

Critical Crafting Circle (Hg.)

craftistal

Handarbeit als Aktivismus



Critical Crafting Circle wurde gegründet von Elisabeth Freiß, Elke Gaugele, Elke Zobl, Sonja Eismann und Verena Kuni. Als Theoretikerinnen und Praktikerinnen, die sich wissenschaftlich und künstlerisch mit dem Spannungsfeld von materiellen und visuellen Kulturen in Geschichte und Gegenwart beschäftigen, erforschen wir die Rolle textiler Techniken, ihrer Politiken und Technologien aus genderkritischer Perspektive: www.criticalcraftingcircle.net.

© Ventil Verlag KG, Mainz 2011
Abdruck auch in Auszügen nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages. Alle Rechte vorbehalten.

1. Auflage: Oktober 2011
ISBN 978-3-931555-60-3

Lektorat: Jonas Engelmänn
Layout/Satz: O. Schmitt
Druck: fgb, Freiburg

Ventil Verlag, Boppstraße 25, 55118 Mainz
www.ventil-verlag.de

Inhalt

- 8 **Crafti(vi)sta! Handarbeit, Aktivismus, Politik und Kunst.** Über dieses Buch

I. Historische Wurzeln

- 12 Elke Gaugele
Historische Plattformen der Craftistas. Symbolische Politik und politische Praxis textiler Handarbeiten
- 15 Elke Gaugele
Revolutionäre Strickerinnen, Textilaktivist_innen und die Militarisierung der Wolle. Handarbeit und Feminismus in der Moderne
- 29 Lisbeth Freiß
Handarbeitsanleitungen als Massenmedien. D.I.Y und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert
- 43 Elsbeth Wallnöfer
Juckende Strumpfhosen und andere außerhäusliche Gemütlichkeiten
- 49 Heidi Helmhold
Reparaturen am sozialen Körper – Gertrud K.
- 58 Petra Eisele
Die Ästhetik des Handgemachten. Vom Dilettantismus zum Do-it-yourself – eine designhistorische Analyse

II. Intersektionen von Handarbeit, Kunst und Mode-Design

- 74 Verena Kuni
Verstrickt und zugenäht? Die Handarbeit, die Kunst,
die Mode und ihre LiebhaberInnen
- 88 Marion Strunk
Foto Faden. Faden Foto
- 101 Matilda Felix
Forever & in Love. Die Konversation gestickter Tattoos
- 108 Elke Zobl
Kunst, Handarbeit und Feminismus. Im Gespräch mit
Elke Punkt Fleisch, Mitra Wakil, Veronika Schubert und
Verena Schimak.
- 118 Elke Gaugele
Wollige Wände. Im Gespräch mit *freundinnen der kunst*
- 122 Verena Kuni
kommando agnes richter. Im Gespräch mit Klaus Dietl
vom *kommando agnes richter*
- 128 Verena Kuni
Häkeln als Projekt: Das Häkelobjekt. Im Gespräch mit
Regula Michell und Meret Wandeler
- 139 Elke Gaugele
Mustererkennung. Im Gespräch mit *__fabrics interseason*
- 144 Verena Kuni
PopUpShop. Im Gespräch mit Corinna Mattner
und Karin Dürr
- 158 Theresa Georgen
Cultural Crossings: >Critical Handicraft< in Südafrika.
Ein Projektbericht
- 170 Verena Kuni
Reverse Global. Im Gespräch mit *mitumBACK*

III. Radical Crafting, DIY-Aktivismus & Gender-Politiken

- 188 Sonja Eismann und Elke Zobl
Radical Crafting, DIY-Aktivismus & Gender-Politiken.
Einleitung
- 198 Stephanie Müller mit Christina Sofie John,
Mirjam Stutzmann, Laura Theis und Tina Täsch
Aufstand der textilen Zeichen. Ein Gruppenexperiment
- 214 Elke Zobl
Feministische Uniformen. Das *Plotki Fashion Project*.
Im Gespräch mit Nicole Dörr
- 224 Von Pia Thilmann und Mimi Monstroe
Ein kleiner und gemütlicher Ort. Das Pussystübchen.
- 228 Cindy Wonderful
DIY-Leoparden-Outfits. *Scream Club im Stitch'n Bitch Café.*
Im Gespräch mit Linda Eilers
- 232 Christian Becker
Fag Fighters. Omas Strickmützen und schwuler Aktivismus
- 238 Elke Zobl
Handarbeit als Aktionismus und im öffentlichen Raum.
Das Radikale Nähkränzchen. Im Gespräch mit Christine
Pavlic und Barbara Maldoner-Jäger
- 251 Die Beteiligten
- 254 Bildnachweise

Crafti(vi)sta! Handarbeit, Aktivismus, Politik und Kunst. Über dieses Buch



Strickende FeministInnen, häkelnde AktivistInnen, subversive StickerInnen – gibt es nicht? Gibt es doch. Tatsächlich kann man nicht nur den Eindruck gewinnen, als seien textile Handarbeit, Handgearbeitetes und Handarbeitende aller Couleur präsenter denn je zuvor. Es wird offenbar auch vermehrt unter politischen Vorzeichen zu Nadel und Faden gegriffen: Selbstbewusst treten »Craftistas« und »Craftivistas« nach vorn: Menschen, die sich als Handarbeits-EnthusiastInnen outen und damit sogar Politik machen wollen.

