

Sarah Held

Zur Materialität des feministischen Widerstands

Textile Agency gegen sexualisierte
Gewalt und Femicides

MOREMEDIA



J.B. METZLER

Zur Materialität des feministischen Widerstands

Sarah Held

Zur Materialität des feministischen Widerstands

Textile Agency gegen sexualisierte
Gewalt und Femicides



J.B. METZLER

Sarah Held
Wien, Österreich

D.30 Gefördert durch Friedrich Ebert Stiftung

ISBN 978-3-662-62711-2 ISBN 978-3-662-62712-9 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-662-62712-9>

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

© Der/die Herausgeber bzw. der/die Autor(en), exklusiv lizenziert durch Springer-Verlag GmbH, DE, ein Teil von Springer Nature 2021

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Planung/Lektorat: Carina Reibold

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Für Mechtild und Bernd

Danksagung

Ich danke Verena Kuni für die freie, kritische und wertschätzende Erstbetreuung meiner Dissertation an der Universität Frankfurt/Main. Besonderen Dank möchte ich Elke Gaugele aussprechen, die mich in ihr Dissertant*innenseminar an der Akademie der Bildenden Künste einband und diese Arbeit ebenfalls kritisch und motivierend betreute.

Für die finanzielle Unterstützung danke ich der Friedrich-Ebert-Stiftung und für das Vertrauen in meine wissenschaftliche Kompetenz in Form eines Vollzeitstipendiums. In der hiesigen Fach- und Ratgeberliteratur heißt es häufig, der Promotionsprozess sei einsam. Quasi verwaist würde man daheim oder in einer Bibliothek vor sich hin arbeiten und hin und wieder Kolloquien mit Gleichgesinnten verbringen. Das stimmt natürlich phasenweise, aber Dank der FES konnte ich Forschungsaufenthalte in den USA, Australien, Chile, Mexiko und Großbritannien verbringen.

Für das interdisziplinäre Denken, den fruchtbaren Austausch und die wertvollen Diskussionen danke ich ganz herzlich Sylvia Sadzinski, Lisi Grabner, Eva Grigori, Christine Psutka und meinen Kolleg*innen bei Moden & Styles an der Akademie der Bildenden Künste (Wien). Die *Summer School for Sexualities, Politics, and Cultures* in Belgrad war ebenfalls ein wichtiger Ort für transdisziplinäre Dialoge und Gedankenaustausch. Weiterer Dank gilt Katinka Borlein für die Druckvorbereitung der Abbildungen. Laura Kowalewski danke ich für das sorgfältige Lektorat dieser Publikation und Katharina Alexi für das Korrektorat der zu Grunde liegenden Dissertation.

Ganz besonderer Dank gilt meinen Eltern, die zwar keine Akademiker*innen waren, für die Bildung und Literatur aber immer einen sehr hohen Stellenwert hatten. Ideell haben sie mich bei meinem Weg von der Hauptschülerin zur Doktorin stark unterstützt. Für diese Begleitung und vor allem die Sozialisation in

einem feministischen Familienumfeld spreche ich ihnen großen Dank aus; auch wenn sie diese Danksagung nicht mehr lesen können, da sie 2020 sehr plötzlich und überraschend verstarben.

Das Private ist politisch.

Inhaltsverzeichnis

Teil I Material

1 Einleitung	3
1.1 Kritische Überlegungen zur Entwicklung von <i>DIY</i> -Kulturen	6
1.2 Historische Verflechtungen – Handarbeit und Widerstand	11
2 Handarbeiten und Geschlecht – Zeitgenössischer Forschungseinblick	21
2.1 Feministische Epistemologien	21
2.2 Forschung zu <i>Critical Crafting</i> und Gender-Politiken	25
2.3 Feministische Bewegungen im Spiegel der Kunst	34
2.3.1 „Do women have to be naked to get in the Met. Museum?“ – Feministische Sichtbarkeitspolitiken im Kunstfeld	34

Teil II Nähkästchen

3 Werkzeuge: Theorie Methode – Aufstand der Zeichen Widerstand der Dinge	43
3.1 Visuelle Kultur Materielle Kultur: Zwischen Sichtbarem und Greifbarem	45
3.2 <i>Reclaiming Spaces</i> – Soziokulturelle Räume und Machtkonstellationen	52
3.2.1 Raumbegriff nach Henri Lefebvre	53
3.2.2 Machtbegriff nach Michel Foucault	55
3.2.3 Handlungsmachtbegriff nach Angela Davis	56
3.3 Methodik	58

