zudem feststellen, dass Stimmen lauter werden, die eine auf die Gegenwart bezogene Diskussion des Feminismus im Kunstfeld einfordern. Es geht um den Versuch einer Standortbestimmung, wie er beispielsweise 2008, mit der Ausstellung *Cooling Out – On the Paradox of Feminism* (Ausst.-Kat. *Cooling Out* 2008) lanciert wurde. Im Mittelpunkt stand die Frage nach der aktuellen Relevanz feministischer Praktiken und nach einer zeitgemäßen Haltung zum Feminismus als politischer Bewegung. So wird eine feministische Positionierung von Künstlerinnen häufig *ambivalent* beschrieben²²⁾ und politische Forderungen – im gesellschaftlichen Diskurs – häufig durch das Konzept von *gender* ersetzt, abgeschwächt oder subtil abgewertet.

— Damit komme ich zurück auf die Bedeutung, die ich in diesem Zusammenhang feministischen Positionen aus dem Kontext der 1970er Jahre zuschreiben will. Wie der Vergleich zu Arbeiten von Jenny Holzer und Annette Messager gezeigt hat, stellen sie ein „Referenzfeld“ (Felix 2010: 66) für aktuelle künstlerische Positionen dar. Dabei lässt sich feststellen, dass zeitgenössische Künstler*innen stärker in kollaborative Praktiken investieren, um gesellschaftliche und politische Zusammenhänge zu thematisieren. Mit der Arbeit im Team verändert sich jedoch die Rolle der Künstlerin, die nicht mehr als Produzentin in Erscheinung tritt sondern einen arbeitsteiligen Prozess koordiniert.

— Zeitgenössische Künstler*innen haben mit neuen Fragestellungen und Konzepten auf die Herausforderung des Textilen

22)

Populär sind hingegen Protestbewegungen, die in den sozialen Medien von unterschiedlichen feministischen Gruppen ausgehen und gegen Diskriminierung, Machtmissbrauch und Sexismus mobil machen.

reagiert und eine Rezeption des Stickens angeregt, die sich zwischen traditioneller Technik und kritischer Rekonstruktion bewegt. Indem die perfiden Zuschreibungen von textiler Handarbeit und Geschlechterdisposition jedoch historisch bereits verhandelt wurden, ist es gegenwärtig möglich, Praktiken wie das Sticken als subversive Strategie einzuführen und ästhetisch aufzuwerten. Und die künstlerischen Interventionen zeigen, dass feministische Forderungen wieder öffentlich verhandelt werden. Dabei hat jeder Ort, der als *site* gewählt wird, seine besonderen Herausforderungen. Und digitale Formate aus dem Bereich der Social Media (wie Instagram oder ein Blog) ergänzen die Vermittlung, wie am Beispiel des Projekts *Solange* gezeigt werden konnte. *Mit pinkem Tüll gestickt* kann Kunst irritieren und provozieren, wie Katharina Cibulka in ihrer Zweckentfremdung von Staubnetzen vorführt. So gesehen beruht das kritische Potential ihrer Arbeit auf einem künstlerischen Eingriff, der getarnt als Nadelarbeit, zu einer feministischen Haltung auffordert.

// Abstract

Embroidery seen as feminine handicraft and housework seems to be out of date. Since the 1990s an opposing trend is obviously true for contemporary art, where embroidery celebrates a convincing revival in performance art and public art practice. In particular women artists experiment with new materials and techniques to explore the art of stitching as critical strategy. Working outside the gallery and occupying public space, these artists confront the viewer with a counter-practice of textile intervention. But how to describe the subversive potential of these works appropriating a traditional needlework? I will focus my discussion on the project *SOLANGE* by Katharina Cibulka to discuss the aesthetic, spatial and discursive strategies that inform her art practice as feminist practice. Additionally, I refer to recent transformations in the political discourse of feminist art, including the concept of collectivity in contemporary art.

// Literaturverzeichnis

- Ausst.-Kat. *Cooling Out. On the Paradox of Feminism*. Halle für Kunst Lüneburg, Kunsthau Basel-land, Lewis Glucksmann Gallery Cork, Schaschi-Cooper, Sabine / Steinbrügge, Bettina / Zechlin, Rene (Hg.), Zürich, JP Ringier, 2008
- Bajević, Maja (2010): *...and other stories*. Zürich, Collegium Helveticum / ETH Zürich
- Von Bismarck, Beatrice (2009): *Display/Displacement. Zur Politik des Präsentierens*. In: John, Jennifer / Schade, Sigrid / Richter, Dorothee, u.a. (Hg.), *Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich, JRP Ringier, S. 69–82
- Bruchhäuser, Kerstin (2015): *Text auf gebrauchtem Textil in der Gegenwartskunst. Einschreibungen als Form des Autobiographischen*. Dissertation an der Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät für Gestaltung
- Butler, Judith (1998): *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Berlin, Berlin Verlag
- De Certeau, Michel (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin, Merve Verlag
- Deutsche, Rosalyn (1996): *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge, MIT Press.
- Eul, Alexandra (2018): *Stickten gegen den Backlash! (Interview mit Katharina Cibulka)* <http://www.emma.de/artikel/fuer-mehr-feminismus-im-oeffentlichen-raum-335965> (26.02.2020)
- Felix, Mathilda (2010): *Nadelstiche. Stickten in der Kunst der Gegenwart*. Bielefeld, transcript
- Hager, Angelika (2015): *Kunst: Tracey Emin über Hillary Clinton, Schiele und ein Leben ohne Sex (Interview mit Tracy Emin)*. <http://www.profil.at/gesellschaft/kunst-tracey-emin-hillary-schiele-leben-sex-5614566> (16.03.2020)
- Jefferies, Janis (2007): *In-between Peripherality*. In: *Third Text*, 21:2, 163–170
- Kwon, Miwon (2000 [1997]): *One Place after Another: Notes on Site Specificity*. In: Suderburg, Erika (Hg.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, London, University of Minnesota

Press, S. 38–63

Parker, Rozsika (1996 [1984]) *The subversive stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London, Bloomsbury, Women's Press

Pejic, Bojana (2007): *Maja Bajevic: The Matrix of Memory*. In: *Textile*, Jg. 5, H. 1, S. 66–87.

Rancière, Jacques (2015): *Die Paradoxa der politischen Kunst*. In: Ders., *Der emanzipierte Zuschauer* (2. Aufl.). Wien, Passagen Verlag, S. 63–100

Reckwitz, Andreas (2019): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin, Suhrkamp Verlag

Schlüter, Bärbel (2014): *Im Raum der Fassade: temporäre Installationen*. Berlin, Verlag Silke Schreiber Silverman, Kaja (1996): *The Threshold of the Visible World*. London, New York, Routledge.

Uppenkamp, Bettina (2019): *(Un)zeitgemäß und subversiv? Sticken bei Annette Messager und anderen feministischen Künstlerinnen in den 1970er Jahren*. In: Bushart, Magdalena / Naumann, Henrike / Stallschus Stefanie (Hg.): *Unzeitgemäße Techniken. Historische Narrative künstlerischer Verfahren*, Köln, Böhlau Verlag, S. 267–283

Wagner, Monika (2010): *Material*. In: Barck, Karlheinz / Fontius, Martin, u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3 (Harmonie-Material). Stuttgart, Metzler Verlag, S. 866–882

Warner, Michael (2002): *Public and Private*. In: Ders., *Publics and Counterpublics*. New York, Zone Books, S. 21–63

Wirth, Uwe (2002): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: © bei Katharina Cibulka

Abb. 2: © bei der Autorin

Abb. 3: Fotograf: Ferdinand Cibulka, © Katharina Cibulka

Abb. 4: Fotograf: Bernd Hofbauer, © Katharina Cibulka

Abb. 5: © bei der Autorin

Abb. 6: © bei der Autorin

Abb. 7 und Abb. 8: Maja Bajević, Performancevideo/stills, *Women at Work – Under Construction*, Sarajevo Center for Contemporary Art, Sarajevo, 1999. Fotografen: Haris Memija/Dejan Vekic, © Maja Bajević, <https://majabajevic.com/works/women-at-work-under-construction> (30.03.2020)

Abb. 9: Annette Messager, *Ma collection des proverbes, 1977–2012*, Stickerei auf Leinen, Ausstellungsansichten. Abbildung aus: Bruchhäuser, Kerstin (2015): *Text auf gebrauchtem Textil in der Gegenwartskunst. Einschreibungen als Form des Autobiographischen*, Bauhaus-Universität Weimar (Hochschulschrift), S. 31.

// Angaben zur Autorin

Dr. Meike Kröncke ist Kunst- und Kulturwissenschaftlerin (Leuphana Universität Lüneburg, Universität Marburg, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig) und Kuratorin für Kommunikation im Museum (ikw Wien). Promotion mit einer Arbeit zur Konstruktion von Gemeinschaft in der zeitgenössischen Fotografie (2012). Lehrbeauftragte an verschiedenen Universitäten und freie Autorin mit Forschungsschwerpunkten im Bereich der Zeitgenössischen Fotografie und visuellen Kultur, der Kultursoziologie und -theorie.

// 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>



PROTEST IM FAST FASHION-ALLTAG. *VISIBLE MENDING* ALS TEXTILE INTERVENTION

Als die Webseite *Craftivism.com* im Jahr 2003 der Verbindung zwischen handwerklichen Praktiken und Aktivismus ein digitales Zuhause gab, kam in den Kleiderschränken und Geschäften im Globalen Norden die Fast Fashion an. *Craftivism.com* veröffentlichte ein Manifest des proaktiven politischen Protests durch den „slow process of creating by hand“ als Gegenposition zum System der Massenproduktion und des Konsums, z.B. von Bekleidung (Craftivism 2019a), also Fast Fashion.¹⁾ Die Aktivistinnen hinter *Craftivism.com* kritisieren konkret die durch die globale textile Kette hervorgerufene Unverhältnismäßigkeit bei der Bepreisung von Arbeit: „Because there is a cognitive dissonance between making a sweater by hand that takes 30 hours, vs paying \$15 for a handmade sweater in a store“ (Craftivism 2019a). Das Manifest adressiert dabei die gesellschaftliche Konstellation aus ästhetischer Produktion, Wirtschaft und Politik. Denn trotz langwieriger Forderungen wurden keine oder nur wenige legislative Mittel gegen schlechte Arbeitsbedingungen oder Umweltverschmutzung umgesetzt. Das Verständnis für diese wirtschaftlich-politische Verflechtung ist Ausgangspunkt der Betrachtung des ästhetischen Phänomens *visible mending*, welches als Teil der *craftista*- und *slow fashion*-Bewegung zu lesen ist. *Visible mending* erscheint als textile Praktik parallel mit der Demokratisierung des Internets durch Blogs, Instagram und persönliche Webseiten ab 2010²⁾ und später dann auch in Magazinen und Büchern. *Visible mending* ist die Umkehrung des deutschen Kunststopfens (Derwanz 2018: 213, 215), das heißt die unsichtbare Wiederherstellung einer Schadstelle in Textilien (**Abb. 1**). Im *visible mending* wird die Schadstelle und ihre Reparatur bewusst ausgestellt. Meine These lautet, dass das Sichtbarmachen von Stopf- und Flickstellen als Technik der Mittelschicht im Globalen Norden nur durch den Kontext der Fast Fashion zu verstehen ist.

Das Flickern und Stopfen hat eine Sozialgeschichte, die auch immer Wirtschaftsgeschichte ist, sei es auf den Haushalt bezogen oder auf die Entwicklung der

1)

Siehe auch das *Manifesto for a Fashion Revolution* (Fashion Revolution 2018), das *Slow Cloth Manifesto* (Lipson 2012), das *Slow Clothing Manifesto* (Milburn 2015), Li Edelkoorts *Anti-Fashion Manifesto* (2015), Mistras *Future Fashion Manifesto* (Mistra 2015) oder Vivienne Westwoods *Buy less, choose well & do it yourself-Fashion Manifesto* (2007). Ein Teil davon betrifft die Industrie und professionelle Designer*innen, wie Mistra oder Li Edelkoort, ein Teil davon Handwerker*innen und Konsumierende.

2)

Tom of Holland hat seinen Blog wohl 2010 eingerichtet.

// Abbildung 1

Kari Steihaug, *Stopp Wool Mending*, 2016



Bekleidungsindustrie (Derwanz 2018). Gleichzeitig ist es eine im wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskurs vernachlässigte Geschichte (Twigger Holroyd 2016: 285), die sehr eng mit der Entwicklung der Geschlechterverhältnisse verknüpft ist. Sie wurde im Emanzipationsprozess der Frauen im Globalen Norden auch zu einer Geschichte der Abwehr, wie Bombek (2000: 102) und König (2013: 576) dokumentieren.

Visible mending wird in dem vorliegenden Artikel aber nicht nur in seiner historischen Dimension als Haushaltspraktik diskutiert, sondern auch in seiner heutigen Form als gestalterische ästhetische Praxis, durch die sich die Protagonist*innen der Spannung zwischen Kunst und Handwerk bedienen. Mit diesen beiden historischen Kontexten, aber aus der Perspektive des Zeitalters der Fast Fashion werde ich das Phänomen *visible mending* als eine politische Intervention im ästhetischen Raum des Alltags mit Hilfe kulturanthropologischer Quellen diskutieren.

WIRTSCHAFTS- UND SOZIALGESCHICHTE DES STOPFENS UND FLICKENS — In ihrem Haushaltsratgeber *Das Flick-Buch* beschreibt Hedwig Gamm 1920 das Flicker als eine Kunst (Gamm 1920: 3; ebenfalls Dillmont 1893: 31) mit dem Ziel die Schadstellen nahezu unsichtbar zu machen. Sie schreibt:

Ein guter Flicker [...] ist der, der am wenigsten sichtbar ist, dazu gehört:

1. Daß passendes Material verwendet wird, also: daß Gegenstand und Flicker möglichst übereinstimmen in Farbe, Stoff, Muster, Webart und Fadenstärke,
 2. Daß die richtige Flickart gewählt wird,
 3. Daß die Ausführung eine möglichst sorgfältige ist.
- (Gamm 1920: 4)

— Das Zitat verdeutlicht, wie viele textile Kompetenzen das gekonnte Reparieren in diesem Sinne voraussetzte. Die Alltagspraktiken umfassen verschiedene textile Techniken, die zwar teilweise mit Stichen des Nähens oder Stickens übereinstimmen, aber sich in der Funktion grundsätzlich unterscheiden. Flicker und Stopfen gehören zu den Reparaturtechniken, die sich anders als Produktionstechniken auf den schon vorhandenen Gegenstand beziehen müssen und dessen Funktionsfähigkeit wieder herstellen (Krebs / Schabacher / Weber 2018: 9). Sie verlängern die Lebensdauer eines Kleidungsstückes erheblich und das mit oft minimalem Materialaufwand.