Das kann durchaus erstaunen: Schließlich gelten Handarbeiten wie Sticken, Häkeln und Stricken traditionell als Tätigkeiten, mit denen sich vorzugsweise »brave Mädchen« und »gute Hausfrauen« beschäftigen. Als Hort des Althergebrachten und als lebenslanges Trainingslager für das Ein- und Ausüben klassischer Geschlechterrollen – oder genauer gesagt einer reaktionären Auffassung von »Weiblichkeit«.

Mittlerweile scheint sich das Blatt jedoch gewendet zu haben: Im Zuge eines grassierenden Do-it-yourself-Fiebers boomen nunmehr auch Nadelarbeiten aller Art – und haben dabei deutlich an Sex-Appeal gewonnen. Allenthalben winkt Handgestricktes, -gehäkeltes und -besticktes aus den Schaufenstern schicker kleiner Läden; Promis aus Musik-, Film- und Modeindustrie lassen sich mit Strickzeug ablichten.

Zugleich stehen textile Techniken unter den Vorzeichen eines »Radical Crafting«, das sie aus ihrer traditionellen Verankerung zu befreien verspricht und

neu im Radius von Design, Kunst und Aktivismus verortet. »Strick-Graffiti«, gemeinschaftlich gehäkelte Anti-Sweatshop-Quilts und »subversives Sticken« kommen als Strategien einer im Realraum lokal agierenden, aber überregional oder gar global vernetzten »Culture Jamming«-Avantgarde zum Einsatz.

Nicht nur die Medien – von einer vitalen Blog-Szene über das Kulturfernsehen bis hin zu Modezeitschriften und der Tagespresse – interessieren sich für die »Neuen Maschen«. Auch die Institutionen des Kunst- und Kulturbetriebs nehmen die Impulse dankbar auf, wie besonders im angloamerikanischen, jüngst nun auch im deutschsprachigen Raum diverse einschlägige Ausstellungsprojekte belegen, deren Titel – etwa »Radical Lace & Subversive Knitting« oder »Pricked: Extreme Embroidery« (New York 2007, 2008), »Achtung, frisch gestrickt!«, »Subversive Sorgfalt« (St. Gallen 2010) oder »Neue Masche« (Zürich 2011) – unmittelbar entsprechende Deutungsräume aufrufen.

Doch was zeichnet die aktuellen Ansätze im Bereich der Do-it-yourself-Kulturen, in Kunst, Design und Aktivismus aus? Welche Rolle kommt der Entwicklung von materialen Strategien, welche den elektronischen Medien und Netzwerken zu – und wie spielen diese jeweils ineinander? In welcher Beziehung stehen die aktuellen Handarbeitstrends des sogenannten »Third Wave«-Feminismus der jüngeren Generationen einerseits und andererseits das Phänomen einer »neuen Häuslichkeit« zu historischen Bewegungen, deren gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und den entsprechenden Geschlechterpolitiken? Nicht zuletzt stellt sich die Frage, wie der neue Hang zur Handarbeit heute gesamtgesellschaftlich zu verorten ist – etwa mit Blick auf die Umstrukturierung von Arbeits- und Beschäftigungsverhältnissen oder auf den »kreativen Imperativ« postfordistischer Ökonomien.

Vor diesem Hintergrund hat der **Critical Crafting Circle** TheoretikerInnen, KünstlerInnen, PraktikerInnen und AktivistInnen zur Auseinandersetzung mit dem neuen Handarbeits-Boom eingeladen und in dem vorliegenden Buch Texte und Bilder, Stellungnahmen und Reflexionen zu textilen Strategien im Spannungsfeld von »Radical Crafting« und DIY-Aktivismus, Kunst, Mode und Design, Feminismus, Handarbeit und »neuer Häuslichkeit« versammelt.