3.3.1	Erhebungsmethode und Forschungsfeld	59
3.3.2	Auswertungsmethode: Theoretisches Kodieren	62
3.3.3	Cross-Tracing	63
3.4	Protest Kunst: Kulturelle Grammatik und Subversion	66
3.4.1	Kommunikationsguerillabeispiel: <i>Pink Loves Consent</i> (Kampagne)	68
3.4.2	Girl Gangs against Street Harassment – Feministische Protestpraxis als kulturelle Intervention und Raumaneignung	69
Teil III Maschen		
4	„Did she ask you twice?“ – Sex Gewalt Diskurs	77
4.1	Zur kulturellen Grammatik der sexualisierten Gewalt	83
4.2	Tabuthema sexualisierte Gewalt – Künstlerische Auseinandersetzungen	88
4.3	Riot Grrrl-Bewegung als feministisch-künstlerische Interventionspraxis	90
Teil IV Auftrennen		
5	„Your Body is a Battleground“ – Agency-Strategien gegen sexualisierte Gewalt und <i>Femicides</i>	99
5.1	<i>Das Radikale Nähkränzchen</i> – Wohnraum als Unort von sexualisierter Gewalt	102
5.1.1	Strategien Sisterhood Subversion	103
5.1.2	<i>Das Radikale Nähkränzchen</i> in Relation zu performativer Kunst	109
5.1.3	Subversiver Kitsch als kritische Gestaltungspraxis	123
5.2	<i>The Monument Quilt</i> – <i>Material Acts</i> als affektive Raumaneignung	127
5.2.1	Materielle Raumaneignung <i>The Monument Quilt</i>	128
5.2.2	Ästhetisch-politische Analyse eines <i>Quiltsquares</i>	141
5.2.3	<i>Border Thinking</i> am Grenzzaun (-Display)	150
5.2.4	<i>The Monument Quilt</i> : Raum Erinnerung Aktivismus	158
5.3	<i>Desconocida Unknown Ukjent</i> – Textiler Protest gegen <i>Femicides</i>	163
5.3.1	Zur Rezeption von <i>Femicides</i> in der Kunst	172
5.3.2	Formalästhetische Analyse und Projektinterpretation	178

5.3.3	Textile <i>nametags</i> als performativ versammelte Körper	186
5.4	Zusammenführende Betrachtungen	193
Teil V Verstrickungen		
6	Abschließende Betrachtungen	201
	Datenverweis	207
	Literaturverzeichnis	209

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 3.1	Pink Loves Consent Fake-Kampagne von Force: Upsetting Rape Culture. (Fotocredit: Force: Upsetting Rape Culture)	69
Abbildung 3.2	Girl Gangs in Berlin, nahe Haltestelle Warschauer Straße. (Entstanden als Teilprojekt <i>Girl over Berlin</i> für die Ausstellung „Eine feministische Perspektive für Berlin heute – Wie könnte eine nicht-sexistische Stadt aussehen?“ in Alpha Nova Galerie Futura, Berlin (2020)). (Fotocredit: Sarah Held)	70
Abbildung 3.3	Cut-Ups in El Paso (USA), im Grenzbereich zu Ciudad Juárez (Mexiko). (Fotocredit: Sarah Held)	72
Abbildung 4.1	Bildersuche mit dem Begriff <i>Vergewaltigung</i> . (Bildzitat, Google)	80
Abbildung 4.2	Bildersuche mit dem Begriff <i>sexual abuse</i> . (Bildzitat, Google)	81
Abbildung 4.3	Bildersuche mit dem Begriff <i>rape</i> . (Bildzitat, Google)	82
Abbildung 4.4	Bildersuche mit dem Begriff <i>sexualisierte Gewalt</i> . (Bildzitat, Google)	82

Abbildung 4.5	Im Vordergrund eine Skulptur aus Allyson Mitchells Reihe <i>Ladies Sasquatch</i> (USA, 2006–2010) im Hintergrund ist LJ Roberts' Strickarbeit <i>We Couldn't Get In. We Couldn't Get Out</i> (USA, 2006–2007) im Rahmen der Ausstellung <i>Alien She</i> im Museum for Contemporary Crafts, Portland, Oregon, zu sehen. (Fotocredit: Sarah Held)	95
Abbildung 5.1	Detailaufnahme <i>home sweet home</i> , Innsbruck 2006. (Fotocredit: Christine Pavlic)	108
Abbildung 5.2	Ausstellungsdetail <i>home sweet home</i> . (Fotocredit: Christine Pavlic)	111
Abbildung 5.3	Detailaufnahme <i>Miss handelt</i> aus <i>home sweet home</i> . (Fotocredit: Christine Pavlic)	112
Abbildung 5.4	Detailaufnahme aus <i>home sweet home</i> . (Fotocredit: Christine Pavlic)	119
Abbildung 5.5	<i>Stitch-in</i> des <i>Radikalen Nähkränzchens</i> am Franziskanerplatz, Innsbruck 2006. (Fotocredit: Christine Pavlic)	122
Abbildung 5.6	Wirkungsmechanismen der theoretischen Kategorien mit den Arbeiten des <i>Radikalen Nähkränzchens</i> im Kontext von <i>Critical Crafting</i>	124
Abbildung 5.7	Informationsblatt (Diese Informationsgrafik stammt noch aus der Datensammlung eines Feldaufenthaltes in den USA im Jahr 2015. Die Anordnung der <i>blocks</i> weicht im tatsächlichen <i>Final Display</i> von dieser Grafik ab, jedoch bleibt diese zur Veranschaulichung der angestrebten Quilt-Technik hier im Buch enthalten.) für die Anordnung der <i>squares</i> im Quilt zum geplanten <i>Final Display</i> . (Quelle: <i>Force: Upsetting Rape Culture</i>)	129
Abbildung 5.8	<i>Monument-Quilt</i> -Stand beim <i>Artscape</i> -Festival, Baltimore, Maryland, 2015. (Fotocredit: Sarah Held)	131
Abbildung 5.9	Detailaufnahme <i>Monument Quilt</i> . (Fotocredit: Sarah Held)	142
Abbildung 5.10	<i>Final Display</i> vor dem Washington Monument, National Mall, Washington, D.C. im Mai/Juni 2019. (Fotocredit: Force: Upsetting Rape Culture)	148