— Viele historische Quellen verorten das Flickern und Stopfen vor dem Ende des 20. Jahrhunderts in Deutschland im Bereich der Haushaltstätigkeiten, die von Frauen unterschiedlicher Statusgruppen alltäglich ausgeführt werden (Reith / Stöger 2012: 178). Als Quellen liegen Haushaltsbücher (z.B. Alexander 1989) oder Anleitungsbücher³⁾ vor. Bis auf die Mustertücher aus dem schulischen Unterricht sind Flick- und Stopfobjekte in den Quellen der materiellen Kultur der heutigen Museumssammlungen aber selten (Korff / Roller 1983; Burckhardt-Seebass 2011: 172), da Alt Kleidung im Haushalt aufgebraucht oder an die Papierindustrie als Lumpen verkauft werden konnte. Auf der anderen Seite wird in der Forschungsliteratur neben dieser Geschichte der weiblichen Hausarbeit bisher die *his-story* oft ausgespart, so im Militär oder der Seefahrt, in anderen Konsum- und Produktionszusammenhängen als der Familie,⁴⁾ wo Frauen nicht für das Management von Textilien im Haushalt verantwortlich waren. In der feministisch orientierten Literatur wird hingegen das „heimliche“ Erarbeiten von „Nadelgeld“ von Frauen in Heimarbeit erwähnt (Heck 1993; Lemire 2012: 2; Ehrmann-Köpke 2010: 274ff.).

— Besonders in der Wirtschaftskrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in den Weltkriegen wird Flickern und Stopfen durch Publikationen staatlich propagiert (Dalton 1943; Müller 1993: 63; Ehrmann-Köpke 2010: 156; Gottfried 2012). Eine starke Renaissance erleben Publikationen zu den textilen Techniken während des ersten und zweiten Weltkrieges, in denen textiles Material rationiert wurde. Der Zweck der Reparatur wird darin über den Haushalt hinaus auf die Ebene der übergeordneten nationalen Verwaltung von Ressourcen gehoben, wie englische und deutsche Anleitungen zeigen. Dies war eine bereits angelegte Argumentation, wurde doch schon in der Erziehung der Frauen vorher der Sinn unbezahlter häuslicher Reproduktionsarbeit im Dienst des „Volkes“ betont (Altmann / Grupe / Mundorff 1929: 18). Zu dieser Zeit ist bereits der Grad der Industrialisierung durch Massenfertigungsbetriebe (Mecheels / Vogler / Kurz 2009: 607–615, 624) sowie die niedrigere Bepreisung massenproduzierter Kleidung durch Firmen, wie C&A oder Peek&Cloppenburg, mit in Betracht zu ziehen (Schnaus 2017; Spoerer 2016).

— Es lohnt sich hier, nicht nur nach der Geschlechterverteilung der Reparierenden zu fragen, sondern auch nach den gesellschaftlichen Gruppen, die diese Arbeiten zum einen ausführten und zum anderen geflickte oder gestopfte Kleidungsstücke trugen. Beschreibt Karin Maak in ihrem Text *Flickwerk als Metapher* Flickern und Stopfstellen als ein soziales Stigma (1999), zeigt Uta Betzold in einer

3)

Einige in hohen Auflagen erschienene sind u. a. Dillmont 1893, Gamm 1920, Wundt, Rothmund / Künzler 1937 [1922] oder Oheim 1961.

4)

Dies betrifft zum einen die Altkleiderhändler, die die Kleidung für die neuen Konsumierenden wieder aufarbeiteten, als auch einige Schneider, die gebrauchte Kleidung verkauften (Stöger 2011). Weitere Hinweise in der Literatur sind äußerst sparsam. Eine Ausnahme bildet hier Joseph McBrinn, der sich mit Stickereien britischer Männer beschäftigt (2016; 2017).

ebenfalls volkskundlichen Arbeit über den bäuerlichen Umgang mit Kleidung, dass ausgebesserte Kleidung zur Realität gehörte und nach Anlass differenziert eingesetzt wurde (1987: 33). Die von Therese de Dillmont herausgegebene *Encyklopaedie der weiblichen Handarbeiten* ist hier bezeichnend. Sie adressiert Frauen oberer Schichten und enthält nur acht von fast 800 Seiten zu Repariertechniken. Dagmar Ladj-Teichmann differenziert deshalb in ihrem Standardwerk *Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten* (1983) in Arbeitsunterziehung der Unterschichten vor dem 19. Jahrhundert, Töchterschulen und Industrieschulen im 19. Jahrhundert und schließlich den ab 1872 fest eingeführten Handarbeitsunterricht, der aufgrund des „Geschlechtscharakters“ ausschließlich für Mädchen vorgesehen war (1983: 13, siehe auch Ehrmann-Köpke 2010). Flicken und Stopfen wurde Unterrichtsthema,⁵⁾ wie die vielen Stopfmustertücher in den Museumssammlungen zeigen.⁶⁾ Flick- und Stopfmustertücher wurden „als neutralere Form“ bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu dem didaktischen Mittel schlechthin, da die Kinder unter anderem „mit Hinweis auf den alsbaldigen Gebrauch der Sachen“ keine „alten geflickten Hemden und Strümpfe“ mitbringen wollten (Müller 1993: 51). Dies wurde bis zur Abschaffung oder gestalterischen Reform des Textilunterrichts in Deutschland einhundert Jahre ganz gestrichen: „Auch zum Flicken waren Kinder Mitte der 70er Jahre kaum mehr zu bewegen, zumal Familien im Rahmen eines geänderten Konsumverhaltens darauf immer weniger Wert legten“, wie Heidi Müller ihre Geschichte des Handarbeitsunterrichts in Baden abschließt (ebd.: 68). Sollte der Textilunterricht zunächst die Mädchen im Rahmen des Haushaltsunterrichts auf ihre spätere Rolle als Hausfrau oder aber auf ihre Arbeit in den Textilfabriken vorbereiten, gingen beide Funktionen am Ende des 20. Jahrhunderts verloren.

VISIBLE MENDING ALS KUNSTFORM: DAS PHÄNOMEN AB 2010 _____

Im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts gleicht sich der Preis von Kleidungsstücken durch das als Fast Fashion bezeichnete Produktions- und Vermarktungssystem von Kleidung im Globalen Norden dem von Lebensmitteln an. Die massenhafte Herstellung außerhalb Westeuropas führt zu einer Demokratisierung des Zugangs zu aktueller modischer Kleidung für viele Bevölkerungsgruppen. Flicken oder gestopfte Stellen werden als *used look* auf neuen Jeans angebracht, sind als Reparatur aber aus dem Alltag verschwunden. Stricken oder Nähen hingegen sind als DIY-Techniken in den Bereich der Freizeitgestaltung verschoben. Zu

5)

Ehrmann-Köpke schreibt in ihrer Arbeit über Handarbeitsunterricht in den Hansestädten des 19. Jahrhunderts, dass Flicker und Stopfen an höheren Töchterschulen in der 7. Klasse unterrichtet wurde und im Gegensatz zu den Luxusarbeiten zu den Nutzarbeiten zählte (2010: 166).

6)

Siehe z.B. Derwanz 2018: 210f.; Müller 1993: 47, 51; Heck u.a. 1993: Abb. 14, 17, 60–62.

diesem Zeitpunkt taucht auch *visible mending* als Schlagwort auf. *Visible mending* als populäres Phänomen ist an die Entwicklung der sozialen Medien des Internets nach der Jahrtausendwende geknüpft. Pinterest Boards und Instagram, aber auch Blogs von Künstler*innen oder Interessensgruppen verbreiten die Bezeichnung schnell und googlebar. Ein englisches Buch erschien mit diesem Titel (Wilding Cardon 2018), obwohl mehrere Bücher zur Textilarbeit die Techniken mindestens inkludieren (z.B. Wellesley Smith 2015; Rodabaugh 2018). Wilding Cardon beginnt ihr Buch mit dem Verweis auf die romantische Wirkung des Imperfekten (2018: 5) und führt dann die japanische Boro-Technik ein. Boro wird von Autorinnen, wie Emily Brayshaw oder Katrina Rodabaugh, als eine Stickttechnik verortet, von Felicia Semple auch als *embroidermending* (Semple 2014) bezeichnet. Letztgenannter Terminus führt auf die beiden Herkünfte des *visible mending* zurück. Zum einen auf die oben beschriebene Alltagspraxis, dieses Mal aus Japan und zum anderen auf das aus der häuslichen handwerklichen Sphäre überführte Sticken. Beides sind Formen, die heute auf dem zeitgenössischen oder globalisierten Markt für Kunst ihren Platz gefunden haben, denen als ‚angewandte Kunst‘ historisch jedoch der Zugang zu den Schauplätzen der Hochkultur verwehrt blieb.

— Geflickte und gestopfte japanische Kleidungsstücke wurden zunächst auf den Kunst- und Antiquitätenmärkten in Europa und Nordamerika verkauft. Boro-Kleidung, so die Narrationen in den Publikationen für das westliche Publikum, ist eine bäuerliche Praktik des späten 18. Jahrhunderts bis Mitte des 20. Jahrhunderts (Briscoe 2011: 8f.; Wellesley-Smith 2015: 80f.). Sie exemplifiziert für die europäischen und nordamerikanischen heutigen Adressat*innen das Prinzip des Wabi-Sabi, Schönheit im Gebrauchten und Handgemachten sowie Überreste als Ressourcen zu sehen (ebd.), denn „Unregelmäßigkeiten und Fehler sind oftmals Schlüsselemente, die einen Gegenstand aus der Vielfalt des Gewöhnlichen in den Rang des Außergewöhnlichen heben“ (Schlomb 2015: 14). Im Unterschied zur europäischen Stickerei, die auch auf Haushalts- oder Schmuckgegenständen in bürgerlichen und aristokratischen Gesellschaftsschichten appliziert wurde, steht hier die Reparatur der Kleidung im Vordergrund oder aber die Anfertigung von Kleidung und Decken aus Reststücken. Ästhetisch dominierend in den westlichen Medien ist der Sashiko-Stich sowie die ausschließlich aus verschiedenen indigo-gefärbten Flickern hergestellten Objekte (Schlombs 2015; Tzuzuki / Koide 2014; Wellesley-Smith 2015: 80f.). Die Ausführung des Boro widerspricht dabei den von Hedwig

Gamm im Flickbuch geforderten Maximen des Flickens, der Wahl der gleichen Farbe für den Stich und eines ineinander blendenden Materials für Flicker (**Abb. 2**). Das Sashiko-Garn setzt sich meist heller vom Stoff ab, die Stiche sind groß und sichtbar auf der Oberfläche angebracht. Dieser Heft- oder Laufstich ist der einfachste Stich, der von der Oberseite auf die Unterseite geführt wird und jeweils Leerstellen auf beiden Seiten enthält. Als Gestaltungselemente dienen deshalb Garnstärke, Garnfarbe, die Länge der Stiche und Leerstellen sowie die parallelen Abstände der einzelnen Nähte (Briscoe 2011; Marquez 2018).



// Abbildung 2
Katrina Rodabaugh, *Sashiko Stitch*, 2018

Ist der Sashiko-Stich auch in den Medien sehr präsent, ist es nicht die einzige angewandte Technik des *visible mending*. Die Künstlerin Celia Pym ist in mehreren Publikationen mit ihrer Arbeit *Hope Sweater* präsent (Wellesley-Smith 2015: 76f.; Twigger Holroyd 2017: 38, Derwanz 2018: 218). Hier hat sie das Nachweben, also Kunststopfen, aber mit einer Kontrastfarbe angewandt (**Abb. 3**). Das hervorgehobene Nachweben mit fliederfarbenen Garn macht die Struktur und das Muster des bunten Strickgewebes sichtbar, das Finden der richtigen Machart entspricht dem Prinzip künstlerischer Forschung:

I like to see how something is made, how it works. Darning is good at helping you understand an object: you darn it and you can figure out how it works, where it is strong and weak, how it was constructed, how it was used, loved. (Wellesley-Smith 2015: 76)

Visible mending transportiert nicht nur diese Bedeutungsebene der Verbundenheit der Künstler*in mit dem Gegenstand, auch die Geschichte der Schadstelle wird in die Bedeutungsfindung des Artefakts miteinbezogen. In dem Projekt *I have sharp elbows but my needle is sharper* reparierte Pym für Besucher*innen in London vom 12. bis 18. Mai 2019 deren Gegenstände und erfuhr im Gegenzug die Geschichte des Gegenstandes (**Abb. 4 und 5**). Ihre Intention war das Auffinden der Spur, die die Schadstellen bedeuten: „I am interested in how these damaged garments become evidence of our regular movements and actions, holding an imprint of the wearer and the often overlooked labour of our day.“ (Pym 2019) Diese beiden Bedeutungsebenen sind leicht verständlich und die



// Abbildung 3
Celia Pym, *Hope's Sweater*, 2011

gestalterische Arbeit mit technischem Können vermittelt unmittelbar ein authentisches *künstlerisches* Erlebnis.

— Sashiko kann technisch auch als Stickerei gelesen werden, wie sie in der europäischen Kultur seit Jahrtausenden nachgewiesen ist. In ihrem 1984 erstmals erschienenen Buch *The Subversive Stitch* beschreibt die britische Kunsthistorikerin Rozsika Parker den Weg der weiblichen Nadelarbeit über die Jahrhunderte bis zur feministischen Kunstform (2017 [1984]). Die Rolle der Stickerei als weibliches Kunsthandwerk wandelt sich erst innerhalb der klassischen Moderne (2017 [1984]: 192) unter Einfluss der Industriegeschichte, denn bestickte Artefakte sind individuell und unterscheiden sich von den massenkulturell hergestellten Produkten.⁷⁾ Individualität und Persönlichkeit, die beiden Konstanten des künstlerischen Genies, konnten so die textile Praxis auch zu Kunst werden lassen (ebd.: 202f.). Jedoch schließt sie, dass trotz des Erfolgs in der Kunstwelt die alten Ideale dominieren, dass „[e]mbroidery is still seen as an emotional gesture rather than creative work“ (ebd.: 213).

— Wer adressiert also *visible mending* heute als Kunst? Die britische Textilkünstlerin Celia Pym hat eine künstlerische Ausbildung genossen und stellt ihre Arbeiten im Kunstkontext aus. Von der britischen Autorin und Aktivistin Jonnet Middleton wird sie als Künstlerin bezeichnet, die einen „niche celebrity status“ erreicht hat (2016: 265). Durch spezifisch gestalterische Elemente, wie z.B. das Abheben der Farben, aber vor allem im gestalterischen Gebrauch der ehemaligen Alltagspraktiken heute im Gegensatz zur schnell konsumierten massenproduzierten Ware, werden ihre Arbeiten in einem an Haptik und Handwerk interessierten Segment der Kunstwelt als authentische Kunstwerke erkannt.