Besonders interessierte uns dabei die Lage der Dinge im deutschsprachigen Raum. Denn während im sogenannten »Zeitalter der Globalisierung« gern suggeriert wird, dass zusammen mit Wirtschaft und Politik auch die Kultur weltweit grenzübergreifend wirken würde, und Medien- und Kommunikationsräume »unter Netzbedingungen« diese Suggestion unterstützen, zeigt ein genauerer Blick auf die Szenen schnell, wie wichtig es weiterhin bleibt, auf große, kleine und »feine« Unterschiede zu schauen, die sich

aus den jeweiligen nationalen und lokalen Konditionen ergeben – aktuell wie auch aus historischer Perspektive. Dies zeigen, untersuchen, thematisieren und reflektieren zahlreiche der Beiträge dieses Buches explizit. Seit unserem Aufruf zur Einreichung von Thesen und Projekten im Winter 2007/2008 ist einige Zeit ins Land gegangen. Wenngleich wir stets am Ball bzw. »auf der Baustelle« geblieben sind, ließ sich die Arbeit am Buch nicht ganz so schnell abschließen wie ursprünglich geplant. Unser besonderer Dank gilt daher den beitragenden KünstlerInnen und AutorInnen für ihr Vertrauen in das Projekt und ihre Geduld. Dem Ventil Verlag danken wir für die gute Zusammenarbeit und das Engagement, mit dem er »Craftista!« begleitet hat. Martin Büsser, der uns seinerzeit mit offenen Armen empfangen und zusammen mit Jonas Engelmann als aufmerksamer und kritischer Lektor zur Seite stand, hat nun das Erscheinen des Buches nicht mehr miterleben können. Wir vergessen ihn nicht.

Critical Crafting Circle:

Elke Gaugele, Verena Kuni, Sonja Eismann, Elke Zobl

www.criticalcraftingcircle.net

1

2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

Historische Plattformen der Craftistas. Symbolische Politik und politische Praxis textiler Handarbeiten

Elke Gaugele

Der Trend zum Selberstricken von Mode und Interieurs beginnt 1855.¹ Textile Handarbeiten wurden also nicht erst mit dem Crafting-Boom des 21. Jahrhunderts, sondern bereits im Prozess der Moderne zur populärkulturellen Mode. Bereits 150 Jahre vor Web 2.0 war die erste Handarbeitswelle eng mit der damaligen Expansion neuer Medien – den Zeitschriften – verknüpft. Nicht nur zahlreiche Handarbeitsbücher, sondern im Besonderen die neuen bürgerlichen Journale riefen mit Handarbeitsteilen zum Selbermachen auf. Textile Handarbeiten rückten ins Zentrum der modernen häuslichen Eigenproduktion und lieferten eigensinnige Beiträge zur Ästhetisierung der Alltags- und Lebenswelt. Rückblickend erscheint ihre Logik bisweilen tief in sich selbst verstrickt. Denn oft erklärten sich die Sinnproduktionen der in Häkel- oder Strickarbeit gefertigten Dinge mit ihrem Drang zu manieristischen Übertreibungen nur aus dem Tun – dem textilen Selbermachen – selbst. Zur weiblichen »Liebesarbeit« erklärt, galten sie als Performanz des Weiblichen und damit als eine in sich selbst sinnstiftende Produktions- und Beschäftigungsform. Als Teil des modernen kreativen Imperativs erzeugte der erste Handarbeitsboom eine häusliche Kultur, deren Intimität und Ästhetik den Gegenpol zur Ökonomie der industriellen Massenproduktion bilden sollte. Bei genauer Betrachtung jedoch überführten Handarbeitsanleitungen wie z. B. die Tricografie, d. h. die Strickschrift, maschinelle Ordnungsprinzipien zurück in manuelle, indem sie maschinelle Produktionsabläufe in Alltagswelt und Alltagshandeln zurückführten.² In der Ästhetik des *Deutschen Werkbunds* wiederum galt Handarbeit als persönlicher und poetischer Ausdruck des menschlichen Seelenlebens, während man Maschinenarbeit als nüchtern und unpersönlich einstufte.³ Die Kunstgeschichte richtete für die Stick- und Strickkünste eine

neue ästhetische Kategorie ein: den Hausfleiß. Im Bereich der sogenannten Volkskunst verortet, wurde dieser als eine Form innerhäuslicher Kreativität substantialisiert, die nicht nur als unberührt von der kapitalistischen Ökonomie, sondern auch als Teil eines nationalistischen »Volkskorpus« konstruiert wurde.⁴ Im Topos der militärisch strickenden Patriotin überkreuzen sich im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert politisch militaristische mit feministischen Zielen. Diese Synergie kulminierte in der Militarisierung der Wolle und des Sockenstrickens als weibliche Heimatfront in beiden Weltkriegen. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges rückten in Deutschland textile Handarbeiten ins Zentrum der Kriegsproduktionen des nationalen Frauendienstes und somit auch ins politische Zentrum der ersten organisierten Frauenbewegung.⁵ Frauen, die sich eigene Kleidung anstelle von Handschuhen und Leibbinden für die Front strickten, verweigerten sich dieser Kriegsverpflichtung.⁶