Abbildung 5.11	<i>Monument-Quilt</i> -Display und mexikanisches Partnerprojekt <i>La Casa Mandarin</i> in El Paso (oben) und Ciudad Juárez (unten). (Fotocredit: <i>Force: Upsetting Rape Culture</i>)	153
Abbildung 5.12	Gloria Anzaldúa, Grafik Skizzenpapier, Filzstift. Ausstellung <i>Back/Together</i> Verein Bildender Künstlerinnen Österreich, 2018. (Fotocredit: Sarah Held)	155
Abbildung 5.13	Vietnam Veterans Memorial, The Wall, in der Parkanlage der National Mall in Washington, D.C. (Fotocredit: Sarah Held)	160
Abbildung 5.14	Anzeigen verschwundener Frauen* im Stadtkern von Juárez. (Fotocredit: Lise Bjørne Linnert)	166
Abbildung 5.15	Demonstration mit <i>pink crosses</i> in Ciudad Juárez. (Fotocredit: Lise Bjørne Linnert (www.nienmore.com))	170
Abbildung 5.16	<i>nametags</i> als Wandinstallation im Atrium des Rubin Center for Visual Arts, El Paso, Texas, 2017. (Fotocredit: Sarah Held)	178
Abbildung 5.17	Detailaufnahme von <i>Desconocida Unknown Ukjent</i> im Rubin Center for Visual Arts, El Paso, Texas, Mai 2017. (Fotocredit: Sarah Held)	179
Abbildung 5.18	Sticken eines <i>nametags</i> an der bereitgestellten Handarbeitsstation Rahmen der Ausstellung <i>Desconocida Unknown Ukjent</i> im Rubin Center for Visual Arts, El Paso, Texas, Mai 2017. (Fotocredit: Sarah Held)	179
Abbildung 5.19	Mode von NI EN MORE fotografiert am Grenzzaun in Ciudad Juárez. Model: Abril Rodriguez, fotografiert von Jane Terrazas. (Fotocredit: Lise Bjørne Linnert)	185
Abbildung 5.20	Detailaufnahme einer Installation von <i>Desconocida Unknown Ukjent</i> im Rubin Center for Visual Arts, El Paso, Texas, Mai 2017. (Fotocredit: Sarah Held)	187
Abbildung 5.21	Das Kreuz mit Nägeln auf der Santa-Fe-Brücke (seit 2010 nicht mehr im Stadtraum). (Fotocredit: Lise Bjørne Linnert)	190
Abbildung 5.22	<i>Pink crosses</i> am Stadtrand von Ciudad Juárez. (Fotocredit: Lise Bjørne Linnert)	190

Abbildung 5.23	Wirkungsweise der Hauptkategorien mit den untersuchten Kunstprojekten	195
----------------	--	-----

Teil I
Material



Einleitung

1

Textile Handarbeit, Aktivismus, sexualisierte Gewalt/Femicides¹ – diese Trias bildet ein elektrisierendes Spannungsfeld für genderpolitische Untersuchungen an der Schnittstelle zu interventionistischen Kunstpraxen. Textile Displays aus handgearbeiteten (*Crafting*) Objekten generieren Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit und fungieren als materielle Zeichen des aktivistischen Aufbegehrens gegen sexualisierte Gewalt an Frauen und als Frauen gelesene Personen². So wird das Unmarkierte markiert / das Unsichtbare sichtbar gemacht: *Critical-Crafting*-Strategien stellen sexualisierte Gewaltverhältnisse, denen Frauen in patriarchal organisierten Industriekulturen weltweit ausgesetzt sind – das heißt sowohl im globalen Norden als auch im globalen Süden – ins Zentrum des Diskurses. Die textilen Interventionen fokussieren insbesondere marginalisierte Subjekte, die

¹Der Begriff „Femicide“ ist ein Neologismus aus „Female“ und „Homicide“. *Femicides* sind demnach misogyne Gewaltverbrechen, die aufgrund des Frau-Seins geschehen und dazu häufig noch mit einer rassistischen Komponente gefärbt sind. Die Analyse von *Desconocida Unknown* Ukjent (s. Abschn. 5.3) beschäftigt sich eingehend mit der Thematik.