VISIBLE MENDING ALS POLITISCHE PRAXIS — Das Reparieren als politische Praxis z.B. im Rahmen eines Political Consumerism (Bostrom / Micheletti / Oosterveer 2019) ist in den letzten Jahren der ökologischen Debatten in den Massenmedien auch wissenschaftlich interessant geworden, wie die Publikationen *Die Welt reparieren* und *Kulturen des Reparierens* oder das deutschlandweite Projekt *RETIBNE* zu Reparaturwissen und -können (Baier u.a. 2016; Krebs / Schabacher / Weber 2018; Retibne 2019) zeigen. Es ist jedoch sehr schnell feststellbar, dass hier zwar von vielen Haushaltsgeräten die Rede ist, von denen jeweils eines oder zwei im Haushalt vorhanden sind, aber Textilien, die oft hundertfach in einem Haushalt gebraucht und verbraucht werden, deutlich unterrepräsentiert sind. Warum sind textile Reparaturen so selten repräsentiert? Ist es eine Frage der Rezeption, die textile Reparaturen aus dem

7)

Die Historikerin Judith Coffin bemerkt aus Sicht der Textilproduktion des 19. Jahrhunderts die spezifische gegenderte Zuschreibung: „Representations of femininity endowed women with such qualities as dexterity, taste, intuition, and artistry, but sharply distinguished those attributes from craft, skills, and technological mastery, which were acquired and maintained in the masculine world of the shop. Artisan elites worked with machines, operating and repairing them [...]“ (1996: 125)



// Abbildung 4
Celia Pym, *Debbie and Zac's socks mended*, 2019



// Abbildung 5
Celia Pym, *Debbie and Zac's socks*, Detail, 2019

Fokus der Aufmerksamkeit der neuen Reparaturbewegungen, wie *iFixIt* manövriert? Flicken und Stopfen, so konstatiert Middleton, hat jedenfalls eine sehr niedrige Einstiegsschwelle, denn sie basieren auf Improvisation (Middleton 2016: 263). In diesem Rahmen kann man, wie es Baier u.a. tun, Flicken und Stopfen als eine postkapitalistische Praxis verstehen, die, wie Niko Paech im selben Sammelband schreibt, ihre große Bedeutung in einer anzustrebenden Postwachstumsökonomie entfaltet (2016: 287–294; auch Middleton 2016: 265). Für Paech realisiert sich darin die

Befähigung zum mehr oder weniger eigenständigen Erhalt materieller Güter. Die damit ermöglichte Autonomie gegenüber industrieller Fremdversorgung ließe sich als ökonomische und soziale Resilienz charakterisieren. Der Autonomiegrad hängt davon ab, wie subsistent, also einkommensunabhängig (im monetären Sinne) die Reparaturleistungen erbracht werden können (ebd.: 290).

— Für Bertling und Leggewie ist Reparieren eine nachhaltige Praxis, die nicht nur suffizient, sondern auch effizient im Sinne verminderten Ressourcenverbrauches wirkt (Bertling / Leggewie 2016: 278). Sie sehen im Reparieren einen Treiber für eine nachhaltigere Lebensweise, der lokal und zunehmend kollaborativ geschieht (ebd.). Die Beschreibungen beziehen sich nicht auf die Diskussion der Reparatur von Kleidung. Jedoch möchte ich zwei Aspekte davon aufnehmen, das anti- oder postkapitalistische Moment und die Kollaboration und damit die Öffentlich-Werdung von Haushaltspraktiken aus dem privaten Raum.

— Politischer Konsum wird von den Autor*innen Boström, Micheletti und Oosterveer als ökonomische Aktivitäten individuell Konsumierender verstanden, die auf vier Ebenen stattfinden: Abwehr des Kaufes bestimmter Produkte, der Kauf bestimmter Produkte, Kommunikation zu bestimmten Produkten und tiefere Veränderungen des Lebensstils (2019: 3). Die Autor*innen weisen darauf hin, dass es sich nicht um vereinzelte Konsumierende handelt, sondern um Netzwerke, die zu sozialen Bewegungen werden und mit Hilfe bestimmter Medien große Aufmerksamkeit für ein Thema generieren können (ebd.: 4).

— Alle vier Ebenen werden durch das *slow fashion movement* angesprochen, in dem sich Designer*innen, Künstler*innen und Konsumierende in Bezug auf Referenzen wie *fast food* und *slow food* zusammengeschlossen haben. Der Begriff *slow fashion* wurde vor allem von Designwissenschaftler*innen geprägt, wie

Kate Fletcher (2012) oder Hazel Clark (2008). *Slow fashion* will die Produktion und den Konsum von Kleidung verlangsamen. Damit beziehen sich die Autor*innen auf ein verändertes Design, auf bessere Materialqualität und faire und ökologische, zum Teil auch lokale, Herstellung. Auf der Seite der Konsumpraktiken wird in der *slow fashion* von intensiverer und längerer Nutzung geschrieben,⁸⁾ wobei Reparieren nur eine Möglichkeit darstellt.⁹⁾

— Eine prominente Ausnahme ist hier der Künstler Tom of Holland,¹⁰⁾ der wie Celia Pym eine große Bekanntheit über seinen Blog erlangt hat (König 2013: 578; Middleton 2016: 265; Derwanz 2018: 215f.; Twigger-Holroyd 2017: 30). Tom van Deijnen jedoch vermarktet sich nicht als Künstler, sondern als Aktivist. Er zeigt alte Arbeitsanleitungen und technische Exzellenz in seinen Projekten. Darüber hinaus nimmt er an Gemeinschaftsausstellungen teil und widmet sich Workshops, in denen er sein Wissen teilt. Er leitet dabei bewusst ein *do-it-together* an und holt die Praktik somit in die Öffentlichkeit. Entsprechend der Beschreibung der Craftista-Bewegung von Eismann und Zobl geschieht eine Umdeutung: „Handarbeit wird nicht als individualistisches, dekoratives Hobby verstanden, sondern als Vernetzungstool, mit dem auf ungewöhnliche Weise (sozial)politische Anliegen vokalisiert und öffentlich verhandelt werden.“ (2011: 191) Sein Engagement, welches er hauptsächlich über seinen Blog publiziert, bezeichnet er als *visible mending programme*, in dem es um die positive Darstellung und Verbreitung von *visible mending* geht:

The Visible Mending Programme seeks to highlight that the art and craftsmanship of clothes repair is particularly relevant in a world where more and more people voice their dissatisfaction with fashion's throwaway culture. By exploring the story behind garment and repair, the Programme reinforces the relationship between the wearer and garment, leading to people wearing their existing clothes for longer, with the beautiful darn worn as a badge of honour. (Van Deijnen 2019)

— Laitala und Klepp hingegen belegen, dass es immer noch eine Barriere für Personen ist, sichtbare Reparaturstellen an Kleidung zu gesellschaftlichen Anlässen oder der Arbeit zu zeigen (2018: 16). Deshalb ist die soziale Umdeutung der Reparaturstellen, wie in der oben beschriebenen Ästhetisierung, sozial notwendig. Denn nicht nur das Durchführen der Reparatur ist eine politische anti-konsumistische Praktik, sondern auch das Tragen

8)

Häufig werden dabei die 3, 5 oder 7 R's der Nachhaltigkeit behandelt, die sich nicht nur auf Kleidung beziehen: *Refuse, reduce, re-use, repair, re-gift, recover* und *recycle*, teilweise mit *rethink, respect* usw. Reike, Vermeulen und Witjes fanden in einer Literaturanalyse zur *Circular Economy* sogar 36 R's (2018: 253f.).

9)

Dass Flickern oder Stopfen und eine positive Einstellung zu Nachhaltigkeit häufig verbunden sind, konnten Laitala und Klepp 2018 in einer Studie zu norwegischen Verbraucher*innen nachweisen (2018: 16). Sie schreiben auch, dass das Reparieren von Kleidung doch häufiger vorkommt als zuvor gedacht, vor allem bei Frauen und Älteren.

10)

Der Name Tom of Holland ruft die Assoziation an den Fotokünstler und Aktivist Tom of Finland (1920–1991) hervor, einen konkreten Bezug konnte ich jedoch in den Blogposts nicht finden.

und damit Kommunizieren einer neuen gesellschaftlichen Norm. Der gesellschaftliche Aspekt, der zum einen in den *repair communities* (z.B. Baier u.a. 2016: 211; König 2013: 581), aber auch in Kunstprojekten umgesetzt wird (z.B. Fletcher 2012) arbeitet an der Normalisierung von gealterter Kleidung. Hier ist auch die gesellschaftliche Intervention zu verorten, indem die Praktizierenden ihre sichtbar reparierte Kleidung zu gesellschaftlichen Anlässen und bei der Arbeit zeigen. Das Tragen entsprechender Kleidung wird zur Sozialkritik, eingebunden in eine neue Kultur des *craftivism*, der Maker und Hacker (Middleton 2016: 265): „Visibility is one of the most pressing tasks of the mending activist“ (ebd.: 268).

SCHÖNE NEUE HÄUSLICHKEIT — Die Geschlechterrollen sollten sich in den letzten Jahren verändert haben und das Modell der Hausfrau, wie es etwa für Westdeutschland üblich war, nicht mehr die Regel darstellen. Aber, wie König schreibt, gilt dies nicht für Flicker und Stopfen (2012: 577). Auch Amy Twigger-Holroyd und alle anderen Publikationen über *visible mending* kennen außer Tom of Holland nur weibliche Protagonist*innen. Eine Antwort im digitalen Zeitalter kann man vielleicht wieder in der Geschichte finden, wenn Ladj-Teichmann über die Funktion textiler Hausarbeiten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemerkt:

Textile Handarbeiten und die zeitaufwendige Herstellung ‚unnötiger Dinge‘ bilden einen Anachronismus in einer Epoche, in der sich kapitalistische Produktionsmethoden durchsetzten und jede Tätigkeit an der ‚ökonomisch‘ eingesetzten Zeit gemessen wurde. Sie stehen einer kapitalistisch verwerteten Arbeitskraft direkt entgegen. (ebd.: 216)

Dies wird von Ladj-Teichmann auch als Selbstbestimmung gedeutet:

Andererseits unterstützen textile Arbeiten Frauen dabei, sich gegen ausschließlich am Tauschwert orientierte Arbeit und die daraus resultierende kapitalistische Reduktion des Menschen zu wehren. Durch Versuche, am Gebrauchswert hergestellter Dinge festzuhalten, konnten Frauen ein kleines Stück Selbstbestimmung in der konkreten Arbeit – wenn auch nicht ungebrochen – aufbewahren. (1983: 215)

— Sich feministisch dem Konsum hinzugeben und die *care work* an der Kleidung der Haushaltsmitglieder abzulehnen, ist keine Lösung im Sinne nachhaltiger Haushaltspraktiken. Die

sozialwissenschaftliche Forschung verzeichnet das Phänomen der *new domesticity*, in der besonders junge Frauen sich wieder vermehrt in den privaten Raum zu reproduktiven Tätigkeiten im Sinne nachhaltiger Care-Arbeit zurückziehen (u.a. Schlosberg / Coles 2015). Amy Twigger Holroyd weist einen Nähtrend Ende der 1990er Jahre und einen Stricktrend seit ca. 15 Jahren nach, der sich in steigenden Umsätzen der Verbrauchsmaterialien zeigt und durch Umfragen zu Hobbies bestätigt wird (2018: 27–29). Elke Gaugele deutet *craftivism* als neue Begeisterung für textile Arbeiten im Rahmen eines *3rd Wave*-Feminismus der 1990er Jahre: „Nicht die Befreiung von Häuslichkeit ist der emanzipatorische Akt, sondern seine Umarmung in einer kalten, unpersönlichen, von Männern bestimmten Welt“ (Gaugele 2011: 26) – eine Ambivalenz, die sich im obigen Zitat 100 Jahre vorher ebenfalls zeigt. Gaugele merkt an, wie stark sich diese Strategie von derjenigen der *2nd Wave*-Feministinnen der 1960er und 1970er Jahre unterscheidet.

— Im *visible mending* ist, im Gegensatz zum Kunststopfen, ein starkes soziales und rebellierendes Element integriert. Reparierende und Tragende sind auf ein kollektives Verständnis der Techniken angewiesen. Amy Twigger Holroyd nennt die Praktiken deshalb auch *Folk Fashion* (2017), weil sie einen starken Aneignungs- und *commons*-Charakter in sich tragen. Solange hier kein gesellschaftlicher Anspruch ausschließlich an Frauen formuliert wird, ist das unproblematisch. Eine historisch basierte geschlechterspezifische Normalisierung ist dies jedoch nicht.

— *Visible mending* wurde als ein Mittel gezeigt, sich in Zeiten von Fast Fashion wieder mit der eigenen materiellen Kultur zu verbinden. Sie unterstützt als anti-konsumistische Praxis Verbundenheit mit einer Gruppe und Selbstwirksamkeit: „Maintenance and repair can itself be a vital source of variation, improvisation and innovation“, schreiben Graham und Thrift (2007: 6), und betonen weiter das Potenzial, welches sich durch die Reparatur realisieren kann: „And what starts out as repair may soon become improvement, innovation, even growth“ (ebd.: 6). *Visible mending* stellt eine aktivere emanzipatorische Praktik dar als die Ablehnung von Neukonsum.

— Es wäre nun zu leicht, im Sinne der Nachhaltigkeitsziele *visible mending* als die Lösung der Probleme mit der Produktion und dem Konsum von Fast Fashion-Kleidung zu sehen, wie die finnische Designwissenschaftlerin Cindy Kohtala mahnt: „It is too easy to romanticize these endeavours and empowerment-wash them as beneficial“ (Kohtala 2018: 2). Bei der Entwicklung einer kritischen kunst- und kulturanthropologischen Lesart, habe ich deshalb vor

allem eine gender- und klassenorientierte Perspektive angelegt, die heutige Phänomene der digitalen Medien mit der Geschichte verbindet. Dieser Blick ist auf Deutschland und den Globalen Norden beschränkt und fußt auf dem Überfluss und der Entwertung von Kleidung derzeit. Gemessen an der Ablehnung gestopfter und geflickter Sachen im Straßenbild ist jedoch jedes *visible mending*, das öffentlich getragen wird, eine kleine nachhaltige politische Intervention.

// Abstract

Visible Mending is the inversion of the practice of invisible clothing repair through mending and darning and appeared first in the internet and lately in books. Visible Mending celebrates old household practices as an environmentally friendly alternative in the age of fast fashion (Roda-baugh 2018; Wilding Cardon 2018). It appears as art in galleries or museums or as activism in the form of political consumerism. Described as a way to slow down fast fashion (Clark 2008; Fletcher 2012), its purpose as art or everyday object is to display the aesthetics of aging clothing and the agency of consumers. The article presents artworks and practices from a historical class and gender perspective to understand today's meanings as artistic or activist intervention in everyday life.

