

## 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.<sup>1)</sup> 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.

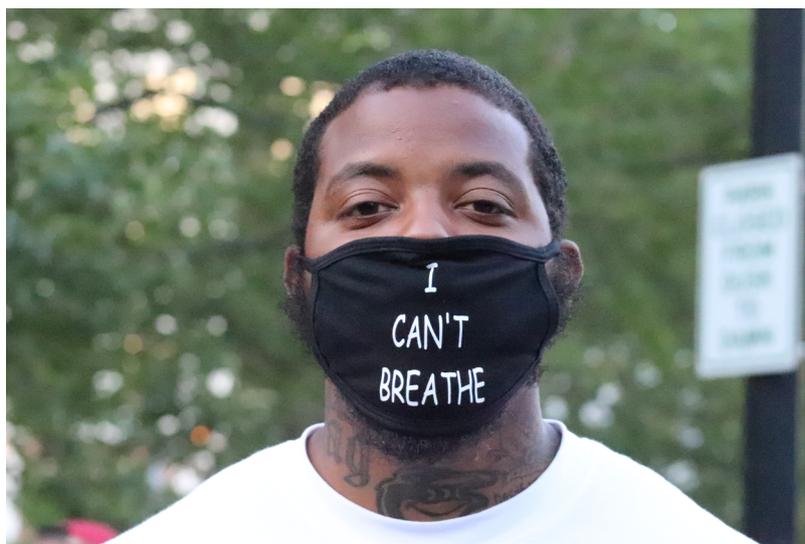
die in Reaktion auf die Corona-Krise begonnene Kampagne des Weissen Rings zur Sensibilisierung für häusliche Gewalt *Schweigen macht schutzlos, mach dich laut*, für welche prominente Frauen Mund-Nasen-Schutze mit entsprechenden Slogans tragen. Oder die immer wieder auf Demonstrationen fotografierten 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 Craftista<sup>2)</sup>, die meist aus der Mittelschicht stammen und sich daher die teilweise kostspieligen Materialien – und auch die Zeit für Handarbeit – leisten können.<sup>3)</sup> 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.<sup>4)</sup> 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.<sup>5)</sup> 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).<sup>6)</sup> Die Verschränkung von Digitalem und Textilem spielt im *craftivism* zwar eine Rolle, die persönliche *Handarbeit* steht dennoch im Zentrum.<sup>7)</sup>

—— 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“<sup>8)</sup> 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.<sup>9)</sup> 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 *Shopdropping* 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.<sup>10</sup> 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).<sup>11</sup>

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.<sup>12)</sup> 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.<sup>13)</sup> 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.<sup>14)</sup>

— 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 Hosenwahl 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 Trio<sup>15)</sup> 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 Textilgeschichte<sup>16)</sup> 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.<sup>17)</sup>

— 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 Kluft<sup>18)</sup> 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.<sup>19)</sup> 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“<sup>20)</sup> 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=YFhbshL7zCk> (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> (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/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/](https://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](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](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](http://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>