²Diese Studie verwendet den Begriff Frau, da primär künstlerische Auseinandersetzungen behandelt werden, die Frauen adressieren, welche sexualisierte Gewalt erfahren haben. Das geschieht mit dem Hintergrund, dass hier auch auf das politische Subjekt Frau und den damit verbundenen Kampfbegriff referenziert wird. (Merlitsch, 2016 S. 35–102). Im Grenzgebiet zwischen den USA und Mexiko betreffen *Femicides* auffallend oft Cis-Frauen eines bestimmten Phänotypus und einer gewissen Altersgruppe (s. Abschn. 5.3.) In den Kapiteln bzw. Stellen im Text, die sexualisierte Gewaltverhältnisse an der offenen Kategorie Frau verhandeln, wie beispielsweise Abschnitt 5.2 *The Monument Quilt*, wird diese Offenheit mit dem „*“ am Wortende markiert. Die wechselnde Markierung, mit oder ohne Sternchen, kann mitunter etwas verwirrend sein. Diese Tatsache ist nicht vermeidbar, da sie in der noch nicht beendeten Fachdiskussion zur orthographisch und semantisch korrekten Abbildung von fluiden Geschlechterpositionen begründet ist. Teilweise nutzt diese Studie auch die Umschreibung „Frauen / als Frauen gelesene Personen“.

auch im Diskursfeld nur am Rand erscheinen. Dabei geht es den künstlerisch-aktivistischen Akteur*innen um triple-binds (deutsch Doppel- beziehungsweise Dreifachbotschaften), die in der Verschränkung von Rassismus, Sexismus und Klassismus entstehen. Insbesondere die toxische Verbindung von Rassismus und Sexismus gewinnt in der zeitgenössischen Entwicklung eines nahezu weltweiten Rechtsrucks, eine neue Dimension; denn gerade *Femicides* und sexualisierte Übergriffe auf Frauen* werden von rechtsextremen Gruppen genauso wie von der parlamentarischen Rechten instrumentalisiert, um rassistische Ressentiments auszudrücken und zu schüren (Held 2021, Farris 2017, Dietze 2020). In den Darstellungen dieser rechten Gruppen werden die Opfer nur als solche anerkannt, wenn sie weiß und weiblich sind, die Situation eklatant stilisiert wird, wenn die Täter Migrationshintergrund aufweisen (Hark und Villa 2017, Autor*innenkollektiv Fe.In, 2019) Gerade im Hinblick auf einen rechten Backlash und den Verlust erkämpfter feministischer und genderpolitischer Errungenschaften³ stellt eine Untersuchung wie die vorliegende einen wichtigen Beitrag dar, um nicht nur die Materialität des feministischen Widerstands gegen sexualisierte Gewaltverhältnisse zu elaborieren, sondern auch klar aufzuzeigen, dass Feminismen antirassistisch und antifaschistisch strukturiert sind. (Dietze; Hark und Villa) Die analysierten *Critical Crafting*-Projekte zielen darauf ab, die Situation von Betroffenen von sexualisierter Gewalt und die der Angehörigen von ermordeten Frauen* sichtbar zu machen und durch das gemeinsame Erzeugen von Handlungsmacht ein Gefühl von Selbstermächtigung zu generieren / schöpfen.

Zur gesellschaftskritischen Kennzeichnung von Missständen und Machtasymmetrien innerhalb androzentrischer Gesellschaftsordnungen genügen den feministisch motivierten Aktivist*innen des *Critical Crafting* Nadel, Faden und simpler Unmut über die herrschenden Verhältnisse. Diese Studie zeigt Potenziale und Grenzen von *Critical Crafting* und beleuchtet, wie mittels textilkünstlerischer Interventionen in (teil-)öffentlichen Sphären gearbeitet werden kann und textile Messageboards⁴ ephemere Räume erzeugen. Seit der Jahrtausendwende lässt sich ein regelrechter Boom von aktionistischen Rückeroberungen öffentlicher Räume durch (feministische) Kunstpraxen und textile Displays verzeichnen. Während der Hochkonjunktur von Selbstmach- beziehungsweise *Do-It-Yourself*-Kulturen (kurz: *DIY*) sind *Yarn Bombing* oder *Guerilla Knitting* am populärsten. Was mit militaristisch konnotierten Begriffen daherkommt und meist als (unpolitisches)

³Mit dem nationalistischen Regierungswechsel in Ungarn 2018 wurde der Studiengang Gender Studies der Budapester Universität verboten.

⁴Messageboards ist hier als Referenz zu Foren und interaktiven Informationsplattformen zur Kommunikation im Internet zu verstehen.