// Literaturverzeichnis

- Alexander, Beatrix (1989): *Gab ich an Marie auf Lohn. Das Haushaltsbuch der Emma Pfeifer*. Köln, Böhlau
- Altmann, Elisabeth / Mundorff, Anna / Grupe, Margot (1929): *Methodik des Nadelarbeitsunterrichts*. Leipzig, Teubner
- Arantes, Lydia Maria (2017): *Verstrickungen. Kulturanthropologische Perspektiven auf Stricken und Handarbeit*. Berlin, Panama Verlag
- Baier, Andrea / Hansing, Tom / Müller, Christa / Werner, Karin (Hg.) (2016): *Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praxis*. Bielefeld, transcript
- Bertling, Jürgen / Leggewie, Claus (2016): *Die Reparaturgesellschaft. Ein Beitrag zur großen Transformation?* In: Baier, Andrea / Hansing, Tom / Müller, Christa / Werner, Karin (Hg.), *Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praxis*. Bielefeld, transcript, S. 275–286
- Betzold, Uta (1987): *Bevor die Landleute vornehm wurden. Bäuerliche Bekleidung aus dem Amt Rahden*. Rahden, Eigenverlag
- Bombek, Marita (2000): *Frauen haben eine Affinität zu Textilien und Kleidung! Haben Frauen eine Affinität zu Textilien und Kleidung?* In: *Frauen antizipieren Zukunft. Interdisziplinäre Beiträge zur Frauenforschung*, Bd. 1, Köln, VUB-Fachverlag, S. 79–98
- Boström, Magnus / Micheletti, Michele / Oosterveer, Peter (Hg.) (2019): *The Oxford Handbook of Political Consumerism*. Oxford, Oxford University Press
- Brayshaw, Emily (2018): *Visible mending: punk's not dead, just patching itself up*. <http://theconversation.com/visible-mending-punks-not-dead-just-patching-itself-up-91226> (16.12.2019)
- Briscoe, Susan (2011): *The ultimate sashiko sourcebook. Patterns, projects and inspirations*. Cincinnati, David and Charles
- Burckhardt-Seebass, Christine (2011): *Das Kleid ändern*. In: Hartmann, Andreas / Höher, Peter / Cantauw, Christiane / Meiners, Uwe / Meyer, Silke (Hg.), *Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln. Festschrift für Ruth-E. Mohrmann*. Münster, Waxmann, S. 171–180
- Clark, Hazel (2008): *Slow + fashion. An oxymoron or a promise for the future*. *Fashion Theory*, Jg. 12, H. 4, S. 427–446
- Coffin, Judith G. (1996): *Consumption, Production, and Gender. The Sewing Machine in Nineteenth-Century France*. In: Frader, Laura L. / Rose, Sonya O. (Hg.), *Gender and Class in Modern Europe*. Ithaca, London, Cornell University Press, S. 111–141
- Craftivism (2019a): *What is craftivism, anyway?* <http://craftivism.com/what-is-craftivism-anyway/> (03.12.2019)
- Craftivism (2019b): *Manifesto*. <http://craftivism.com/manifesto/> (30.12.2019)
- Dalton, Hugh (1943) *Make Do and Mend*. London, Board of Trade
- Derwanz, Heike (2018): *Zwischen Kunst, Low-Budget und Nachhaltigkeit*. In: Krebs, Stefan / Schabacher, Gabriele / Weber, Heike (Hg.), *Kulturen des Reparierens. Dinge, Wissen, Praktiken*. Bielefeld, transcript, S. 197–224

- Dillmont, Therese de (1893): *Encyklopaedie der weiblichen Handarbeiten*, Mühlhausen, Dillmont
- Ehrmann-Köpke, Bärbel (2010): *Demonstrativer Müßiggang oder rastlose Tätigkeit? Handarbeitende Frauen im hanseatischen Bürgertum des 19. Jahrhunderts*. Münster, Waxmann
- Ellwanger, Karen (1998 [1994]): *Bekleidung im Modernisierungsprozeß. Frauen, Mode, Mobilität 1870–1930*. Dissertation, Universität Dortmund
- Fashion Revolution (2019): *Manifesto for a Fashion Revolution* <https://www.fashionrevolution.org/manifesto/> (03.12.2019)
- Fletcher, Kate / Grose, Lynda (2012): *Fashion and Sustainability: Design for Change*. London, King Gamm, Hedwig (1920 [1908]): *Das Flick-Buch. Anleitung für Haus und Schule zum Ausbessern, praktischen Umändern und Verwerten von Kleidung, Wäsche u. a. m.* 4. Aufl. Leipzig, Beyer
- Gottfried, Claudia (2012): *Glanz und Grauen. Mode im Dritten Reich. Begleitbroschüre zur Sonderausstellung*. Ratingen, LVR Industriemuseum
- Graham, Stephen / Thrift, Nigel (2007): *Out of Order. Understanding Repair and Maintenance*. In: *Theory, Culture & Society*, Jg. 24, H. 3, S. 1–26
- Heck, Brigitte (1993): *Frauenarbeitsarbeit im textilen Heimgewerbe*. In: *Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.), Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert*. Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, S. 105–138
- Holroyd, Amy Twigger (2016): *Perception and Practice of Dress-Related Leisure. Shopping, Sorting, Making and Mending*. In: *Annals of Leisure Research*, Jg. 19, H.3, S. 275–293
- Kohtala, Cindy (2018): *Studying making and repairing. How do we know what we are looking at?* Conference Paper Scora, Kopenhagen 2018
- König, Anna (2013): *A Stitch in Time. Changing Cultural Constructions of Craft and Mending*. In: *Culture Unbound*, Jg. 5, H.4, S. 569–585
- Korff, Gottfried / Roller, Hans-Ulrich (1983): *Vorbemerkung*. In: *Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft/Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hg.), Flick Werk. Reparieren und Umnutzung in der Alltagskultur*, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum
- Krebs, Stefan / Schabacher, Gabriele / Weber, Heike (Hg.) (2018): *Kulturen des Reparierens. Dinge, Wissen, Praktiken*. Bielefeld, transcript
- Ladj-Teichmann, Dagmar (1983): *Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenarbeit im 19. Jahrhundert*. Weinheim, Beltz
- Laitala, Kirsi / Klepp, Ingun Grimstad (2018): *Care and production of clothing in Norwegian homes*. In: *Sustainability*, Jg. 10, H. 8, S. 2899
- Lemire, Beverly (2012): *Budgeting for Everyday Life. Gender Strategies, Material Practice and Institutional Innovation in Nineteenth Century Britain*. <https://www.eurozine.com/budgeting-for-everyday-life/> (03.12.2019)
- Lipson, Elaine (2012): *The Slow Cloth Manifesto. An Alternative to the Politics of Production*. <https://www.fashionrevolution.org/manifesto/> (03.12.2019)
- Maak, Karin (1999): *Flickwerk als Metapher*. In: *Nixdorf, Heide (Hg.), Das textile Medium als Grenze-Begrenzung-Entgrenzung*. Berlin, Reimer, S. 153–182
- Marquez, Jessica (2018): *Make and mend. Sashiko-inspired embroidery projects to customize and repair textiles and decorate your home*. Berkeley, Ten Speed Press
- McBrinn, Joseph (2016): *'The work of masculine fingers'. The disabled soldiers' embroidery industry, 1918–1955*. In: *Journal of Design History* 31, S. 1–23
- McBrinn, Joseph (2017) *Queer Hobbies. Ernest Thesiger and interwar embroidery*. In: *Textile. Cloth and Culture* 15, S. 292–323
- Meecheels, Stefan / Vogler, Herbert / Kurz, Josef (2009): *Kultur- und Industriegeschichte der Textilien*. Bönningheim, Wachter
- Middleton, Jonnet (2016): *Mending*. In: *Fletcher, Kate / Tham, Mathilda (Hg.), Routledge Handbook of sustainability and fashion*. London / New York, Routledge, S. 262–274
- Milburn, Jane (2015): *Slow Clothing Manifesto*. <https://textilebeat.com/slow-clothing-manifesto/> (03.12.2019)
- Mistra (2015): *Future Fashion Manifesto*. <http://mistrafuturefashion.com/wp-content/uploads/2016/10/Future-Fashion-Manifesto.pdf> (03.12.2019)
- Müller, Heidi (1993): *Der Handarbeitsunterricht*. In: *Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.), Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeit in Baden im 19. und 20. Jahrhundert*. Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, S. 17–72
- Oheim, Gertrud (1961): *Das praktische Handarbeitsbuch*. Gütersloh, Bertelsmann
- Paech, Niko (2016): *Die Welt lässt sich nur in der Postwachstumsökonomie reparieren*. In: *Baier, Andrea / Hansing, Tom / Müller, Christa / Werner, Karin (Hg.), Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praxis*. Bielefeld, transcript, S. 287–294
- Parker, Roszika (2017 [1984]): *The subversive stitch. Embroidery and the making of the feminine*. London, Women's Press
- Pym, Celia (2019): *My elbows are sharp but my needle is sharper*. <http://celiapym.com/work/my-elbows-are-sharp-but-my-needle-is-sharper/> (16.12.2019)

- Reike, Denise / Vermeulen, Walter J.V / Witjes, Sjors (2018): The circular economy: New or refurbished as CE 3.0? Exploring controversies in the conceptualization of the circular economy through a focus on history and resource value retention options. In: Resources, Conservation & Recycling August 2018, Bd. 135, S. 246–264
- Reith, Reinhold / Stöger, Georg (2012): Einleitung. Reparieren – oder die Lebensdauer der Gebrauchsgüter. In: Technikgeschichte Jg. 79, H.3, S. 173–184
- Retibne / Arbeitsgruppe Technische Bildung (2019): Reparatur in der Bildung für eine nachhaltige Entwicklung. <http://retibne.de> (30.12.2019)
- Rodabaugh, Katrina (2018): Mending matters. Stitch, patch, and repair favorite denim and more. New York, Abrams
- Schnaus, Julia (2017): Kleidung zieht jeden an. Die deutsche Bekleidungsindustrie 1918–1973. Berlin, De Gruyter
- Semple, Felicia (2014): Visible Mending as an Art Form. <http://thecraftsessions.com/blog/2014/6/13/visible-mending-as-an-art-form?rq=Visible%20Mending> (16.12.2019)
- Schlombs, Adele (2015): Boro. Begleitheft zur Ausstellung vom 28.03. bis 02.08.2015 im Museum für Ostasiatische Kunstgeschichte. Köln, Museum für Ostasiatische Kunst
- Schlosberg, David / Coles, Romand (2015): The new environmentalism of everyday life. Sustainability, material flows and movements. In: Contemporary Political Theory 15, S. 160–181
- Spoerer, Mark (2016): C&A. Ein Familienunternehmen in Deutschland, der Niederlande und Großbritannien 1911–1961. München, C.H. Beck
- Tzuzuki, Kyoichi / Koide, Yukiko (2014): Boro: tsugi, hagi, ikasu: Aomori no boronunu bunka. Rags and tatters from the far north of Japan. Tokio, Asupektuto
- Van Deijnen, Tom (2019): About the Visible Mending Programme. <https://tomofholland.com/about/> (03.12.2019)
- Wellesley-Smith, Claire (2015): Slow stitch: Mindful and contemplative textile art. London, Batsford
- Wilding Cardon, Jenny (2018): Visible Mending. Artful stitchery to repair and refresh your favorite things. Martingale & Company
- Wundt, Emma / Rothmund, Alice / Künzler, Minna (1937 [1922]): Koch- und Haushaltsbuch mit einem Anhang für Haushalts- und Kinderpflege. Karlsruhe, Dobler

// Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: © Kari Steihaug. Foto: Jannik Abel
- Abb. 2: © Katrina Rodabaugh. Foto: Karen Pearson für die Publikation Rodabaugh, Katrina (2018): Mending Matters. Stitch, Patch, and Repair your Favourite Denim & More. London, Abrams and Chronicle Books.
- Abb. 3: © Celia Pym. Foto: Michele Panzeri
- Abb. 4: © Celia Pym. Foto: Michele Panzeri
- Abb. 5: © Celia Pym. Foto: Toast & Celia Pym

// Über die Autorin

Heike Derwanz ist Professorin für die Vermittlung Materielle Kultur an der Carl von Ossietzky-Universität in Oldenburg. Ihre derzeitigen Forschungsschwerpunkte liegen in der Zirkulation von gebrauchter Kleidung in der Stadt und nachhaltigen Praktiken im Haushalt. Erschienen dazu sind *Looking backwards and forwards in sustainable fashion practice* in dem Buch *Eco-friendly and fair. Fast fashion and consumer behavior* (2018) oder *Zwischen Kunst, Low-Budget und Nachhaltigkeit. Kleidungsreparaturen in Zeiten von Fast Fashion* in dem Buch *Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken* (2018). Sie ist Herausgeberin des Special Issue ‚Saving‘ the city: *Collective low-budget organizing and urban practice* (2015) der Zeitschrift *ephemera. Theory and politics in organization* (2015).

// 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>



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 Weiblichem³⁾ ist noch nicht obsolet, doch liegt darin womöglich eine besondere Chance, da so neu Geschaffenen 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 Jura-Studium 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

131

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 Stickerarbeit 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⁾

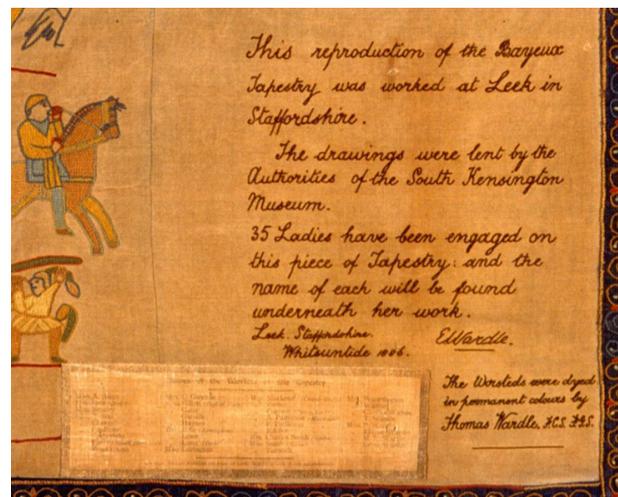
— *The Great Tapestry of Scotland* ist eine Stickerarbeit, die sich zeitlich und stilistisch stark vom *Teppich von Bayeux* bzw. seiner Kopie abhebt und eine eigene Formensprache entwickelt, mit der die historischen Ereignisse visualisiert werden. Thematisch beginnt *The Great Tapestry of Scotland* vor 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

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).



// 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

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

18)

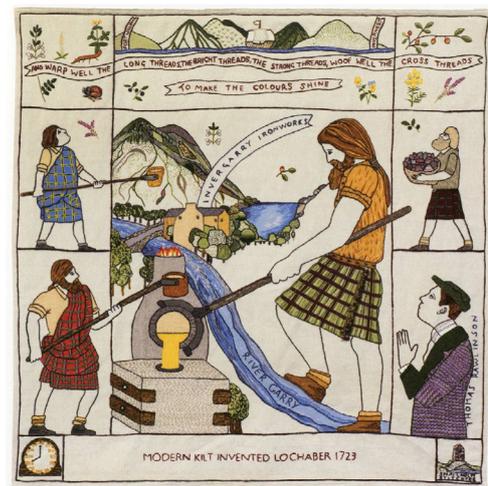
Als Patronin für den *Teppich von Bayeux* wurde einige Zeit die Ehefrau Wilhelms I. gehandelt, also Mathilde von Flandern. Sie habe mit dieser großen Stickerarbeit ihren Ehemann, den neuen König von England ehren wollen. Die Forschung geht allerdings mittlerweile davon aus, dass Odo, Bischof von Bayeux 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 Beispiel 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.



