



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Kunst der Nadel

-

Stickarbeiten in der zeitgenössischen Kunst

Verfasserin

Sandra Schwender

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Prof. Dr. Julia Gelshorn



## Inhaltsverzeichnis

---

1. Einleitung.....	5
1.1. Definition.....	8
2. Die Geschichte der Stickerei.....	10
2.1. Von der Antike bis ins 18. Jahrhundert.....	10
2.2. Die Biedermeierzeit.....	14
3. Die Stickerei und ihr Material.....	16
3.1. Der kunstvolle Faden.....	18
3.2. Der Faden bei Marion Strunk .....	21
4. Die Rolle der Frau in der Stickerei.....	24
5. Stickerei in der zeitgenössischen Kunst.....	30
5.1. Stickerei, Gender und Aktivismus.....	30
5.2. Katharina Dieckhoff und die gestickte Pornografie.....	36
5.3. Tanja Boukal. Die Stickerei als Sozialkritik.....	38
5.4. Farhad Ahrarnia und die gestickte Fotografie.....	42
5.5. Nives Widauer. Kleine und Große Katastrophen.....	46
6. Stickbilder als Vorreiter des Pointillismus und dem Bildpixel.....	49
6.1. Stickerei und digitale Bilderwelt.....	52
7. Die Verbreitung des Stick-Trends. Do it yourself!.....	56
8. Schlussbetrachtung.....	62
9. Literaturverzeichnis.....	66

10. Abbildungsnachweis.....	75
11. Abbildungen.....	78
12. Anhang	
Abstract.....	114
Lebenslauf .....	116

## 1. Einleitung

---

*„Fadenkunst bringt zur Sache, was der Gedanke allein nicht fassen kann.“<sup>1</sup>*

Die Stickerei ist eines der ältesten Kunsthandwerke der Geschichte. Im Laufe der Jahrhunderte hat sich an der traditionellen Herstellung von Stickkunstwerken kaum etwas verändert. Nadel, Faden, Trägermaterial und Muster sind die Grundpfeiler jeder handwerklichen Stickarbeit.

Heutzutage werden Stickbilder oftmals mit Attributen wie „altmodisch“ oder „kitschig“ charakterisiert und die Stickarbeit wird als reine Frauentätigkeit abgestempelt. Gleichzeitig erlebt die Stickerei seit einigen Jahren einen neuen Aufschwung und gewinnt durch die neuen Medien an Popularität. Das Motto lautet: Sei kreativ und entdecke dein handwerkliches Talent. *Do it yourself!* Das Handwerk findet so seinen Weg zurück in unseren Alltag, beeinflusst durch die neuartigen Kommunikationskanäle in der vernetzten Informationsgesellschaft.

Im 21. Jahrhundert beschäftigen sich auch zeitgenössische KünstlerInnen vermehrt mit dem Thema Stickerei. Bei den KünstlerInnen findet eine Rückbesinnung auf das

---

<sup>1</sup> Gunnar Schmidt, Schluss. Eine unzeitgemässe Kunst? In: Ästhetik des Fadens – Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst, Gunnar Schmidt, Bielefeld 2007, S. 146.

traditionelle Kunsthandwerk statt. Im kreativen Prozess werden alte Techniken zeitgemäß adaptiert und neuartige Stickwerke entwickeln sich. Durch die Flexibilität dieses Mediums entstehen neue Lesarten, die provokant, verwirrend oder auch amüsan wirken können. Die Stickerei hat sich im Laufe der Zeit immer weiter verbreitet, ist aus dem häuslichen Leben ausgebrochen und hat ihren Wege bis hinein in die zeitgenössische Kunst gefunden, wo sie sich als angesehene Kunstform etabliert hat.