Dieser historische Teil des Buches versammelt Beiträge von Lisbeth Freiß, Elke Gaugele, Heidi Helmhold, Elsbeth Wallnöfer und Petra Eisele und eröffnet unterschiedliche Lesarten und Facetten einer Geschichte der Handarbeiten. Dabei entsteht ein historischer Bogen von den Tricoteusen, den revolutionären Strickerinnen im jakobinischen Konvent der französischen Revolution über die politische Besetzung des Strickens durch Grünen-Politiker im deutschen Bundestag Ende der 1970er-Jahre bis hin zum »analogitalen« Handarbeiten der DIY-Aktivistinnen des 21. Jahrhunderts. Die Autorinnen beschreiben die historischen Plattformen, auf welchen die heutigen Craftistas agieren. Sie verfolgen auf unterschiedlichen Wegen politische und alltagskulturelle Praktiken, die als historische Vorläufer des heutigen Aufstands der textilen Zeichen und eines aktivistischen, feministischen Gebrauchs von Handarbeiten zu bewerten sind. Als historische Recherchen einer feministischen Geschichte textiler Handarbeiten begeben sie sich auf einen Kurs, der sowohl mit den subversiven Deutungsmustern der Her-Story als auch mit deren repressiven Thesen zur Geschichte weiblicher Sozialdisziplinierung kritisch verfährt.⁷ Im Versuch, Geschichte queer zu lesen, fragen die Autorinnen nach widerständigen, feministischen und politisch aktivistischen Aussagen textiler Handarbeiten, ohne deren Funktionen innerhalb einer spezifischen Klassen-, Geschlechter-, National- und auch Kolonialpolitik außer Acht zu lassen. Das Selberstricken von Kleidung in den erwähnten historischen Handarbeitskulturen gehört nicht zur DIY-Kultur im engen Sinne. Doch bisweilen lassen sich auch hier rückblickend stille Aktions- und Protestformen gegen Lebensverhältnisse, Körper- und Rollenerwartungen erkennen, die als Mikropolitiken eine »Kunst des Handelns« innerhalb der Strategien, Taktiken, Poetiken und Rhetoriken alltäglicher Handlungen darstellen.⁸

In Anlehnung an Gerburg Treusch-Dieter wird der Versuch unternommen, entgegen einer oftmaligen Mythologisierung weiblicher Produktivität das konkrete weibliche Tun und dessen Einfluss auf die Geschichte greifbar zu machen.⁹ Denn letztlich geht es schlichtweg auch einmal darum, die Geschichte der textilen Handarbeiten neu zu denken und Michel Foucaults Hinweis auf den gerissenen Ariadnefaden ernst zu nehmen.

»Ariadne hat sich erhängt. An der aus Identität, Erinnerung und Wiedererkennung verliebte geflochtenen Schnur dreht sich ihr Körper nachdenklich um sich selbst. (...) Der berühmte so fest gedachte Faden ist zerrissen; Ariadne ist verlassen worden, ehe man es glauben mochte. Und die ganze Geschichte des abendländischen Denkens ist neu zu schreiben.«¹⁰

Geschichten von textilen Urknäueln und den Fäden und Spindeln als Insig-nien der Weiblichkeit werden daher in diesem Kapitel auf ihre Entstehungs-geschichten im Feminismus der ersten bürgerlichen Frauenbewegung un-tersucht und als Komponenten eines bürgerlichen differenzfeministischen Mythos der Moderne lokalisiert.

1 Ich danke Lisbeth Freiß für ihre anre-genden Kommentare zu dieser Einleitung.

2 Vgl. dazu den Artikel von Lisbeth Freiß in diesem Band: »Handarbeitsanleitungen als Massenmedien. »DIY« und Weiblich-keit im 19. Jahrhundert«

3 Hermann Muthesius: Handarbeit und Maschinenerzeugnis. (Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Viertes Heft), Berlin 1917, S. 8. Vgl. dazu den Artikel von Petra Eisele in diesem Band: »Die Ästhetik des Handgemachten. Vom Dilletantismus zum Do-it-yourself – eine designhistorische Analyse«

4 Alois Riegl: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Berlin 1984. Vgl dazu den Artikel von Elsbeth Wallnöfer in diesem Band: Juckende Strumpfhosen und

andere außerhäusliche Gemütlich-keiten

5 Vgl. dazu den Artikel von Elke Gaugele in diesem Band: »Revolutionäre Stricker-innen, Textilaktivist_innen und die Militarisierung der Wolle. Handarbeit und Feminismus in der Moderne«

6 Vgl. hierzu den Artikel von Heidi Helmhold in diesem Band: »Reparaturen am sozialen Körper – die Strickerin Ger-trud K.«

7 Diesen Strang hat Dagmar Ladj Teichmann beispielhaft herausgearbeitet: Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilar-beiten. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenarbeit im 19. Jahrhundert. Weinheim: Beltz 1983

8 Michel de Certeau: Die Kunst des Handelns. Berlin: Merve 1988

9 Gerburg Treusch-Dieter, Die Spindel der Notwendigkeit. Zur Geschichte eines Paradigmas weiblicher Produktivität (= Dissertation Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften der Universität Hannover), Hannover 1985, S. 2; 20ff.