Einstricken von Stadtmobiliar assoziiert wird, hat im *Critical Crafting* einen künstlerisch-subversiven Kern. So wurden in der vergangenen anderthalb Dekaden Handarbeiten von Theoretiker*innen, Praktiker*innen, Künstler*innen und Aktivist*innen Neubewertet, was dazu beigetragen hat, dass die stereotype Lesart, im Sinne von traditionell und tugendhaft, textiler Nadelarbeiten gestört wird. Es wurden Ausstellungen kuratiert, Inhalte publiziert, öffentliche Räume angeeignet und markiert oder auf Podien über das Potenzial von *Critical Crafting* und *DIY*-Kulturen diskutiert. Ein Überblick über den aktuellen Forschungsstand zeigt Kapitel *Critical Crafting* und Gender-Politiken (s. Abschn. 2.2.) Hierbei fiel auf, dass die einschlägige Forschung in puncto aktivistischer und interventionistischer Strategien zur Visualisierung und Diskursivierung von sexualisierter Gewalt gegenüber Frauen* eine Leerstelle aufweist. Die vorliegende Studie soll diese Leerstelle beginnen zu füllen.

In den vergangenen Jahrhunderten wurden immer wieder politische Intentionen durch *Crafting*-Praxen ausgedrückt und als Medium des Protests im öffentlichen Raum genutzt. Von revolutionären Strickerinnen, den *Citoyennes Tricoteuses*, die während der französischen Revolution ostentative Raumeignung betrieben, um vor der Bastille ein größeres Maß an Beharrlichkeit und Ausdauer zu demonstrieren; (Gaugele, 2011) über das *Arts and Crafts Movement* oder den aktivistisch verwendeten Handarbeiten der chilenischen *Arpilleras* bis hin zu öffentlichen Quilt-Installationen als Protestinstrumentarium.⁵ Die Trope, zusammengesetzt aus tugendhafter Weiblichkeit, textiler Handarbeit und Vorbildlicher Hausarbeit, hat innerhalb soziokultureller Diskurse als Symbol einige Risse bekommen. Es scheint sogar, als sei ihre assoziative Monopolstellung bezüglich der Tugendhaftigkeit nicht mehr sicher. Die Vorzeichen von Weiblichkeit und Handarbeit haben sich geändert; die textilen Zeichen erobern öffentliche Räume.

Die vorliegende Untersuchung fragt nach der Bedeutung der Kategorie Geschlecht und der Relevanz von Interventionskunst beziehungsweise künstlerischem Aktivismus für gesellschaftlich und kulturell vermittelte Geschlechterdifferenzen im (teil-)öffentlichen Raum. Welche Korrelationen entstehen, wenn traditionell weiblich konnotierte Handarbeiten mit brisanten Themen um sexualisierte Gewalt aufgeladen werden und als Display für genderpolitischen Protest im öffentlichen Raum genutzt werden? Feministische Aktivist*innen beziehen mit ihren Arbeiten gesellschaftskritische Positionen und versuchen, kulturelle

⁵Das Aufbegehren gegen herrschende Strukturen mittels textiler Handarbeit ist kein rein weißes Wohlstandsphänomen des globalen Nordens, wie das Beispiel aus Chile zeigt. Als weiterhin exemplarisch können an dieser Stelle die südamerikanische *Critical-Crafting*-Gruppe *Bordamos por la Paz* oder die Studie „Vienna Zocalo – Critical Crafting as a Postcolonial Strategy“ genannt werden.

Narrative mit Geschlechterstereotypen und die dazugehörigen Zuschreibungen zu unterminieren. Wie äußern sich die vielfältigen Strategien und wie treten sie in Erscheinung? Gelingt es ihnen, die Vorzeichen und Assoziationen, die mit der Kombination Weiblichkeit und textile Handarbeit/*Crafting* einhergehen, zu verändern? Werden traditionelle Lesarten dieser Dichotomie durch *Critical Crafting* als Aktivismus aufgebrochen? Und kann *Critical Crafting* als Interventionkunst einen Beitrag dazu leisten, sexualisierte Gewalt gegen Frauen* sichtbar zu machen sowie soziokulturelle Diskurse zu beeinflussen – wäre es gar in der Lage, gesellschaftliche Shifts herbeizuführen?

In der vorliegenden Untersuchung soll die Bedeutung textiler Handarbeit als Schnittstelle zwischen politischem Aktivismus, Feminismus und Kunst beleuchtet werden. Hierzu gilt es zunächst die verschiedenen historischen und zeitgenössischen Assoziationen von Nadelarbeiten und Repräsentation von Geschlecht zu erörtern, sowie die Machtdifferenzen zwischen den tradierten Geschlechterbildern zu thematisieren. Eine Bestandsaufnahme dieser Komplexität ist Voraussetzung zur Erforschung der politischen Perspektiven von *Critical Crafting* im Kontext von (sexualisierten) Gewaltverhältnissen.

Eine Beschreibung und Analyse des *Critical Crafting*-Felds kommt nicht ohne eine Thematisierung von Machtdifferenzen zwischen den tradierten Geschlechterbildern aus – gerade dann, wenn nach politischen Perspektiven von kritischen Gestaltungsbewegungen im Kontext von (sexualisierten) Gewaltverhältnissen gefragt werden soll.