Mit dem Thema Stickarbeiten bin ich persönlich völlig unerwartet in Berührung gekommen. Seit 2009 arbeite ich als Assistentin bei der Künstlerin *Nives Widauer*, die vor allem im Bereich der Installations- und Videokunst tätig ist. Bei unserem ersten gemeinsamen Rundgang durch ihr Atelier, bei dem sie mir ihre Werksammlung vorgestellt hat, sind mir ihre Stickarbeiten, die *minor catastrophies* (Abb. 44-48), sofort ins Auge gestochen. Die Stickwerke hinterließen anfangs einen irritierenden, etwas altmodischen Eindruck. Bei näherer Betrachtung konnte ich feststellen, dass nur einzelne Elemente der ursprünglichen Stickvorlage ausgestickt waren und die Künstlerin neue Elemente, die sogenannten kleinen und großen Katastrophen, mit Nadel und Faden hineingestickt hatte. Sie bricht mit der Tradition. Ich empfand diese unerwarteten Entdeckungen in den Stickwerken als belustigend und originell. So kam ich zu dem Entschluss meine Diplomarbeit dem Thema der Stickarbeiten in der zeitgenössischen Kunst zu widmen, der Kunst der Nadel.

Im Laufe meiner Recherchen bin ich auf zahlreiche KünstlerInnen gestoßen, die Kunstwerke mittels der Stickerei erschaffen. Diese Entdeckung war überraschend und hat weitere Fragen aufgeworfen, vor allem in Bezug auf die historischen Entwicklungen und die Verbreitung des Stickhandwerks bis hin zur zeitgenössischen Stickkunst. Zusammengefasst liegen der Arbeit folgende Fragestellungen zugrunde: Wie ist die Stickerei entstanden und wo beginnt ihre Geschichte? Welche Rolle spielt das Material, insbesondere der Faden? Woher stammt die Assoziation mit weiblicher Handarbeit? Inwiefern findet heutzutage eine Rückbesinnung auf das traditionelle Handwerk statt? Welche Themen greifen zeitgenössische KünstlerInnen in ihren Stickwerken auf und welche Botschaften wollen sie vermitteln? Welche Rolle spielt die Stickerei im Zeitalter der digitalen Bilderwelt?

Im Fokus meines Interesses stehen somit die geschichtliche Betrachtung der traditionsreichen Stickkunst, die Auseinandersetzung mit den zum Teil sehr provokanten zeitgenössischen Stickarbeiten bis hin zur Rolle der Stickerei in Zeiten der Informationsgesellschaft mit ihren modernen digitalen Medien.

Bei der Stickkunst spielt außerdem das Material eine zentrale Rolle. Das Handwerk ist undenkbar ohne den Faden und das Trägermaterial. Hierbei sollen KünstlerInnen vorgestellt werden, die beispielhaft zeigen, wie die Kunst des Fadens modern und zeitgemäß adaptiert werden kann. Hervorgehoben wird insbesondere die Stickkünstlerin *Marion Strunk*, die sich intensiv mit dem Thema des Fadens auseinandergesetzt hat.

Die Rolle der Frau ist ebenfalls von Bedeutung. Während Jahrzehnten gehörte die Arbeit mit Nadel und Faden zur Erziehung von jungen Mädchen und zum Leben einer Frau. Sie wurden früh gelehrt dem Kunsthandwerk diszipliniert und nahezu meditativ nachzugehen. Auch im 18. und 19. Jahrhundert war das Sticken größtenteils eine häusliche und vor allem weibliche Tätigkeit. Es war ein langer Prozess von der Stickerei als Freizeitbeschäftigung für Frauen im Bürgertum bis hin zur angesehenen zeitgenössischen Stickkunst, die sich ihren Platz in den Museen der Gegenwartskunst gesichert hat. Nicht zu vergessen ist in diesem Zusammenhang das seit Jahrhunderten bei Malern sehr beliebte Motiv einer Frau die ihrer Handarbeit nachgeht.

Kunsthandwerk ist ebenso zu einem festen Bestandteil von Protestbewegungen geworden. Ein Beispiel hierfür ist das *'Guerilla Knitting'*: Mit ihrer Handwerkskunst wollen Frauen in unterschiedlichsten Ländern auf politische und soziale Probleme aufmerksam machen. So auch die in Innsbruck gegründete Gruppe *„Das Radikale Nähkränzchen“*: Die Aktivistinnen setzen sich mit ihren provokanten Text-Stickereien und Aktionen für die Rechte der Frauen ein. Auch die Pornografie wird in Stickarbeiten thematisiert (Abb. 26-27), wie die Künstlerin *Katharina Dieckhoff* eindrucksvoll zeigt.