Hier entwirft Gerburg Treusch-Dieter den Begriff der Entwirklichung in Anlehnung an Marx' Religionskritik. Die Kategorie der Entwirklichung setzt gegenüber dem Begriff der Verdrängung und der Negie-rung eine Differenz, die beide wechsel-seitig in ihre geschichtlichen Schranken verweist.

10 Michel Foucault: Der Ariadnefaden ist gerissen. In: Gilles Deleuze/Michel Foucault: Der Faden ist gerissen. Berlin: Merve 1977, S. 7f.

Revolutionäre Strickerinnen, Textilaktivist_innen und die Militarisierung der Wolle. Handarbeit und Feminismus in der Moderne

Elke Gaugele

Welche politischen Praktiken lassen sich als historische Vorläufer des heutigen Aufstands der textilen Zeichen lokalisieren? In welcher Form agierten Frauen in der Französischen Revolution und auch in der ersten Frauenbewegung bereits als Craftistas? Der folgende Beitrag zeigt auf, wie textile Handarbeiten bereits im Prozess der Moderne zur politischen Praxis von Frauen und zum symbolischen Kapital des Differenzfeminismus der First-Wave-Frauenbewegung avancierten.

Citoyennes Tricoteuses – Revolutionäre Strickmuster des modernen Nationalstaats

Mit ihrem Strickzeug brachten die Tricoteuses (dt. Strickerinnen) der französischen Revolution ihre kämpferische Gesinnung zum Ausdruck. Als politische Aktivistinnen aus den Reihen der Sansculottes waren die Tricoteuses teilweise identisch mit anderen berufsständischen Frauengruppen wie den Poissardes (dt. Fischweiber) oder den Blanchisseuses (dt. Weißwäscherinnen). Sie hatten nicht nur am 5. und 6. Oktober 1789 am Zug der Frauen nach Versailles teilgenommen und von dort den französischen König zur Verhaftung nach Paris getrieben, sondern danach auch zum Sturz der politisch gemäßigten Gironde und zur Errichtung der Jakobinerherrschaft beigetragen.¹ Daher hatte der jakobinische Konvent den Tricoteuses 40 Plätze auf den Zuschauertribünen zugesprochen.

»Sie waren eine große Zahl, denen man 40 Plätze auf den Tribünen der Jakobiner gegeben hatte, um den Worten der Revolutionäre zu applaudieren.«² (Abb. 1)



Abb. 1: Les tricoteuses jacobines, Pierre-Etienne Lesueur, 1793–1794

Dies war das Höchstmaß staatsbürgerlicher Aktivitäten, das Revolutionärinnen zugestanden wurde. Denn entgegen Olympe de Gouges Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin von 1791 wurde kein egalitäres politisches System installiert, sondern eine patriarchale bürgerliche Verfassung, die auf der Exklusion von Frauen basierte.³ Die *citoyennes tricoteuses*⁴ auf den Zuhörerbänken des Nationalkonvents waren demnach *citoyennes* passive ohne aktives Mitsprache- oder Stimmrecht. Trotzdem nahmen die sogenannten jakobinischen Strickweiber von den Tribünen aus großen Einfluss auf die Debatten des Konvents.⁵ In »The French Revolution« rekonstruierte Thomas Carlyle folgendes Stimmungsbild:

»Citoyennes who bring their seam with them, or their knitting-needles; and shriek or knit as the case needs; famed Tricoteuses, Patriot Knitters; Mere Duchesse, or the like Deborah and Mother of

the Faubourgs, giving the keynote.«⁶

Da sich die *Tricoteuses* im Konvent angeblich häufig radikal für Bestrafungen ausgesprochen hätten, wurde der Begriff im Alltag auf alle radikalen Revolutionärinnen ausgeweitet.⁷ Vier Monate nach ihrer Machtübernahme verboten die Jakobiner jedoch nicht nur die radikale *Société des Citoyennes Républicaines Révolutionnaires*, sondern ließen sämtliche politischen Frauenclubs schließen. Einige Tage später, am 3. November 1793, richteten sie die Feministin Olympe des Gouges hin. Frauenfeindliche Schriften bezeichneten in Folge die *Tricoteuses* als »eins der gefährlichsten und ekelhaftesten Elemente revolutionärer Aufregung«.⁸

Am 22. Dezember 1793 wurde in einem Erlass des Pariser Statthalters Pierre-Gaspard Chaumette an die Frauen des 5. und 6. Oktobers appelliert, bei den patriotischen Bürgerfeiern der *Commune* mit öffentlichem Stricken Präsenz zu zeigen.