1.1 Kritische Überlegungen zur Entwicklung von *DIY*-Kulturen

Die Hochkonjunktur von *DIY*-Kulturen seit der Jahrtausendwende und der damit verbundene *Boom* dienen als Indikator für ein verändertes Konsum- und Freizeitverhalten.⁶ Die neu gewonnene Popularität von Selbstmach-Kulturen im Mainstream hat Auswirkungen auf *DIY*-Kulturen. Deren Image hat sich vom traditionellen Heimwerken, der verstaubten Bastel-Bricolage oder auch von einer *DIY*-Subkultur der Punk- und Hardcore-Musikszene gelöst. Handelt es sich bei diesen Entwicklungen von *DIY* tatsächlich um ökonomische Alternativen zur

⁶Dieser Boom lässt sich nicht nur innerhalb der Popkultur beziehungsweise Massenkultur feststellen, sondern auch in wissenschaftlichen *DIY*-orientierten und konsumkritischen Bänden. (Spencer, 2008; Richard und Ruhl, 2008; Friebe und Ramge, 2008; Hornung et al 2011) Als museale Auseinandersetzung sei an dieser Stelle der Katalog zur Ausstellung *Do It Yourself: Die Mitmachrevolution* erwähnt. (Hornung et al, 2011)

Massenproduktion oder sind sie nicht ohnehin ein eigener Wirtschaftssektor geworden? Wo weisen die Phänomene (*Critical*) *Crafting* und *Craftivism* Grenzen von ökonomischer oder auch politischer Subversion auf? Lassen sich innerhalb des neuen *Crafting*-Booms Teilstrukturen traditioneller Handarbeiten festmachen? Im Folgenden werden Phänomene aufgezeigt, die im Diskurs verhandelt werden, aber nicht Basisgegenstand der hiesigen Forschung sind. Sie sind allerdings erwähnenswert, da sich an ihnen wichtige Kritikpunkte der *Crafting*-Entwicklung und der mit ihr verbundenen Selbstmach-Kultur aufzeigen lassen.

Die (weiter-)entwickelte *DIY*-Kultur mit ihren verschiedenen Onlineplattformen⁷ und damit verbundenen Absatzmärkten, *Craft Fairs* und *Pop-up-Shops*, die ebenfalls Marker für die gestiegene Nachfrage am Selbstmachen und an *DIY*-Erzeugnissen sind, kann als Opposition gegen kapitalistische Mechanismen innerhalb postfordistisch⁸ organisierter Konsumkulturen nicht dienen. (Heath und Potter, 2004; Mason, 2008) Bei den oben genannten Ausprägungen von *DIY* im 21. Jahrhundert handelt es sich um eine kapitalistische Verwertungslogik, nicht um ein subversives Instrument, das zum Aushebeln herrschender Systeme geeignet wäre. Auch wenn Adornos und Horkheimers pessimistische Kulturindustrie-These und damit auch der ihr immanente kategorische Imperativ von verschiedenen Kulturwissenschaftler*innen als überholt angesehen werden (Volkmann, 2012) S. 75), bestätigt sie sich am Beispiel von dawanda.de⁹ und etsy.com. Adorno beschreibt, dass „[d]er kategorische Imperativ der Kulturindustrie [...], zum Unterschied vom Kantischen, mit der Freiheit nichts mehr gemein [hat]“. (Adorno, 2003 [1977] S. 343) Knapp skizziert geht eine der Kernthesen von Adorno in Bezug auf die Kulturindustrie davon aus, dass Kunst und Kultur innerhalb von konsumregulierten Gesellschaften im industrialisierten Spätkapitalismus zu Waren werden und sich über ökonomischen Wert definieren. (Ebd. S. 11–30) Das ermöglicht die Schlussfolgerung, dass selbst gemachte Güter, welche digital auf den oben genannten Plattformen oder analog auf *Craft Fairs* angeboten werden, Mechanismen von Massenmärkten nicht unterwandern, sondern ganz im Gegenteil diese perpetuieren. Innerhalb der *DIY*-Kultur und *Crafting*-Szene zeichnen sich verschiedene Strömungen ab. Eine davon ist die Förderung prekärer Ökonomien in der Kreativwirtschaft durch *Crafting*, da

⁷Die deutschsprachige Verkaufsplattform für handgemachte Produkte dawanda.de stellte im Juli 2018 ihren Betrieb ein.

⁸Das Herstellen von selbst gemachten Erzeugnissen, besonders des (textilen) *Craftings*, wird in einer durch Arbeitsteilung und schrittweisen Zerlegung im Fertigungsprozess als äußerst zufriedenstellend und erfüllend empfunden.