Die Kunst wird seit jeher auch dafür eingesetzt, die Ereignisse der Weltgeschichte und soziale Ungerechtigkeiten darzustellen und zu verarbeiten. Kunstwerke können den Betrachter zum Nachdenken anregen und ihm neue Sichtweisen eröffnen. Das versucht auch die Wiener Künstlerin *Tanja Boukal* zu erreichen: In ihren Stickarbeiten mit dem

Titel *Am seidenen Faden* (Abb. 34-36) bildet sie leidende Menschen in Entwicklungsländern ab und in ihrer Serie *unfinished* (Abb. 37-41) thematisiert sie die Frauenrevolte in den arabischen Ländern von 2011. Ein weiterer Stickkünstler, bei dem politische Aspekte Einfluß auf seine Werke nehmen, ist *Farhad Ahrarnia*: Er stammt aus dem politisch sehr umstrittenen Iran und versucht mit seinen Stickkunstwerken gegen die Unterdrückung anzukämpfen und seine Meinungsfreiheit auszuleben.

Nach den Kapiteln zur Gesichte, zum Material und zur Rolle der Frau in der Stickerei, sowie der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Stickkunstwerken und ihren Themen, werden anschließend die Verbindungen zwischen Stickerei, Bildpixel und digitalen Medien erläutert. Hierbei ist besonders *Nives Widauer* hervorzuheben, die ursprünglich aus der Videokunst kommt und es versteht die Stickbilder in Pixel zu zerlegen. Auch die Künstlergruppe *Delaware* befördert die Stickerei ins digitale Zeitalter: Sie ersetzen Faden, Nadel und Trägermaterial durch Computertastatur, Maus und Software. Das Stickhandwerk, das wir seit Jahrhunderten kennen, wird durch ein Computerprogramm ersetzt und digitale Stickbilder entstehen.

Zum Abschluss wird die neu gewonnene Popularität der Stickerei durch den *Do it yourself* Trend (D.I.Y.) genauer betrachtet. Losgetreten durch die Medien, findet das traditionelle Handwerk über Magazine, Zeitschriften und das Internet seinen Weg zurück in unseren Alltag. Die Leser werden zum Selbermachen aufgefordert und das Kunsthandwerk verlagert sich erneut ins Häusliche.

## 1.1. Definition

*Sticken* wird als eine textile Technik definiert bei der ein Trägermaterial, wie Stoff, Leder oder Papier, mithilfe eines Fadens verziert wird. Der Faden wird dabei traditionell mit einer Nadel durch den Stoff gezogen oder aufgenäht. Es existiert eine Vielzahl an unterschiedlichen Techniken, eine der gängigsten ist der *Kreuzstich*. Auch der Begriff *Gobelinstickerei* ist weit verbreitet, benannt nach der französischen Färberfamilie, Jean

Gilles Gobelin, die im 15. Jahrhundert in Paris tätig waren. Die Gobelin-Manufaktur hat bis heute ihren Sitz in Paris.<sup>2</sup>

Diese Sticktechnik ist eine Nachahmung der Bildwirkerei<sup>3</sup>. Dabei werden die Fadenkreuze des Trägermaterials mit farbigem Stickgarn diagonal überstickt. Charakteristisch bei den Werken der Gobelinstickerei ist die Zusammenstellung mit wenigen Farbtönen.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Vgl. Grosses Modernes Lexikon, Lexikon-Institut der Bertelsmann LEXIKOTHEK Verlag GmbH, Band 4, Gütersloh 1988, S. 528.

<sup>3</sup> Die Bildwirkerei-Technik war bereits im ägyptischen Altertum bekannt und in der frühchristlichen-byzantinischen Kunst wurden die Kirchen und Wohnräume mit Bildteppichen ausgestattet. Eines der bekanntesten erhaltenen mittelalterlichen Bildteppichen ist der Bayeusteppich. Vgl. Grosses Modernes Lexikon, Lexikon-Institut der Bertelsmann LEXIKOTHEK Verlag GmbH, Band 2, Gütersloh 1985, S. 149.