»Der Rat hält fest, dass die patriotischen Bürgerinnen des 5. und 6. Oktober bei allen Bürgerfeiern einen besonders gekennzeichneten Platz haben werden (...) Und sie werden mit ihren Ehegatten und Kindern teilnehmen **und sie werden stricken.**«⁹

Dies ist rückblickend paradigmatisch für ein *politisches* Verhältnis zwischen Handarbeit und Feminismus im modernen Nationalstaat, in dem die Stricknadeln der *Citoyennes tricoteuses* emanzipatorische mit restaurativen und subversive mit patriarchalen Fadenverläufen verschlingen. Durch das öffent-

liche Stricken verschafften die Frauen ihren revolutionären Aktivitäten eine symbolische Präsenz, die sich gleichzeitig mit den Codes weiblicher Produktions- und Hausarbeit verschränkt. Antifeministen hatten zuvor gegen die organisierten Frauentruppen polemisiert, indem sie den traditionellen weiblichen Handarbeitskreisen nachgetrauert hatten.¹⁰ Der Strick-Appell der Commune rief, so gesehen, zu patriarchalen Strickmustern auf, da er die Frauen nicht als Mitglieder weiblicher Gruppen adressierte, sondern von diesen abgekettet als Ehefrauen und Mütter, die strickend im Kreise ihrer Familien erscheinen sollten.¹¹

Abb. 1 und Abb. 2. dokumentieren diesen Umbruch in der visuellen Repräsentation der Tricoteuses. Während eine Strickerin aus dem Frauentrio der Tricoteuses Jacobines kampfeslustig die Hände in die Hüften stemmt und auch die beiden anderen durch energische Blicke als resolute Frauen ausgewiesen werden, zeigt die Einzeldarstellung die Tricoteuse nicht als Kämpferin, sondern als Dienstmädchen. Mit Holzschuhen, Körbchen, Strickzeug, weißer Latzschürze und Haube bekleidet wirkt sie wie eine folklorisierte Figur, eine Magd vom Lande. Die Darstellung knüpft an die visuelle Ordnung der ständegesellschaftlichen Trachtenbücher an und ordnet die Tricoteuse – mit Cocarde – nun dem Gefüge der bürgerlichen Nation unter.



Abb. 2: Tricoteuse 1793

Mythos, Geschichte und Entwicklung: feministische Handarbeitsdiskurse

In den gesellschaftlichen Umdeutungen der tricoteuses und dem damit verbundenen Repräsentationswandel des Strickens als öffentliche Demonstrationsform spiegelt sich historisch ein Prozess der »Entwicklung« der politischen Partizipation von Frauen wieder. Der feministischen Theoretikerin Gerburg Treusch-Dieter zufolge wird dieser charakterisiert durch die »Ausgrenzung und Vereinnahmung des Weiblichen innerhalb eines produktionsgeschichtlich spezifizierbaren Prozesses, an dem das geschichtlich Vermittelte der Geschichtslosigkeit weiblicher Produktivität ebenso wie ihre Beteiligung an der Geschichte konkretisiert werden kann.«¹² Mit der Kategorie der »Entwicklung« setzt Gerburg Treusch-Dieter eine Differenz zu Begriffen wie Negierung oder Verdrängung. Entwicklung bedeutet die

gesellschaftliche Übersetzung weiblichen Tuns in den Bereich der Mythenbildung.¹³ Während Treusch-Dieter¹⁴ damit die Verlagerung weiblicher Produktivität an mythisch-metaphysische Orte wie z. B. Märchen meint, basiert die folgende Argumentation auf einer Definition des Mythos' nach Roland Barthes: als eine von der Geschichte gewählte Aussage.¹⁵ Im Prozess der europäischen Nationalstaatsbildung spitzte sich nun das Verhältnis von Handarbeit und Politik auf zwei zentrale Mythen zu, die nicht nur auf das gesellschaftliche Handeln rückwirkten, sondern parallel dazu auch von Feministinnen im Kampf um staatsbürgerliche Partizipation weiter geschrieben wurden.

Zum einen ist dies der Mythos der strickenden Patriotin, der im Verlauf der europäischen Nationalstaatenbildung des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht nur zur Militarisierung des Sockenstrickens führte, sondern auch das Verständnis der organisierten Frauenbewegung als nationale Heimatfront im 1. Weltkrieg stützte.

Zum anderen betrifft dies das Diskursfeld der textilen Handarbeiten selbst. Ungeachtet dessen, dass in der gewerbetreibenden Bevölkerung textile Arbeiten und insbesondere das Stricken von Männern und Frauen ausgeführt wurde, setzte sich, so Dagmar Ladj-Teichmann, in den 1830er-Jahren, die Bezeichnung »weibliche Arbeiten« für Textilarbeiten durch.¹⁶ Dieser semantische Prozess, der auf der Exklusion von Männern aus dem Diskursfeld textiler Handarbeiten basiert, schafft die historische Grundlage des zweiten Mythos' – eines rein weiblichen Handwerks.¹⁷ Eine solche strukturelle Veränderung in den Konnotationen von Textilien und Handarbeiten kann mit Barthes als eine zentrale Struktur des Mythos' gefasst werden: »alles vollzieht sich so, als ob der Mythos das formale System der ersten Bedeutung um eine Raste verstellte.«¹⁸ Textilien und textile Handarbeiten werden nun in der Moderne zur Metasprache des Weiblichen.¹⁹

Dies lässt sich exemplarisch anhand Marianne Niggs Schrift »Österreichs Handarbeit« aus dem Jahr 1894 nachverfolgen, die den Mythos des »weiblichen Handwerks« im Sinne einer Her-Story für (differenz-)feministische Ziele ausformulierte. Nigg ging es darum, textile Handarbeiten historisch als »Monopol des weiblichen Geschlechts«²⁰ zu verorten.