⁹Dass die Plattform im Juli 2018 ihren Betrieb einstellte, kann auch als Zeichen für das Abklingen der *DIY*-Hochkonjunktur interpretiert werden.

auf Webplattformen handgemachte Erzeugnisse zu niedrigen Preisen verkauft werden, die jenseits eines Mindestlohnsatzes in Relation zum Produktionsaufwand liegen und nicht als finanzielles Standbein ausreichen. So leistet *Crafting* beziehungsweise der *DIY*-Boom auch einen Beitrag zur Prekarisierung der Arbeitsbedingungen im Sektor der *Creative Industries*. (Friebe, 2011 S. 80–85) Die Anbieter*innen dieser Kreativgüter stellen diese Güter in ihrer Freizeit und aus Leidenschaft her, die Preise sind somit nicht an die Regeln des Marktes gebunden. Das erwirtschaftete Kapital ist häufig von additiver Natur und nicht die Sicherungsgrundlage für den eigenen Finanzhaushalt. Das macht zudem noch eine weitere kritisch lesbare Komponente auf, denn Klassenzugehörigkeit spielt dabei ebenfalls eine Rolle. Viele der Anbieter*innen oder Blog-Betreiber*innen verfügen über genug Freizeit und Wissen sich ihrem kapitalerzeugenden Hobby zu widmen.

Eine weitere Begleiterscheinung der Veränderungen von *DIY*-Kulturen ist, dass unter dem Label *DIY* mittlerweile liebliche Blogs über Koch- und Handarbeitsaktivitäten für die Familie und Freund*innen erstellt werden. Häufig haftet ihnen durch die gezeigten Inhalte, das pastellfarbene Design, ihre Präsentation, sowie der impliziten Appelle an primär weibliche Nutzerinnen der Beigeschmack einer rollenkonformen 1950er-Jahre-Hausfrau an.¹⁰ Diese Entwicklungen subsumieren sich im Begriff der *Neuen Häuslichkeit* beziehungsweise „*New Domesticity*“. (Matchar, 2013)

Selbstmachen wird zudem als kulturelles Kapital wahrgenommen und spiegelt den spezifischen Lebensstil einer privilegierten Schicht, den der LOHAS¹¹, wider. Damit wird das Selbstmachen zur identitätsstiftenden Handlung, die Teil einer ökologischen Selber-mach-Ökonomie ist. Es werden auch bestimmte Marken beziehungsweise Labels etabliert, die wiederum regelrechte Handarbeitsstars hervorbringen, wie beispielsweise Debbie Stoller.¹² Die zeitgenössischen Entwicklungen von *DIY*-Kulturen versprechen alternative Selbstmach-(Identitäts-)Politiken. Dabei handelt es sich jedoch häufig um neoliberale Vermarktungsstrategien.

¹⁰Bloginhalte lassen sich mit bestimmten Suchtags auch online auf der Plattform Pinterest abrufen. (FrauLiebe, 2012) Neben dekorativen Anleitungen setzt sich auch die Bloggingzene kritisch mit der Inszenierung auseinander (Siebenhundertsachen, 2012)

¹¹Das Akronym LOHAS steht für „Life of Health and Sustainability“. Die LOHAS-Anhänger*innen definieren sich über ihren nachhaltigen Konsum, wie zum Beispiel darüber sich ausschließlich von Bio-Lebensmitteln zu ernähren.

¹²Debbie Stoller war Mitbegründerin des feministischen Magazin BUST in den USA. Popularität erlangte sie vor allem durch ihre *Stitch'n'Bit*-Bücher und -Workshops. (Stoller, 2004)

Als weitere Strömung wird das sogenannte *Yarn Bombing*, das Bestriicken von Straßenausstattung, verhandelt. Eine der bekanntesten Vertreterinnen ist die Texanerin Magda Sayeg, die mit der Initiierung der *Yarn-Bombing*-Gruppe *Knitta, please!* (www.knittaporfavor.wordpress.com, o.A.) in den 2000er-Jahren in Erscheinung trat. Die Ausprägungsformen des *Crafting*-Booms sind unterschiedlich stark von politischer, feministischer oder auch rein ästhetischer Orientierung geprägt. (www.flachware.de, 2008-ongoing) *Yarn Bombing* weist ein geringes Subversionspotenzial auf, die Akteur*innen wie beispielsweise Sayeg geben dezidierte Verschönerungsabsichten von öffentlichem Raum an. (Müller, 2012 S. 121–138) Dabei bleiben deren vermeintlich subversive Handarbeitsbestrebungen, trotz der Installation im öffentlichen Raum, in der traditionellen Matrix von Weiblichkeit und Häuslichkeit. Auch wenn Inhalte als „queere Verstrickungen“ publiziert werden, fungiert die vermeintlich subversive Selbstbezeichnung als Label und der Versuch einer gesellschaftskritischen Positionierung via (*Critical*) *Crafting* scheitert, wie beispielsweise bei dem Buchprojekt „Die Rausfrauen“. (Hermina und Schmitz, 2014) Der Installationsort wird im Diskurs immerhin als Indikator für einen unkonventionellen Umgang mit Handarbeiten verhandelt.