// Abbildung 4

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

135

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

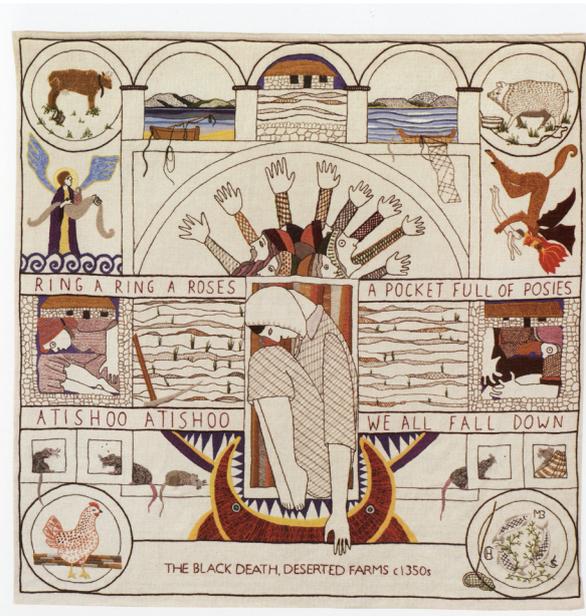
Textilfeld 32, das sich mit der Pest beschäftigt, gedecktere Farben (Abb. 5). Detailreiche Farbverläufe kommen besonders bei Haaren und Darstellungen der Natur zum Einsatz, wenn einzelne Strähnen akzentuiert, die Bewegung des Wassers oder unterschiedliche Arten von Pflanzen und Gestein stickend herausgearbeitet 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 unbedeckte Körperpartien werden also nur mit Hilfe von Umrissstichen auf dem freigelassenen 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⁾

Warum wird die Stickerei für die richtige Wahl gehalten, historische Ereignisse aufzubereiten und anschließend öffentlich zu präsentieren? Traditionell erfüllten großformatige Historien Gemälde eine solche Funktion, deren Urhebern besondere Hochachtung entgegengebracht wurde. Gleichmaßen hatten die von Königs- und Adelshäusern in Auftrag gegebenen Tapissereien 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).



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

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 Stickerbild 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.

— 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 *Brexit*s 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: Bouët, 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. / Matthey, 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, Matheus / Weddigen, Tristan (Hg.), *Textile Terms. A Glossary*. Emsdetten / Berlin, Edition Imorde, S. 89–93

// Abbildungsverzeichnis

- 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 x 100 cm; Moffat, Alistair (2013):
The Great Tapestry of Scotland. Edinburgh, Birlinn, S. 149

Abb. 7: Design von Andrew Crummy, Wollstickerei auf Leinen, 100 x 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>



HYPERETHNO WANDERERS

EDITION VON HANNAH KINDLER UND NIKA TIMASHKOVA FÜR FWK NR. 68



// Hannah Kindler und Nika Timashkova

Hyperethno Wanderers, 2019

Fotografie, je 30 × 40 cm, gerahmt auf glänzendem Papier

Edition von 6, signiert

Bestelladresse: office.timashkova@gmail.com

www.hannahkindler.com

www.nikatimashkova.com

IM ZWIEBELLOOK. ZUR FOTOSERIE *HYPERETHNO WANDERERS* (2019) VON HANNAH KINDLER UND NIKA TIMASHKOVA

Die Aufnahmen der Serie *Hyperethno Wanderers* von Hannah Kindler und Nika Timashkova, entstanden 2019, sind Grenzgänger in mehrfacher Hinsicht: Das Format historischer Porträtbildnisse aufgreifend, zeigen die Fotografien je eine Figur in konventioneller Dreiviertelansicht vor einfarbigem Hintergrund, die für die Kamera posiert und sich ideal in die vorgegebene Umrahmung fügt. Sämtliche Figuren haben menschliche Proportionen, jedoch sind Körper, Gesicht und Hände komplett von grellfarbigen textilen Elementen und auffälligen Accessoires verdeckt, sodass der Eindruck skurril kostümierter Puppen entsteht. Eingekleidet sind die Gestalten mit weißer Bluse oder Blaumann, kupferfarbenem Haarteil oder pelzartiger Kopfbedeckung, gelben Gummihandschuhen mit lackierten Nägeln oder roten Boxhandschuhen, zur Stola umfunktionierter Rüschengardine oder auffälligen Bändern und üppig gefalteten Stoffen. Die Gesichtspartien der *Hyperethno Wanderers* sind mit gemusterten Tüchern verdeckt, deren florale Ornamente mit ungewöhnlich geformten Augen und Mündern assoziiert werden können.

— Das Präfix „hyper“ aus dem Titel kann als „super“, „übermäßig“ oder „über etwas hinaus“ gelesen werden, wobei letzteres nahe liegt: Die *Hyperethno Wanderers* sind als Grenzfiguren bezeichnet, die sich sowohl hinsichtlich ihrer materialen Verfasstheit und figürlichen Formgebung als auch in Hinblick auf ihre Identität nicht zuordnen lassen, da sie über alles Gewohnte hinausgehen. Sie erscheinen als humorvoller Gegenentwurf zu aktuellen nationalistischen bis rassistischen Tendenzen, die im Englischen auch als *hyper-ethno nationalism* bezeichnet werden. Ihre posierende Haltung in Kombination mit der Verhüllung mittels Kleidungsstücken, Handschuhen, Perücken, Textilien, Federn, Pelz oder Perlen generiert aber – wenn überhaupt – ein völlig eigenes Register der Charakterisierung und Identifizierung.

— Die in die Hüfte gestemmte Hand, der aufgeladene Griff an die großen, roten Kugeln der sich über die Brust schmiegender Halskette einer Figur greifen in Verbindung mit dem Darstellungsformat tradierte Ikonografien der europäischen Bildnismalerei auf. Der Überfluss von Materialien sowie die scharfe Zeichnung der Texturen lässt entfernt an die Präsentation wertvoller Textilien als Statussymbole

in Portraits und Herrscherbildnissen der Frühen Neuzeit denken, gar an den Pelzrock aus Albrecht Dürers bekanntem Selbstportrait. Die Kombination der fast hyperrealen Haptik von gekräuselten Locken, Pelzkragen und rotbraunem Gewand vor monotonem Grund verstärkt diese Assoziation. Die üppige Akkumulation von Kleidungsstücken und Objekten haben die *Hyperethno Wanderers* aber auch mit den fotografischen Assemblagen Thorsten Brinkmanns gemein, in denen der Künstler unter bizarren Kleidungsstücken, Lampenschirmen oder verbeulten Bleheimern verschwindet und ein Schreibtisch als Jean d'Arcs Pferd posiert (Fink 2017). Während Brinkmanns Zusammenstellungen mit eindeutigen Referenzen an eine europäische Kulturgeschichte einhergehen – und zudem slapstickartig unser Verhältnis zu den Dingen ausloten – kommt den textilen Schichtungen in der Serie von Kindler und Timashkova eine andere Bedeutung zu.

— Das Bedecken des Gesichts mit einem Stück Stoff ruft kulturhistorisch und je nach Kontext unterschiedliche Assoziationen auf wie Gesichtsschleier, Vermummungen auf Demonstrationen, Leichentücher oder aktuell die Bedeckung von Mund und Nase aus medizinischen Gründen. Eine anders gelagerte, politisch motivierte Form der Gesichtsbedeckung mittels Textilien, die jüngst in den Nachrichten kursierte, ist die aktivistische Einhüllung von Statuen oder Monumenten in öffentlichen Protestaktionen. Wenn im Zuge der weltweiten Demonstrationen nach dem Tod von George Floyd in Minneapolis im Juni 2020 die Auseinandersetzung mit dem historischen Erbe von Kolonialismus und Sklaverei eingefordert wird und bilderstürmerische Gesten Zeichen setzen, indem Denkmäler angegriffen werden, so kommen dabei auch Textilien zum Einsatz: Die 1813 errichtete Statue des schottischen Kaufmanns und Sklavenhalters Robert Milligan am West India Quay in London wurde von Demonstrant*innen von Black Lives Matter mit einem afrikanischen, gemusterten Waxprint-Stoff um den Kopf verhüllt, um kurz darauf mittels städtischer Anordnung von dem Ort entfernt zu werden. Das verwendete Textil dient der faktischen Verhüllung, wobei die Handlung der Unsichtbarmachung des bronzenen Abbilds Milligans zugleich auf Sichtbarmachung abzielt. Gezeigt werden sollen verborgene Strukturen in der britischen Kolonialgeschichte, etwa wie die Ehrung einzelner historischer Figuren mit der Tradierung gewaltvoller Akte – in diesem Fall Milligans Tätigkeit als Sklavenhalter – einhergeht. Die textile Verhüllung soll die kritische Reflexion und historische Re-Kontextualisierung dieser Zusammenhänge anstoßen.

— Bei den Gesichtsbedeckungen von Timashkovas und Kindlers *Hyperethno Wanderers* handelt es sich nicht um eine aktivistische

Verhüllung, sondern um eine konzeptionelle Verunklärung mittels textilem Material. Die Fotoserie reagiert auch auf historische Bildstrecken wie sie für wissenschaftliche Klassifizierungszwecke im Zuge ethnografischer und anthropologischer Forschungen im 19. Jahrhundert vielfach produziert wurden. Diese Aufnahmen entstanden im Rahmen von Expeditionen oder kolonialen Eroberungen, und sollten das Unbekannte in visuellen Archiven dokumentieren (Edwards 2003) – wobei die Hierarchisierung nach phänotypischen Markern rückblickend als intrinsischer Bestandteil einer weißen Deutungshoheit eingeordnet werden muss. Dieser Inventarisierungslogik widersetzen sich die verhüllten *Wanderers*, denn der grelle Mix von Texturen und Mustern karikiert die Idee visueller Ordnungssysteme. Auch lassen sie keine Rückschlüsse auf eine vermeintlich unter der Ausstaffierung liegende, gar essentielle Identität zu, im Gegenteil: Die Figuren sind reines Material, ihre flüchtigen ‚Charaktere‘ bilden sich erst über die Materialien und ihre Haptik, Muster und Gewebestrukturen heraus. Die Textilien verdecken nicht etwas Dahinterliegendes, sondern generieren gleichsam eine neue hybride Wesenhaftigkeit.

— In Joan Rivières progressiver These aus dem Jahr 1929 zu *Womanliness as a Masquerade* erscheint Weiblichkeit nicht als etwas hinter der Maske Verborgenes, sondern *als* die Maskerade.¹⁾ Greifen bereits zeitgenössische Fotografinnen wie Claude Cahun (1894–1954) dieses Prinzip in ihren androgynen Selbstinszenierungen auf, was diese unter der Formel „Sous ce masque une autre masque“ subsumierte,²⁾ so beschreibt in den 1990er Jahren Judith Butler unter Rückgriff auf Rivière Geschlecht nicht als ontologische Entität, sondern als eine sich durch beständig wiederholende, kulturelle Praktiken hergestellte Größe (1991: 75–92). In Erweiterung dessen lassen sich die *Hyperethno Wanderers* als ähnliche Staffellungen begreifen, als Hüllen über Hüllen, bringt doch die textile Maskerade die Figur als solche erst hervor. In der hybriden Vielgestaltigkeit der *Wanderers* wird Geschlecht, aber auch Ethnizität, aufgefächert und eben nicht als feststehende Einheit, sondern als etwas Flexibles vor Augen gestellt. Eine eindeutige ‚Lesbarkeit‘ ist nicht möglich, obschon sich über die textilen Materialien neue, andere Varianten von Kodierung und Entzifferung eröffnen.

— Der Vergleich zum mit Waxprint-Stoff verhüllten Denkmal ist insofern interessant, als dass der Waxprint selbst durch seine transkulturelle Geschichte als eine Art Palimpsest – oder um auf den Titel der Arbeit zu rekurrieren als Hypertext – zu verstehen ist. Während die Herstellung dieses Musters auf einer Batiktechnik aus Indonesien beruht, die Ende des 19. Jahrhunderts von

1)

„The reader now may ask how I define womanliness or where I'd draw the line between genuine womanliness and the ‚masquerade‘. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing.“ (Rivière 1929: 306)

2)

Dies ist die gleichlautende Inschrift auf der Fotomontage *Aveux non avenues* (1929–30) von Claude Cahun und Marcel Moore.

den Niederländern aufgegriffen und anschließend in den Kolonien Westafrikas vertrieben wurde, wird der Stoff nun als genuiner Teil westafrikanischer Kultur gelesen. Die *Hyperethno Wanderers* präsentieren Textilien so auch als Zwischenergebnisse transkultureller Wanderbewegungen. Unabhängig von der Vielzahl der gezeigten Schichten, birgt also schon ein einzelnes, vermeintlich lokal oder national codiertes Textilobjekt eine Geschichte transkulturellen Austausches und/oder internationaler Textilproduktion wie es Timashkova kürzlich schon an den Glarner Tüchli in ihrem Projekt *Global Glarner* (2019) gezeigt hat.

// Literaturverzeichnis

- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag
- Edwards, Elizabeth (2003): *Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien*. In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, S. 335–355
- Fink, Luisa Pauline (2017): *Objects out of Order. Objektbeziehungen im Werk von Thorsten Brinkmann*. In: Dies. / Möllers, Sebastian (Hg.): *Thorsten Brinkmann. Life is funny, my deer* (Ausst.-Kat. Museen Städe), Wien, Verlag für Moderne Kunst, S. 19–36
- Rivière, Joan (1929): *Womanliness as a Maquerade*, in: *The International Journal of Psychoanalysis*, S. 303–314.

// Angaben zu den Künstlerinnen

Hannah Kindler ist Künstlerin und Designerin. Sie absolvierte ihren Master of Fine Arts (Art Praxis) in Arnheim. Zuvor studierte sie Geschichte, Philosophie und Literatur in Freiburg, absolvierte ihren Bachelor in Bühnen- und Kostümbild an der Amsterdam University of the Arts sowie am Textil-Department der Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Unter anderem war sie an folgenden Gruppenausstellungen beteiligt: *Future Footprints* an der Dutch Design Week in Eindhoven (2016); *Teaching as a Form of Art* am Goethe Institute in Salvador, Brasilien (2017); *Soft Violence in Mimicry – Textile Histories of the Past and Future* in Kooperation mit Nika Timashkova im Rahmen der Regionale20 im E-Werk Freiburg (2019).

Nika Timashkova ist seit 2018 Doktorandin im SNF-Sinergia-Projekt *Praktiken Ästhetischen Denkens* an der Zürcher Hochschule der Künste, wo sie über Prozesse und Praktiken des Textilen promoviert. Zuvor hat sie an der Universität Basel den Bachelorstudiengang Osteuropäische Kulturen und Französische Sprach- und Literaturwissenschaft studiert und am Dutch Art Institut in Arnheim einen Master of Fine Arts (Art Praxis) absolviert. Ausstellungsprojekte (Auswahl): *Soft Violence in Mimicry: Textile Histories of the Past and the Future*, E-Werk, Freiburg im Breisgau, 2019, Duoausstellung mit Hannah Kindler; *How to Teach Art?*, Kunsthalle Zürich, 2018, Gruppenausstellung mit Artur Zmijewski.