Als Schriftstellerin und Lehrerin war Marianne Nigg Herausgeberin der feministischen Zeitschriften *Lehrerinnen-Wart*²¹ und *Frauen-Werke*²² und damit eine der Schlüsselfiguren der bürgerlichen Frauenbewegung Österreichs.²³ 1877 bereiste sie mit einem Reisestipendium Deutschland und die Schweiz, um die Perspektiven des Handarbeitsunterrichts zu untersuchen. »Österreichs Handarbeit«²⁴ erschien zum 120. Jahrestag der Schulordnung Maria Theresias, die den textilen Handarbeitsunterricht für Mädchen eingeführt hatte.²⁵ In einem die Vor- und Frühgeschichte, das Mittelalter und das

19. Jahrhundert umspannenden Bogen entwirft Nigg eine moderne Her-Story, die aus der Perspektive der historischen Anthropologie textile Handarbeiten zum essentiell weiblichen Terrain erklärt: »dass die Handarbeit so alt ist als das Menschengeschlecht und unbestritten in den Wirkungskreis der Frauen gehört.«²⁶ Mythologie, Geschichte und Literatur würden, so Nigg, Handarbeiten als »Domäne der Frauen« belegen.²⁷ Diesen textil-anthropologischen Mythos füllt sie argumentativ mit den Figuren der griechisch-römischen Mythologie auf: Minerva, Arachne, Ariadne und Penelope.²⁸ Geräte, textile Techniken und Materialien werden als Metasprache des Weiblichen neu codiert: Webstuhl, Spindel, Nadel, Faden, Wolle. Nigg steht hier exemplarisch für einen modernen Mythos, der bis heute auf feministische Her-Stories ausstrahlt. Sadie Plant hat diesen Strang in den 1990er-Jahren wieder aufgenommen, um unter den Vorzeichen der »Nullen und Einsen« aus dem historischen Faden erneut ein textiles Urknäuel zu knüpfen. Textilien selbst seien, so Plant, »buchstäblich das Software-Unterfutter aller Technologien«²⁹.

Zur Jahrhundertwende ist dieser textile Mythos ein kulturpolitisches Instrument im Kampf um die weibliche Staatsbürgerinnenschaft. Auch die gouvernementalen Verfahren einer aufgeklärten absolutistischen Volkserziehung zur »Hebung des Volkswohlstandes«³⁰ und die Gesten der Kaiserinnen, sich »von den Fortschritten der weiblichen Handarbeit selbst«³¹ zu überzeugen, entwickeln sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer stärker in die Richtung eines politischen Auftrags der bürgerlichen Frauenvereine: »Nicht nur den Wohlhabenden sollte der Handarbeitsunterricht zugänglich sein, sondern in den ärmsten Hütten sollte man dessen Segnungen kennen lernen.«³²

Auch das Schreiben über textile Themen selbst wird zur feministischen Praxis, so förderten das von Marianne Nigg herausgegebenen *Frauen-Werke* Publikationen über Handarbeiten durch die Vergabe von Preisen.

Politische Vereinsaktivitäten zur »Hebung des Wertes der weiblichen Handarbeit«

Im Gegensatz zum bürgerlichen Flügel entfaltete der differenzfeministische Mythos der »weiblichen Arbeiten« in der proletarischen Frauenbewegung keine Wirkung. Obwohl Textilarbeiterinnenstreiks organisiert wurden, formulierte die Wiener *Arbeiterinnen-Zeitung* 1898 Einwände gegen den sogenannten Separatismus der Frauenvereine im Bereich Textil und Frauenkonfektion.

Dennoch ging im Jahr 1901 in Wien aus dem sozialdemokratischen *Verein der Näherinnen* der *Verein der Heim- und Hausarbeiterinnen* hervor, gegen



**Abb.3 Vereinsblatt
Organ der Heim- und
Hausarbeiterinnen,
Wien**

dessen Gründung die Partei ausnahmsweise keinerlei Einwände erhoben hatte. Obwohl sich der Verein mit einer eigenen Zeitung an Frauen richtete, die neben ihrer hauswirtschaftlichen Tätigkeit zuhause als Heimarbeiterinnen gewerbliche Lohnarbeit ausübten, blieb die Zahl an Mitgliederinnen gering.³³ Die *Arbeiterinnen-Zeitung* kritisierte zudem die Grazer Modistinnen, die sich trotz ihrer prekären Beschäftigungslage als Künstlerinnen begriffen und sich nicht als Arbeiterinnen organisierten.