Nicht nur die Installation außerhalb des privaten Raums dient als Abgrenzungsmerkmal des Neuen und/oder Politischen Handarbeitens. Bei den subversiven Handarbeitspraxen steht nicht wie traditionell üblich das handwerkliche Geschick oder die technische Perfektion des textilen Erzeugnisses im Vordergrund, sondern die transportierte Botschaft. Bezüglich politisch motivierter Inhalte textiler Displays ist anzumerken, dass subversives Potenzial auch nicht via „Totenkopf-Motive schon als ‚Revolutionary Crocheting‘ gelabelt“ wird. (Eismann, 2011 S. 195) Dabei handelt es sich eher um eine „inhaltsleere Oberflächenrhetorik des ‚Radical Chic‘“. (Ebd. S. 195) *Radical Chic* meint die Nutzung von radikalen Bildsprachen oder auch vestimentären Praxen, die Milieuzugehörigkeiten widerspiegeln, herausgelöst aus ihrem ursprünglichen Kontext. Die inhärenten Codes werden dadurch obsolet beziehungsweise funktionieren nicht mehr und können mitunter zu Verwirrungen führen.¹³ Subversion lotet sich beispielsweise aus, wenn durch die Kombination von Gesellschaftskritik mit dem

¹³Exemplarisch sei hier das Tragen von farbigen Bandanas aus modischen Gründen genannt. Diese farbigen Textilien dienen unter anderem als Einschreibung in ein bestimmtes Gangmilieu (z.B. die *Bloods* und *Crips* in Los Angeles) oder zum Zeigen spezieller sexueller Vorlieben in Form von *Hanky Codes* innerhalb der Schwulen-Community. So werden qua Bandana, das in die Gesäßtasche gesteckt wird, bestimmte sexuelle Praktiken und Rollenspiele wie Analverkehr oder BDSM kommuniziert, um eine Annäherung mit zukünftigen Sexualpartnern zu erleichtern.

textilen Material und der Handarbeitstechnik ein Bruch erzeugt wird, wie die analysierten Arbeiten in dieser Studie aufzeigen.

In den 2000er-Jahren gab es im Zuge der Neubewertung von textilen Handarbeiten neben selbsternannten revolutionären Handarbeitszirkeln und politisch motivierten *Crafting*-Installationen auch Publikationen, die das subversive Potenzial des *Craftings* propagierten. Ähnlich wie beim *Yarn Bombing* weisen diese verschiedenen Auseinandersetzungen einen unterschiedlichen Grad an Kritikalität auf. (Corbett, 2013; Moore und Prain, 2009) Beispielsweise befindet sich im Sammelband „Craftivism. The Art of Craft and Activism“ ein Beitrag zum *Charity Quilting* (deutsch Wohltätigkeitsquilt). Die Quiltpraxis hat eine lange Tradition in den USA. (Beal, 2014 S. 19–25) Der Gehalt an aktivistischem Potenzial ist jedoch fraglich, denn diese Form des Quiltens unterscheidet sich kaum von der klassischen Tradierung textilen Handarbeitens. Zudem gilt es hervorzuheben, dass „[t]he craftivist movement of the early 2000s, which advocated knitting and crocheting as ethical practices, consisted primarily but not exclusively of younger white women who formed stitch-and-bitch, blogged about craft and sewed Bowman’s [das Logo der *Ladies Sewing Circle and Terrorist Society*, sh] design on messenger bags.“ (Bryan-Wilson, 2018 S. 26) Der *Crafting/Craftivism*-Bewegung wird also vorgeworfen, ein weißes Wohlstandsphänomen zu sein. Dieser negative Kritikpunkt trifft allerdings nicht auf alle Bereiche der Bewegung zu, denn gerade im Teilbereich der interventionistischen textilen Arbeiten sind Strategien anzufinden, die sich sehr wohl mit den Belangen marginalisierter Gruppen befassen und gemeinsam mit ihnen textile Zeichen im öffentlichen Raum setzen. (s. Abschn. 5.2 und 5.3)

Im Rahmen der Studie ist es essenziell, eine klare Abgrenzung zwischen einem optisch dem Zeitgeist angepassten traditionellen Handarbeiten einerseits und dem *Critical-Crafting*-Phänomen mit seinem subversiven Potenzial andererseits zu schaffen. Wenn in dieser Studie nach feministischen Praxen in der künstlerisch-aktivistischen Strömung des *Critical Crafting* im Kontext von sexualisierter Gewalt gegen Frauen* gefragt wird, so ist es unerlässlich, die Korrelationen von Macht und Sichtbarkeit, damit einhergehend Herrschaft und Unterdrückung, unter Berücksichtigung von Sichtbarkeitspolitiken zu untersuchen. Fragen nach agierenden Subjekten und deren feministischer Agency, gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Machtdifferenzierungen sind der rote Faden dieses Buches. Ziel ist es, kritische Funktionen von Kunst aufzuzeigen. Der Kunsttheoretiker Thierry De Duve geht davon aus, dass künstlerischem Schaffen emanzipatorische und kritische Funktionen inhärent sind und dies somit auch einen Stimulus zur Partizipation und Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse beinhaltet: „Wenn ich spüre, daß [sic!] eine kritische Funktion in dem Kunstwerk, welches ich