// 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>



REZENSION ZUR AUSSTELLUNG *HANNAH RYGGEN. GEWEBTE MANIFESTE*, SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT, 26.09.2019 BIS 12.01.2020

Der Titel des gewebten Bildteppichs, der die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung *Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste* in der Schirn Kunsthalle Frankfurt empfängt, lautet *Blut im Gras* (1966, **Abb. 1**). Mit der Begegnung mit diesem farbintensiven Bildarrangement beginnt der Ausstellungsparcours und verdeutlicht die Eindringlichkeit, Direktheit und emotionale Kraft, mit der Hannah Ryggen ihre politischen Themen in Bildform bringt: Der US-Präsident Lyndon B. Johnson mit seinen charakteristischen tiefen Gesichtsfurchen, einem Cowboyhut und seinem Hund, ist in der rechten Bildhälfte zu sehen. Die linke Bildhälfte besteht aus rasterförmig angeordneten Flächen aus grünem Hochflor, der die Äcker Südvietnams zeigt, durchzogen von einer Gitternetz-Struktur im titelgebenden Blutrot. Neben dem Bildteppich ist in Ryggens eigenen Worten, die sie in einem Brief vom 21. März 1966 an ihre Nichte über den politischen Anlass des Teppichmotivs schreibt, zu lesen:

Heute Abend sagten sie, die Südvietnamesen sollten 370 Mio. Dollar [an die USA, L. P. F.] bezahlen. Das ist großartig, dass die USA Giftstoffe auf über acht Millionen Hektar versprüht hat, sodass dort nichts mehr angebaut werden kann. Die Armen sollen mit Geld, Blut und Tränen zahlen. Ich kann diesen miserablen Präsidenten in Lincolns Land der Freiheit nicht begreifen. Aber die meisten hier stehen auf seiner Seite, weil sie glauben, dass die USA sie vor dem Kommunismus schützen. Ja – die Welt ist nicht besser geworden als früher.¹⁾

— Bezeichnenderweise benutzte Ryggen, die das Färben der Wolle mit Pflanzen und anderen Naturprodukten durch ein jahrelanges, genaues Selbststudium in beeindruckendem Nuancenreichtum beherrschte, und diese Techniken nahezu ausschließlich für ihr Arbeiten verwendete, für das leuchtende Rot erstmals

1)
Hannah Ryggen in einem Brief an ihre Nichte Lisa Nilsson, 21. März 1966, NTNU University Library, Trondheim, zit. n. Ausst.-Kat. Hannah Ryggen 2019: 10.



// **Abbildung 1**
Hannah Ryggen, *Blod i greset* (Blut im Gras), 1966

einen chemischen Farbstoff. Ryggen wählt eine konsequente Einschreibung der dargestellten Thematik in die eigens gesponnene Wolle, waren es doch hochgiftige chemische Herbizide mit der Bezeichnung *Agent Orange*, die großflächig von den USA in Vietnam eingesetzt und mit Transportflugzeugen über Feldern versprüht wurden u.a. um die Lebensmittelgrundlage der Bevölkerung zu zerstören. Bis heute, drei Generationen später, sind durch den höchst persistenten Giftstoff Schäden in der Natur vorhanden und die Spätfolgen noch immer immens, wie Fehlbildungen bei Neugeborenen sowie Immun- und Lungenkrankheiten zeigen. Die *Vietnamese Association of Victims of Agent Orange* schätzt die Zahl der Opfer des Einsatzes auf 3 Millionen Menschen, deren Klage auf Entschädigung jedoch 2005 erneut von den USA abgewiesen wurde, was deutlich zeigt, dass der von Ryggen gewählte Anlass ihres Bildmotivs bis heute von politischer Brisanz ist.

Die wenige Jahre vor ihrem Tod entstandene Arbeit *Blut im Gras* ist paradigmatisch für Ryggens konsequent politisches Werk und ihre lebenslange, in Bildteppiche gewebte Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft. Die Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt versammelt 26 großformatige, gewebte Werke aus den Jahren 1926 bis 1970 und macht den jeweils historischen und persönlichen Entstehungskontext der Werke über begleitende Kurztexte und Hörstationen nachvollziehbar. Kleinere Bildteppiche, die Ryggen von einer weniger politischen Seite gezeigt hätten, die teilweise auch als Vorstudien und Skizzen ihrer frühen großformatigen Werke dienten, und Kissenbezüge und Tapetenmuster, welche sie bis 1933 fertigte, wurden in der Schau nicht gezeigt, die sich auf die Monumentalwerke der Künstlerin konzentrierte.

Hannah Ryggen (1894, Malmö in Schweden – 1970, Trondheim in Norwegen) ist keine zeitgenössische Künstlerin, und doch ist ihr Werk in vielerlei Hinsicht höchst aktuell, wie u.a. die gerade jüngst intensivste internationale Rezeption ihres Werks seit der Präsentation von sechs ihrer Bildteppiche aus den 1930er Jahren auf der *documenta 13* (2012) zeigt. Die Ausstellung in der Schirn Kunsthalle und der begleitende Katalog sind der erste umfassende Einblick in ihr Werk, der in Deutschland präsentiert wurde.²⁾ Seit 2012 wurde Ryggen darüber hinaus u.a. in der Ausstellung *Decorum. Tapis et tapisseries d'artistes* im Musée d'Art Moderne in Paris (2013–14) gezeigt, im Modern Art Oxford (2017–18), und in großen Einzelausstellungen im National Museum of Art in Oslo und im Moderna Museet in Stockholm (2015–16) – allesamt Institutionen und Orte, an denen ihr Werk bereits zu Lebzeiten

2)

Der Katalog umfasst einen Text von Marit Paasche („Mobile Wandgemälde. Hannah Ryggens monumentale Bildteppiche“), die über Ryggen promovierte und mit Esther Schlicht, stellvertretende Direktorin der Schirn Kunsthalle, Kuratorin der Ausstellung ist. Ein zweiter Text ist von Marie Luise Knott („Im Flammenhemd des Lebens“), und eine Biografie und Chronologie von Johanna Laub verfasst. Zudem spannt ein Gespräch zwischen Esther Schlicht und Ingar Dragset einen Bogen in die zeitgenössische Kunst: Dragset wurde in Trondheim geboren; für dessen Arbeit im Künstlerduo Elgreen & Dragset war Ryggens Werk von Bedeutung.

geschätzt und präsentiert wurde. Schon 1954 waren Arbeiten von ihr im Petit Palais in Paris zu sehen, im Moderna Museet fand 1962 eine umfassende Retrospektive ihres Werkes statt und auf der 32. Biennale von Venedig von 1964 vertrat sie Norwegen mit zwölf Arbeiten.

— Heute gilt Ryggen als eine der bedeutendsten Künstlerinnen der Moderne Skandinaviens, die bereits zu Lebzeiten viel Anerkennung erfahren hat. Umso erstaunlicher ist es, dass ihr Werk im deutschsprachigen Raum bisher kaum Eingang in den Kanon gefunden hat, was – so Philipp Demandt im Vorwort des Kataloges zur Ausstellung in Frankfurt – einer Revision ihres Werkes insbesondere ab 1970 geschuldet sei, das „mehr und mehr dem Bereich des Kunsthandwerks“ zugeordnet wurde (Demandt 2019: 7). Die Publikation zeichnet die posthume Rezeption des Werkes von Ryggen nicht vertiefend nach, sondern legt die inhaltlichen Schwerpunkte auf Ryggens Verwurzelung in der norwegischen Kunstgeschichte, auf die in den Werken verhandelten politischen Themen, das Zeitgeschehen und auf biografische Bezüge. Es bleibt offen, wie diese veränderte Auffassung und damit die zentrale Rezeptionslücke zustande gekommen ist, zumal mit den 1970er Jahren die feministische Kunstkritik sowohl in den USA als auch in Europa eine immer breitere Öffentlichkeit erreichte. Dabei war der Versuch einer gattungsspezifischen Einordnung von Ryggens Werk zwischen *art* und *craft* bereits zu ihren Lebzeiten eine Gemengelage, die den Blick in viel zu geringem Maße auf ihr Kunstschaffen richtete – ein Vermächtnis, das verstärkt eine reflexive Untersuchung der Kunstgeschichtsschreibung und ihrer Machtverhältnisse verlangt. Ryggens Bildteppiche wurden vor allem von kunstgewerblichen Museen gesammelt; 1956 erhielt sie eine Medaille für herausragende Leistungen im Bereich Kunsthandwerk und ihre Arbeit wurde, so Marit Paasche in ihrem Katalogbeitrag zur Ausstellung, vor allem genderspezifisch gelesen, sprich: politische, intellektuelle und kunsthistorische Referenzen wurden gemieden und kaum in den zeitgenössischen Kunstkontext eingeordnet (Paasche 2019: 20). Dem stehen andererseits die genannten Ausstellungen in Kunstinstitutionen und auch folgende Begebenheit entgegen: Im Jahr 1964 wurden Ryggens Bildteppiche neben der Biennale von Venedig auf der traditionsreichen Herbstausstellung in Oslo gezeigt, wo sie einem Jury-Bescheid zufolge nicht in der Sektion für Textiles, sondern für Malerei präsentiert wurden. Dieses beachtliche Zeichen der Wertschätzung, das auch Ryggens Ausbildung bei dem deutsch-dänischen Maler Fredrik Krebs zwischen 1916–22 Rechnung trug, zeigt, dass die Technik

des Webens in der Nachkriegszeit als ein wichtiges Instrument und Medium des avantgardistischen Bildprogramms der Moderne rezipiert wurde (Fer 2018: 21–43).

— In einer undatierten Notiz bringt Ryggen ihr künstlerisches Selbstbewusstsein zum Ausdruck und macht deutlich, dass sie das Weben als eine erweiterte malerische Praxis versteht: „Ich wollte nicht wie Krebs malen, sondern ich selbst sein. Plötzlich war mir klar, dass ich Bilder weben wollte ...“³⁾ In einem Brief vom 2. Dezember 1946 an Tora Sandal Bøhn vertieft sie diesen Gedanken und reflektiert die Abwertung des Webens, während sie mit Klarheit für ihre eigene Arbeit einsteht, was auch daran deutlich wird, dass sie ihre Bildteppiche in Webtechnik konsequent signierte:

Aber wissen Sie, dass ich die einzige Webkünstlerin bin, ganz am Anfang der Webkunst. Ich komme mir vor, wie auf einer einsamen Insel. Sicher würden so manche mich am liebsten strangulieren, wenn ihnen dämmert, worum es bei den Wandteppichen eigentlich geht. ... Ich werde verbannt und ewig abgeschoben in die Museen für angewandte Kunst, aber dort wird mein Weg nicht enden. Ich bin eine freie Künstlerin.⁴⁾

— Die Distanzierung vom Kunstmarkt und dessen Mechanismen der Zirkulation mag mit ein Grund dafür gewesen sein, dass Ryggens Werk und ihre „künstlerische Position von außergewöhnlicher Kraft“ im deutschsprachigen Raum erst 2012 wieder entdeckt wurde (Knott 2019: 67). Tatsächlich hat Ryggen selbst bis auf wenige Ausnahmen entschieden, dass ihre Werke nur in öffentlichen Institutionen verwahrt und gezeigt werden sollen, was mit einem bewusst in Kauf genommenen materiellen Verzicht verbunden war und umso mehr die Kompromisslosigkeit ihres künstlerischen Ansatzes verdeutlicht. Für Ryggen waren die Wandteppiche „öffentliche Äußerungen, die allen zugänglich“ sein und in Schulen, Versammlungsräumen und Museen hängen sollten (Paasche 2019: 21). Verkäufe an Privatsammlerinnen und -sammler schloss sie weitgehend aus, was auch ermöglichte, die Schau in der Schirn Kunsthalle in diesem Umfang – mit Werken vornehmlich aus der Sammlung des Nordenfjeldske Kunstindustriemuseum / Nationales Museum für Kunsthandwerk und Design, Trondheim, Ryggens langjährigem Lebensmittelpunkt – zeigen zu können. Ryggen verstand ihre Kunst als ein gesellschaftliches Engagement, das sich an die Allgemeinheit richtet. Dabei ist beachtlich, wie grundlegend Ryggens gewähltes Bildmedium, das

3) Hannah Ryggen, undatierte Notiz, gerichtet an den norwegischen Künstler Dyre Vaa, zit. n. Paasche 2019: 21.

4) Hannah Ryggen in einem Brief an Tora Sandal Bøhn, 2. Dezember 1946, NTNU University Library, Trondheim, zit. n. Ausst.-Kat. Hannah Ryggen 2019: Umschlagtext. In ihrem monumentalen Werk mit dem Titel *Wir leben auf einem Stern* (1958) ist unter Ryggens Signatur rechts neben der Bildmitte die Hand der Künstlerin zu sehen, die statt eines Pinsels eine Spule umgreift und auf diese Weise ihrer Profession ein Emblem verleiht.

Weben, konsistent mit ihrer Themenwahl ist, wie intensiv sie Technik und Inhalt verschränkt.⁵⁾ Denn Ryggens textile Kunstwerke sind nicht nur nomadisch und beweglich, sondern potenziell bildmächtige Pamphlete eines Protest- und Ehrenmarschs oder einer Mahnwache, sie sind – wie der Ausstellungstitel in Frankfurt kennzeichnet – visuell-ästhetische Manifeste für öffentliche und politische Räume, die „auch als Fahnen hochgehalten werden“ können (Paasche 2019: 33). Eine anekdotenhafte Erzählung bekräftigt diese Einschätzung: Während der Besetzung Norwegens durch die Deutschen ab 1940 soll Ryggen besonders kritische Bildteppiche im Garten ihres Hauses gut sichtbar auf der Wäscheleine aufgehängt haben. Vermutlich blieben sie unbemerkt – bestimmt waren sie jedoch für den Blick der vorbeimarschierenden Wehrmachtssoldaten (Kuzma 2012: 13).

Ohne einer politischen Bewegung verbunden zu sein oder sich parteinah zu positionieren, nehmen Ryggens Werke ihren Ausgangspunkt im politischen Geschehen ihrer Zeit. Sie greift öffentliche Ereignisse auf, widmet sich Personen, die sich für andere Menschen und humane Werte einsetzen und zeigt politische Missstände, ökonomische Gier und geschehenes Unrecht auf. In verschiedenen Tiefenebenen gestaffelt und in differenziertesten Farbabstufungen stellt sie sich selbst und ihre Familie dar sowie Mächtige, Politiker, Künstler*innen, Autoren, Arbeiter*innen, Aktivisten, Geistliche und Akteur*innen des NS-Regimes bis hin zu Adolf Hitler, und thematisiert zudem immer wieder die Rolle der Frau. Manchmal ist Ryggens Interpretation des Weltgeschehens auch mit grotesken, satirischen oder humorvollen Elementen gespickt, wie beispielsweise in einem Bildteppich-Diptychon, das durchaus achtungsvoll Pablo Picasso gewidmet ist.