Demgegenüber entfaltete sich im Spektrum bürgerlicher Frauen ein breites Feld textiler Vereinsaktivitäten, das sich großteils mit den TextilarbeiterInnenstreiks solidarisch erklärte und auch aus den eigenen Reihen drastische Fälle zur prekären Lage älterer Industrie- und Arbeitslehrerinnen veröffentlichte, um für deren staatliche Unterstützung zu kämpfen:

»Die Arbeitslehrerin Fräulein Amalie Bartosch war, während sie im Verein der Industriellehrerinnen ein Referat über die entsetzliche Nothlage der Arbeitslehrerinnen hielt, vom Herzschlag getroffen todt zu Boden gestürzt. Sie hatte das Schicksal zweier Colleginnen geschildert, die, in ihrem Berufe ergraut und dem Erblinden nahe, ohne jede Unterstützung von Seite der competenten Behörden dem bittersten Elende preisgegeben wurden; und die Aufregung darüber (...) hatte sie getödtet.«³⁴



**Abb. 4: Demonstration für Frauenwahlrecht in
Wien Ottakring 1913**

Textile Handarbeiten kamen auch in Form von Bannern für das Frauenwahlrecht oder handgearbeiteten Bändern mit feministischen Forderungen bei Demonstrationen für das Frauenwahlrecht zum Einsatz (Abb. 4).

Doch im Unterschied zu London, wo die Suffragetten eigens das »Suffrage Atelier« zur Herstellung von textilen Bannern und zum Einsticken von Parolen wie »No vote no tax« für feministische Demons-

trationen betrieben, ist in Wien kein vergleichbares feministisches Handarbeitsatelier belegt.³⁵ Hier spielen um die Jahrhundertwende Textilien und Handarbeiten in folgenden Frauenvereinen eine zentrale Rolle: dem *Frauenverein für Arbeiterschulen* (gegr. 1851), dem *Armen-Mädchen-Beschäftigungsverein* (gegr. 1881), dem *Immaculata-Verein zur Förderung und Ausbildung armer, der Schule entwachsener Mädchen* (gegr. 1899), dem *Evangelischen Frauen Näh- und Hilfsverein* (gegr. 1903), dem *Wiener Jubiläums-Frauenverein zur Bekleidung armer alter Frauen* (gegr. 1908) oder auch der *Gesellschaft zur Gründung eines Museums für weibliche Handarbeiten in Wien* (gegr. 1898). Mitgliedsvereine im *Bund Österreichischer Frauenvereine* (gegr. 1902) waren der *Verein zur Verbesserung der Frauenkleidung*, der *Verein Frauenkleidung und Frauenkultur* sowie das *Gremium gewerblicher Lehranstalten für Weißnähen, Kleidermachen und Modistenarbeit*.

Allen gemeinsam war, dass sie Textilarbeit, Kleidung und textile Handarbeit als Felder sozialer, kultureller, politischer und ökonomischer Partizipation von Frauen begriffen. Gleichzeitig waren auch ihre textilen Strategien Teil eines disziplinar- und klassengesellschaftlichen biopolitischen Prozesses. Wie Dagmar Ladj-Teichmann in ihrer Studie »Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten« 1983 herausgearbeitet hat, trugen diese elementar zur klassengesellschaftlichen Sozial-, Geschlechter- und Körperdisziplinierung bei.³⁶ Zudem standen sie in einem kolonialen Kontext, bei dem z. B. in Südwesafrika Stricken und Nähen den Mittelpunkt der sogenannten missionarischen Mädchenbildung bildeten.³⁷ Ansätze dieser biopolitischen Steuerung enthält Niggs Kapitel »Über den Handarbeitsunterricht vom hygienischen Standpunkt«³⁸ mit Unterpunkten zur geraden Haltung, zur Schonung der Augen und zur Reinlichkeit. Als positiver Einfluss auf das »weibliche Seelenleben«³⁹ und das ästhetische Empfinden von Frauen beschrieben, wird Handarbeit hier zu einer modernen Technologie des Selbst.

Mit dem Ziel der »Hebung des Wertes der weiblichen Handarbeit« wurde 1898 in Wien der *Verein für ein Museum für weibliche Handarbeiten* gegründet.⁴⁰ Hier sollten Ausstellungen zu historischen und modernen Handarbeiten gezeigt und durch Vorlesungen und Fortbildungen begleitet werden.⁴¹

»Das Museum für weibliche Handarbeiten bezweckt die Wiederherstellung der weiblichen Handarbeit dieses für die Volkswirtschaft so wichtigen Theiles auf dem Gebiete des Frauenerwerbes und soll daher künstlerisch, erziehlich, volkswirtschaftlich und humanitär wirken«, lauten die Statuten.⁴² Ökonomisch ging es dem Verein nicht nur um die Vermittlung von Patenten, sondern auch von weiblichen Arbeitskräften, um Frauen die »Gelegenheit