5)

Ryggen beherrschte alle das Weben vorbereitenden Herstellungsprozesse vom Gewinnen der Wolle bis zu deren Färben mit Naturprodukten auf höchstem Niveau. Ihre zurückgezogene, ländliche Lebensform war hierfür dienlich: Gewohnt hat sie seit 1924 mit ihrem Mann, dem Maler Hans Ryggen, und ihrer Tochter in Ørlandet bei Trondheim in einem kleinen, bescheidenen Haus auf rund fünf Hektar Landfläche. Die junge Familie lebte nahezu autark von Landwirtschaft und Tierhaltung, was zu einem wichtigen Teil von Ryggens politischer Weltanschauung werden sollte. Hannah Ryggen verfolgte trotz ihrer örtlichen Zurückgezogenheit intensiv das Weltgeschehen u.a. über verschiedene Zeitungen und Magazine, zudem erhielt sie laufend belletristische Bücher und Kunstkataloge. Die besondere Produktionsweise ihrer Manufaktur verändert die tradierte Methode der Tapissierherstellung grundlegend. Das Medium der Tapissiererei ist in der Geschichte der Kunst mit der Repräsentation von Macht und Herrschaft verbunden und wird in der Regel als Auftragsarbeit ausgeführt; dabei liegen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein die Vorarbeiten und die Ausführung nicht in einer Hand (Brassat 2014). Ryggen schafft alternative Historienbilder, und zwar nicht nur über ihre Motivwahl, sondern auch im Herstellungsprozess selbst.

// Abbildung 2

Hannah Ryggen, *Etiopia* (Äthiopien), 1935



— Mit Picasso stellte Ryggen 1937 auf der Weltausstellung in Paris aus: Ryggens vielzittierter Bildteppich *Äthiopien* (1935, **Abb. 2**) ist eine Solidaritätsbekundung mit dem afrikanischen Land und eine aktivistische Arbeit im Werk der Künstlerin. Die von Benito Mussolini im Oktober 1935 veranlasste koloniale Besetzung von Äthiopien im Zuge des sogenannten Abessinienkrieges wendet Ryggen motivisch dahingehend, dass ein äthiopischer Kämpfer oben rechts in der Bildecke den Kopf des italienischen Diktators aufspießt und damit das Zeitgeschehen zugunsten des indigenen Widerstands in Äthiopien wendet. Der Bildteppich mit den Maßen 160 × 380 cm wurde neben Picassos Antikriegsbild *Guernica* (1937) gezeigt. Die Organisatoren der Pariser Ausstellung beschlossen kurzerhand, Ryggens Bildszene mit der Tötung Mussolinis einzuschlagen und den Teppich in der Breite um etwa einen Meter zu verkürzen – ein Eingriff und Zensurakt, der mit einem anderen künstlerischen Medium kaum möglich gewesen wäre und über das Manipulierbare des Textilen für die Kunstgeschichte eine spannende Thematik eröffnet, die sich vertiefen ließe (Ausst.-Kat. München 2019: 28).

— Personen der Öffentlichkeit oder ihres persönlichen Umfeldes werden ein Teil von Ryggens gewebtem Bildprogramm, das ein komplexes Gefüge zwischen individuellen Erfahrungen und sozialpolitischen Themen demonstriert. Die Berichterstattung und Bilder u.a. von politisch links orientierten Magazinen und Zeitschriften fließen in Ryggens Werk wie in ein Ereignis- und Bildgedächtnis ein, mitunter auch so, als ließe sich mit ihrer Interpretation das Weltgeschehen „neu [...] verweben“ (Knott 2019: 66). Nach dem Collageprinzip organisiert, stehen hierfür häufig Farbflächen und abstrakte Ornamente neben narrativen Darstellungen, wie auch der Bildteppich *Mutterherz* aus dem Jahr 1947 zeigt (**Abb. 3**).

— Mit dem Werk greift Ryggen die sehr persönliche Beziehung zu ihrer 1922 geborenen Tochter Mona auf und setzt diese mit derselben Emphase wie gesellschaftspolitische Themen um.

// Abbildung 3

Hannah Ryggen, *Mors hjerte* (Mutterherz), 1947



Rygggen vertraut den Betrachterinnen und Betrachtern einen zentralen Aspekt ihrer Lebensgeschichte an und zeigt diesen als Teil öffentlicher Zusammenhänge. Links im Bild ist Rygggen selbst zu sehen, die ein Herz in ihren Händen trägt, hinter dem sie selbstlos nahezu „verschwindet“, wie sie schreibt, denn „das Herz einer Mutter wird so groß“.⁶⁾ Über blütenblattartige Formen in einem Allover und vielfältige Rottöne verbunden, die als Farbe der Liebe und zugleich des Schmerzes gelesen werden können, sind weitere Frauenfiguren und unterschiedliche Lebensalter zu sehen. Eine Frau rechts, möglicherweise ebenso die Künstlerin selbst, blickt traurig auf das Mädchen über ihr. Rygggen klammert nicht aus, dass das Verhältnis zu ihrer Tochter auch von Zerwürfnissen und Trauer geprägt ist und legt damit eine bis heute tabuisierte Thematik, die Fragilität familiärer Beziehungen und die Rolle der Frau zwischen Mutterschaft und Autonomie, bereits Ende der 1940er Jahre offen. Der Bildteppich wird in der Mitte über ein Kettenmotiv geteilt, das von floralen Formen gerahmt wird, von denen die rechte an eine Vulva erinnert. In den Ösen der Kette werden die gesellschaftlichen Umstände gezeigt, mit der man Rygggens Bildkomposition zufolge als Mutter konfrontiert ist: Leute starren und tuscheln, während im mittleren Kettenglied drei Personen ihre Hände vor den Mund halten – als ein Zeichen des Sprechens hinter vorgehaltener Hand oder auch als Geste eigenen Verschweigens. Die schematischen Köpfe treten als Menschengruppe auf, die in einer Verkettung und Verstrickung gefangen erscheint. Das Farbkontinuum dieser Gruppe zum Rest des Bildgeschehens zeigt zudem Rygggens programmatische Auffassung an, dass das Kollektive in persönliche Beziehungen hineinwirkt und umgekehrt, insbesondere hinsichtlich der Rolle der Frau. Mit der Fragmentierung der Elemente überführt Rygggen die Bildmittel der Moderne in die Webkunst. Dabei erschafft sie eine eigene persönliche Bildsprache, die nicht zuletzt ihr verwendetes Produktionsmittel, die Webkunst, im Bild thematisiert. Rygggen verweist in dem häufig in ihren Werken auftauchenden Kettenmotiv auch auf die Verkettung der Webfäden während des Webens, und verbindet damit ihre persönliche künstlerische Tätigkeit, ihre Anteilnahme und ihren Widerstand, mit einem öffentlichen Anliegen.

— Aus der paradoxen Lebenssituation zwischen Marginalisierung und Freiheitsraum und der Haltung einer Weltbürgerin heraus, entwickelte Hannah Rygggen ihre Bildteppiche mit außergewöhnlicher Schaffenskraft. Ihrer Weltsicht verlieh sie eine eindringliche Nahbarkeit und den Zeitumständen des 20. Jahrhunderts einen kritischen Kommentar, der zutiefst humanistisch geprägt ist und auch gesellschaftsutopische Ideen aufzeigt. Die

6)

Der vollständige Bildkommentar von Rygggen lautet: „Das Herz einer Mutter wird so groß. Sie selbst verschwindet, das Kind steht an erster Stelle. Ein Blitz schlägt ein, Das Herz zerbricht. Die Mutter ist tief, tief unten. Einsam. Alle sind einsam. Die Mutter richtet sich auf. Sie trägt, was sie tragen muss.“ Den Text formulierte Rygggen anlässlich der Ausstellung des Werkes 1948 im Liljevalchs. Abdruck in einer Ausstellungsrezension von Emmy Melin, *Kvinnekunst i Liljevalchs*, *Vecko-Journalen*, 23. Oktober 1948, zit. n. *Ausst.-Kat. Hannah Rygggen 2019*, 80.

Ausstellung und der Katalog der Schirn Kunsthalle sind ein wichtiger Ausgangspunkt für eine breitere Rezeption von Ryggens Werk im deutschsprachigen Raum. Die Ausstellung hat mit ihrem Einblick in das Werk einen wichtigen *missing link* geschlossen und ist, so ist zu hoffen, der Auftakt einer vertiefenden Untersuchung von Ryggens Werk, insbesondere unter den Vorzeichen einer Revision der etablierten Moderne und ihrem Einfluss auf zeitgenössische Protestformen mit textilen Mitteln.

// Literaturverzeichnis

- Ausst.-Kat. Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste. Frankfurt 2019, Paasche, Marit / Schlicht, Esther (Hg.), München, Prestel Verlag
- Brassat, Wolfgang (2014): Die Tapiserie. Ein auratisch reproduzierender Bildträger. In: *Multiples in Pre-Modern Art*, Walter Cupperi (Hg.), Zürich / Berlin, Diaphanes, 2014, S. 121–145
- Demandt, Philipp (2019): Vorwort. In: *Ausst.-Kat. Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste*. Frankfurt 2019, Paasche, Marit / Schlicht, Esther (Hg.), München, Prestel Verlag, S. 6–9
- Dainton, Deborah (2015): *The Vietnamese Association of Victims of Agent Orange (VAVA)*. <http://msavlc.org/the-vietnamese-association-of-victims-of-agent-orange-vava/> (23.03.2020)
- Fer, Briony (2018): *Close to the Stuff the World is Made of: Weaving as a Modern Project*. In: *Ausst.-Kat. Anni Albers. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Tate Modern, London 2018–19*. Coxon, Ann / Fer, Briony / Müller-Scharbeck, Maria (Hg.), London, Tate Publishing, S. 21–43
- Knott, Marie Luise (2019): *Im Flammenhemd des Lebens*. In: *Ausst.-Kat. Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste*. Frankfurt 2019, Paasche, Marit / Schlicht, Esther (Hg.), München, Prestel Verlag, S. 58–67
- Kuzma, Marta: *Hannah Ryggen (2012)*. In: *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken*, No. 067, *documenta (13)*, Kassel 2012. Ostfildern, Hatje Cantz Verlag
- Paasche, Margit (2019): *Mobile Wandgemälde. Hannah Ryggens monumentale Bildteppiche*. In: *Ausst.-Kat. Hannah Ryggen. Gewebte Manifeste*. Frankfurt 2019, Paasche, Marit / Schlicht, Esther (Hg.), München, Prestel Verlag, S. 12–33

// Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Hannah Ryggen, *Blod i greset* (Blut im Gras), 1966, Bildteppich aus Wolle und Leinen, 240 × 290 cm, KODE – Kunstmuseer og Komponisthjem, Bergen / Norwegen
Foto: Dag Fosse / KODE © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
- Abb. 2: Hannah Ryggen, *Etiopia* (Äthiopien), 1935, Bildteppich aus Wolle und Leinen, 160 × 380 cm, Nordenfjeldske Kunstinstrumuseum, Trondheim / Norwegen
Foto: Thor Nielsen © VG Bild-Kunst, Bonn 2020
- Abb. 3: Hannah Ryggen, *Mors hjerte* (Mutterherz), 1947, Bildteppich aus Wolle und Leinen, 190 × 186 cm, Nordenfjeldske Kunstinstrumuseum, Trondheim / Norwegen, Foto: Anders Sundet Solberg © VG Bild-Kunst, Bonn 2020

// Angaben zur Autorin

Luisa Pauline Fink ist Sammlungsleiterin und Kuratorin bei den Museen Stade. Nach dem Studium der Kunstgeschichte und Philosophie in München und Berlin folgten Stationen an der Pinakothek der Moderne, der Neuen Nationalgalerie und der Hamburger Kunsthalle. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf der Kunst der 1960er und -70er Jahre, den Grenzbereichen zwischen Minimal Art und Performance sowie der kuratorischen Praxis. Sie publizierte zahlreiche Texte und Ausstellungskataloge, u.a. zu Louise Bourgeois, Marc Brandenburg, Hannah Höch, Santiago Sierra und Franz Erhard Walther. An der Freien Universität Berlin promoviert sie derzeit zu Walther.

// 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>



ÜBER CARMEN WINANTS *NOTES ON FUNDAMENTAL JOY. SEEKING THE ELIMINATION OF OPPRESSION THROUGH THE SOCIAL AND POLITICAL TRANSFORMATION OF THE PATRIARCHY THAT OTHERWISE THREATENS TO BURY US*. NEW YORK: PRINTED MATTER 2019

Ob es wohl möglich ist, konsequent alles hinter sich zu lassen? Mit dieser Frage beginnt Carmen Winant ihr 2019 erschienenes Künstler*innenbuch *Notes on Fundamental Joy. Seeking the elimination of oppression through the social and political transformation of the patriarchy that otherwise threatens to bury us*: „Is it possible to begin again outside of and beyond every system that you’ve ever known, reinventing what it means (and looks like) to exist, as a body and its soul, on the land?“ (Winant 2019: o.Pag.) Die US-amerikanische Künstlerin formuliert diese emanzipatorischen Überlegungen in Anbetracht lesbischer Separatistinnen-Communities im Pazifischen Nordwesten der Vereinigten Staaten; genauer gesagt: mit Blick auf einige der zahlreichen Fotografien, die dort Anfang der 1980er Jahre während jährlicher Fotografie-Workshops angefertigt wurden. Die Bilder der Teilnehmerinnen, welche Winant für ihr bei Printed Matter erschienenes Projekt auswählte, stammen allesamt aus den institutionalisierten Nachlässen der lesbischen Künstlerinnen Tee A. Corinne, Ruth Mountaingrove und Honey Lee Cottrell sowie dem Archiv der Fotografin Joan E. Biren (besser bekannt als JEB).¹⁾

— Gedruckt auf dünnem, halbtransparentem Papier, birgt jede Doppelseite gleichzeitig die durchscheinenden Spuren des Vorangegangenen und erlaubt einen Schimmer des unmittelbar Folgenden (**Abb. 1–3**). Schafft die Wahl des Materials demnach bereits einen visuellen Dialog zwischen einzelnen Fotografien, werden die jeweiligen Seiten zusätzlich durch den eingangs zitierten Essay der Künstlerin verknüpft, welcher sich als Fußzeile über das gesamte Buch erstreckt. Unterbrochen wird dieses fließende Kontinuum – die zwischenbildlichen Verschmelzungen sowie die

1)

Bei den Sammlungen handelt es sich um: The Tee A. Corinne Papers, Coll. 263, Special Collections and University Archives, University of Oregon, Eugene, OR; The Ruth Mountaingrove Papers 1950–1999, Coll. 309, Special Collections and University Archives, University of Oregon, Eugene, OR; Honey Lee Cottrell Papers, #7822, Division of Rare and Manuscript Collections, Cornell University Library, Ithaca, NY; sowie Joan E. Biren Papers, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton, MA.

// Abbildung 1

Doppelseite aus Carmen Winant, *Notes on Fundamental Joy*, 2019, o.Pag.



textuelle Narration – lediglich durch einen mittig platzierten Aufsatz der*des Schriftstellers*in Ariel Goldberg auf opakem Papier.²⁾ Durchquert wird hierin auch der harmonische Eindruck uneingeschränkter Verbundenheit zwischen Frauen, der sich den Betrachter*innen über die im Buch versammelten Szenen vermittelt. Goldberg verweist im Speziellen auf den Ausschluss von Transfrauen aus den hier dargestellten Räumen feministischer Isolation sowie, allgemeiner, auf den biologischen Essentialismus in weiten Teilen der damaligen (aber auch heutigen) Frauenbewegung. Zusätzlich problematisiert er*sie die Aneignung und Rekontextualisierung dieses Archivmaterials innerhalb des Buchprojekts einer außenstehenden, heterosexuellen Künstlerin: „Who will gain notoriety and benefit from these images re-entering the world in a new context, outside of the subcultures that created them?“ (Goldberg 2019: o.Pag.)

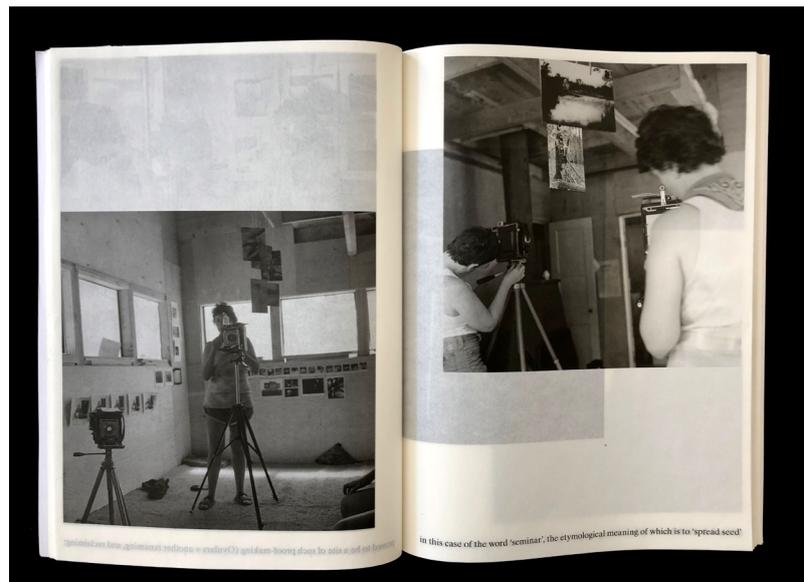
— Dabei ist das Zurückgreifen auf vorgefundene Fotografien aus dem Kontext der US-amerikanischen Frauenbewegung konstitutiv für Winants künstlerische Praxis. Für ihre raumgreifende Installation *My Birth* (2018) im New Yorker Museum of Modern Art arrangierte sie beispielsweise über 2000 Geburtsillustrationen aus feministischen Büchern, Magazinen oder Pamphleten an den Wänden der Galerie und ergänzte diese ortsgebundene Arbeit durch ein von ihr geschaffenes Künstler*innenbuch mit gleichem Titel. Ähnlich hierzu entstand auch *Notes on Fundamental Joy* im Zusammenhang mit einer Ausstellung, die Winant 2018 am Columbus Museum of Art in Ohio realisierte. In *Lesbian Lands* präsentierte die Künstlerin den hölzernen Skelettbau einer Hütte, in deren Boden Fotografien sowie handschriftliche Notizen eingelassen waren, die sich mit konkreten Separatistinnenkommunen befassen. Diese auch als *womyn's lands* bezeichneten Orte entstanden während den 1970er und 1980er Jahren in verschiedenen ländlichen Regionen der USA, vor allem jedoch im Südwesten des Bundesstaates Oregon, wo das Land günstig und die Bauvorschriften locker waren. Binnen weniger Jahre gründeten sich hier, in abgelegenen Wäldern entlang des Interstate 5 zwischen Eugene und der Grenze

2)

Ariel Goldberg benutzt „they“ als geschlechtsneutrales Personalpronomen. Da es im Deutschen kein Äquivalent in der ersten Person Singular gibt, wird hier der sog. Gender-Stern als genus-uneindeutige Schreibweise verwendet.

// Abbildung 2

Doppelseite aus Carmen Winant, *Notes on Fundamental Joy*, 2019, o.Pag.



zu Kalifornien, zahlreiche Communities, deren Bewohnerinnen Gemeinschaftsmodelle jenseits patriarchaler und hierarchischer Strukturen sowie kapitalistischer Verwertungslogiken erprobten. Die selbsternannten *land dykes* trafen Entscheidungen kollektiv, bebauten und kultivierten ihren Grund nachhaltig, vergesellschafteten Privateigentum und führten nicht-monogame Beziehungen; aber am wichtigsten: all dies geschah unter dem kategorischen Ausschluss von Männern.³⁾ Radikaler als das, was heute gewöhnlich als *safe space* charakterisiert wird, schufen sie komplexe Welten, die einer Konkretisierung des damals gängigen Imperativs lesbischer Nationenbildung nahekamen, wie es sich beispielsweise in Jill Johnstons Buch *Lesbian Nation: The Feminist Solution* von 1973 artikuliert.

— Insofern ist der Titel, den Carmen Winant für ihr Projekt wählte, etwas irreführend: Wird kollektive wie individuelle Unterdrückung hier doch gerade nicht über die Transformation des Patriachats eliminiert, sondern vielmehr durch einen produktiven Eskapismus, durch das hoffnungsvolle Kreieren neuer Welten jenseits des Alten. Teil hiervon war auch die Kultivierung einer frauenorientierten Sprache: *womyn* statt *women*, *moonstruation* statt *menstruation*, *herstory* statt *history*; und die eingangs erwähnten Fotografiereise, die Ruth und Jean Mountaingrove auf ihrem fast sieben Hektar großem Land namens Rootworks organisierten, hießen Ovulare, nicht Seminare (deren etymologischer Ursprung im lateinischen Wort für Samen liegt, wohingegen Ovulum die weibliche Eizelle bezeichnet). Ein abfotografierter Stundenplan eines solchen „Annual Feminist Photography Ovular“ präsentiert sich den Betrachter*innen bereits früh in *Notes on Fundamental Joy*.

Demnach unterrichteten die Mountaingroves, Tee Corinne, JEB, Clytia Fuller sowie Carol Newhouse Kurse zu so unterschiedlichen Themen wie „Darkroom Orientation“, „Discussion of Aesthetics“ oder „How to create photo erotica“. Einige Seiten später prononciert Winants Text das emanzipatorische Potential, welches lesbische Separatistinnen gerade der Fotografie zusprachen – und zwar nicht nur als Mittel künstlerischen Ausdrucks. Gerade

3)

Für eine ausführliche und differenzierte Betrachtung dieser Communities siehe Sandilands 2002.

// Abbildung 3

Doppelseite aus Carmen Winant, *Notes on Fundamental Joy*, 2019, o.Pag.



hinsichtlich der ihr als konstitutiv attestierten Indexikalität und Referentialität fungierte sie als probates Medium zur affirmativen (Selbst-)Repräsentation und der Evidenzproduktion unvorhergesehener Lebensweisen. Und in der Tat, in *The Blatant Image*, dem aus den Ovularen hervorgegangenen Kunstmagazin, konstatiert Ruth Mountaingrove: „What we choose to photograph becomes our reality. And, when published, not just ours, but other women’s as well as men’s. [W]e change the way of seeing and in so doing, we change the world.“ (Mountaingrove 1981: 7)⁴⁾

— Vor diesem Hintergrund mutet es zunächst folgerichtig an, dass die Mehrzahl der Fotografien, die Winant hier in Buchform zusammenstellte, den Akt des Fotografierens selbst zum Thema machen. Wir sehen bekleidete und unbekleidete Frauen vor sowie hinter der Kamera; Selbstportraits im Spiegel; Bilder von Frauen, die Frauen fotografieren; Fotografien von Frauen, die Bilder von Frauen machen, die wiederum Frauen fotografieren. Die Implikation dieser Kompilation scheint es einerseits zu sein, dass hier, auf Rootworks, bewusst auch jene Machtstrukturen unterbrochen wurden, welche die damalige feministische Kunst- und Medientheorie (vereinfacht ausgedrückt) in der hierarchisierenden Dynamik lokalisierte, entweder aktives Subjekt oder passives Objekt des Blickes zu sein. So sind die Personen, derer wir im Verlauf von *Notes on Fundamental Joy* vertraut werden, abwechselnd oder gleichzeitig Model sowie Künstlerin, Observierte und Observierende. Darüber hinaus mögen in dieser Ambivalenz ebenfalls Momente identifiziert werden, die emblematisch für das kollektive Leben innerhalb der Separatistinnenkommunen stehen: die Prämisse von Gleichwertigkeit und die fundamentale Bedeutung gegenseitiger Kollaborationen.

— Letzteres ist auch eindrücklich durch Winants Materialwahl im Buch in Szene gesetzt, die es möglich macht, dass Seiten ineinander übergreifen und sich untereinander informieren. Gleichzeitig erinnert das bedruckte Papier, visuell wie haptisch, an Pergaminseiten privater Fotoalben oder an jenes seidige Trennpapier, das häufig zum Archivieren von Fotografien genutzt wird – bloß dass es nun eine Einheit mit den zu schützenden Objekten bildet. Liegt hierin womöglich eine direkte Referenz zu Winants vorbereitenden Recherchen, so provoziert diese Assoziation mit einem Familienalbum oder dem Archiv – aufgrund der damit verbundenen Qualitäten von Vertraulichkeit oder Diskretion – ebenfalls dringende Fragen nach dem originären Status der nun reproduzierten Bilder. Handelt es sich beispielsweise bei den vielen Fotografien, die scheinbar medienreflexiv künstlerische

4)

Über diese Zeitschrift sowie die Ovulare siehe Hobbs 2017 und Conlan 2019.

Arbeitsprozesse darstellen, um jene Kunstwerke, die auch für Ausstellungen oder Publikationen bestimmt waren, um so, wie es Mountaingrove hervorhob, Teil einer breiteren Öffentlichkeit zu werden?⁵⁾ Oder existierten diese Bilder nicht vielleicht ausschließlich als private Schnappschüsse von Ovularteilnehmerinnen, die auf uns unbekannte Weise ihren Weg in die von Winant konsultierten Archive fanden, wengleich sie eigentlich nicht für Außenstehende bestimmt waren? Es sei angemerkt, dass sich laut der Sammlungsindizes eben gerade auch Objekte anderer Künstlerinnen – wahrscheinlich Teilnehmerinnen der Workshops – in den jeweiligen Nachlässen befanden. Letztere Vermutung wird ebenfalls mit Blick auf jene Fotografien bekräftigt, in deren Hintergrund sich Beispiele der bei den Ovularen entstandenen Arbeiten zeigen: Erkennbar sind hier zumeist Landschaften, Portraits, Akte oder abstrakte Kompositionen.

Wengleich die Arbeit in Archiven grundsätzlich ethische Abwägungen über die Vertraulichkeit der konsultierten Materialien mit sich bringt, erscheint ein sensibler Umgang mit Artefakten lesbischer Separatistinnenkommunen schon von vorne herein konstitutiv. Aufgrund der Ungewissheit über den Status der reproduzierten Bilder drängt sich nunmehr die Sorge auf, ob Winant durch ihr eigenes Kunstprojekt, welches ich nichtsdestotrotz als genuine Hommage an die (künstlerische wie politische) Vision amerikanischer *womyn's lands* verstehe, nicht letztlich deren fundamentales Prinzip selbstbestimmter Abkapselung konterkariert. Dieser Eindruck wird leider auch durch die Tatsache bestärkt, dass die verwendeten Fotografien keinen direkten Rückschluss auf deren jeweilige Autorin zulassen. Zwar insistiert Winant darauf, dass sie urheberinnenrechtliche Verweise auflistet und die entsprechenden Reproduktionsgebühren bezahlt, jedoch korrespondieren die im Buch genannten archivarischen Nachweise weder mit der Seitenzählung noch mit der Anzahl der Reproduktionen.

Diese Bedenken sind umso bedauerlicher, da es sich bei den ländlichen Separatistinnenkommunen um einen wichtigen, wengleich wissenschaftlich vernachlässigten oder als reaktionär abqualifizierten, Teil der sexuellen Emanzipationsbewegung der 1970er und frühen 1980er Jahre handelt. Aus diesem Grund ist allerdings das Timing von *Notes on Fundamental Joy* besonders erfreulich, denn unzählige Kulturinstitutionen gedachten 2019 dem 50-jährigen Jubiläum der Stonewall-Aufstände allzu häufig mit Retrospektiven zu schwulen Künstlern oder mit Ausstellungen, die sexuelle Liberalisierung als urbanes Projekt auf die Großstädte reduzierten. Obwohl Winants wie auch Goldbergs Text

5)

Eine Galerieausstellung der Arbeiten aus dem zweiten Ovular fand laut Toni White 1980 in Grants Pass, OR, statt (White 1980).

gewisse Aspekte der *womyn's lands* zurecht beanstandet (die Ausgrenzung von Transfrauen, die fehlende Diversität oder die Tatsache, dass der Ausstieg aus der Gesellschaft ein Privileg ist, das vielen Frauen vorenthalten blieb), so artikuliert sich doch in beiden Ausführungen die Anerkennung von deren historischer Bedeutung und politischer Notwendigkeit. Entsprechend vermittelt sich uns über die Fotografien, ungeachtet benannter moralischer Bedenken, der Eindruck eines lesbisch-feministischen Essentialismus, der insofern strategisch erscheint, als dass er einen real existierenden Möglichkeitsraum erschuf, in dem Geschlecht und Sexualität tatsächlich anders gelebt und imaginiert werden konnte – des Patriarchats entledigt und voller Freude.

// Literaturverzeichnis

- Conlan, Anna (2019): Seeing and Surviving: The Ovular Workshops and The Blatant Image. In: Ausst.-Kat. Art after Stonewall: 1969–1986. Columbus Museum of Art 2019. Weinberg, Jonathan (Hg.), New York, Rizzoli Electa, S. 144–155.
- Goldberg, Ariel (2019): Ovular. In: Winant, Carmen: Notes on Fundamental Joy. Seeking the elimination of oppression through the social and political transformation of the patriarchy that otherwise threatens to bury us. New York, Printed Matter, o.Pag.
- Hobbs, Margo (2017): The Blatant Image, Lesbian Identity, and Visual Pleasure. In: Kim, Jongwoo Jeremy / Reed, Christopher (Hg.), Queer Difficulty in Art and Poetry: Rethinking the Sexed Body in Verse and Visual Culture. New York, Routledge, 2017, S. 87–106.
- Mountaingrove, Ruth (1981): Making Ourselves Real. In: The Blatant Image, Jg. 1, H. 1, S. 7.
- Sandilands, Catriona (2002): Lesbian Separatist Communities and the Experience of Nature: Toward a Queer Ecology. In: Organization & Environment, Jg. 15, H. 2, S. 131–163.
- White, Toni (1980): Photography Ovular Births Blatant Image. In: Off Our Backs, Jg. 10, H. 9, S. 21.
- Winant, Carmen (2019): [Ohne Titel]. In: Dies.: Notes on Fundamental Joy. Seeking the elimination of oppression through the social and political transformation of the patriarchy that otherwise threatens to bury us. New York, Printed Matter, o.Pag.

// Abbildungsverzeichnis

Alle Abbildungen sind vom Autor angefertigte Reproduktionen aus Winant 2019: o.Pag.

// Angaben zum Autor

Christian Liclair ist Kunsthistoriker und war bis zu Beginn des Jahres wissenschaftlicher Mitarbeiter am DFG-Forschungsprojekt „Ästhetik des Begehrens: Gegenhegemoniale Visualisierungen von Körpern, Sexualität und Geschlecht“ in Berlin. Er schrieb an der Freien Universität eine Dissertation mit dem Titel „Emancipatory Reimaginings of Sexual Desire in US-American Art during the 1970s“.

// FWK 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>