<sup>4</sup> Vgl. Grosses Modernes Lexikon, Lexikon-Institut der Bertelsmann LEXIKOTHEK Verlag GmbH, Band 2, Gütersloh 1985, S. 149.

## 2. Die Geschichte der Stickerei

---

Das Sticken gehört zu den ältesten Kunsthandwerken der Geschichte. Nachfolgend werden die historischen Hintergründe der Stickerei dargestellt, im Hinblick auf die Entwicklung und die Verbreitung der Stickkunst.

### 2.1. Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert

Bei Grabungen nördlich der Alpen wurden zahlreiche Stickereifragmente gefunden. In dieser Region waren Stickarbeiten bereits 600 v. Chr. bekannt. Die Muster beschränkten sich auf geometrische Formen und die Forschung vermutet, dass dieses Handwerk zu der Zeit gestalterisch noch nicht ausgereift war. In den Gräbern der Kelten wurden griechische Luxusgüter gefunden, die Forscher nehmen daher an, dass der Handel zwischen den Regionen bereits weit fortgeschritten war. So konnten sich neuartige Techniken und Formen weit verbreiten und die Menschen im Norden konnten von den neuen Kenntnissen profitieren. Die Stickereikunst existierte im Mittelmeerraum schon seit langem. Laut dem römischen Gelehrten Plinius d. Ä. haben die Griechen dieses Kunsthandwerk von den Phrygern<sup>5</sup> übernommen.<sup>6</sup> Italien spielte vom frühen Mittelalter bis in die Neuzeit eine wichtige Rolle in der Produktion der Seidenweberei und Stickerei. Im 14. Jahrhundert, zur Zeit der Entstehung der uns bekannten Stickerei, waren Venedig, Florenz, Genua und Mailand zu wichtigen Handelsstädten aufgestiegen.<sup>7</sup>

Im Asiatischen Raum waren diese Künste bereits länger bekannt. In China wurden über 5000 Jahre alte Nadeln für Näh- und Stickarbeiten gefunden. China gilt als Ursprungsland der Erzeugung von Garnen aus den Kokons der Seidenraupen, die

---

<sup>5</sup> Phryger ist die griechische Bezeichnung eines indoeuropäischen Volkes, welches im 8. Jh. v. Chr. in Anatolien ein großes Reich errichtet hatte.

<sup>6</sup> Vgl. Ruth Grönwoldt, Stickereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Aus dem Besitz des Württembergischen Landesmuseum Stuttgart und der Schlösser Ludwigsburg, Solitude und Monrepos, München 1993, S. 23.

<sup>7</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 25.

Chinesen waren schon 3000 v. Chr. der Seidenweberei mächtig. Die Kenntnisse und Materialien sind vermutlich durch Handelswege von Asien nach Europa gekommen.<sup>8</sup>

Überliefert ist, dass sich die Benediktinermönche bereits im 11. Jahrhundert im Süden des deutschsprachigen Raumes als “acupictores“ bezeichneten, was soviel bedeutet wie “Künstler der Nadel“.<sup>9</sup> Auch die Nonnen in den Klöstern gaben sich im 13. und 14. Jahrhundert dem Handwerk des Stickens hin und dieses blieb bis in die Neuzeit fest in deren Hand. Mit der Zeit bekamen die Klosterwerkstätten immer mehr Stickaufträge und die Stickkunst verbreitete sich immer weiter. Um die vielen Aufträge bewältigen zu können, wurden vermutlich Laienhelferinnen aus der Umgebung damit betraut, so erlernten auch diese das Kunsthandwerk, das sich dadurch weiter in der Region verbreitete. Auch Witwen, die sich nach dem Tod des Mannes in Klöster zurückzogen, beteiligten sich an den Stickarbeiten und verbreiteten das Handwerk weiter über ihre Mägde. Bekannt waren auch einige Nonnenklöster, die sich ausschließlich der Erziehung junger Mädchen widmeten und diese von Beginn an in die Kunst des Stickens einführten.<sup>10</sup>

Im Mittelalter stickten vor allem die Frauen aus höheren Kreisen wie beispielsweise die Kaiserin Kunigunde, die Gemahlin des Kaisers Heinrich II., die durch den sogenannten Kunigundemantel Berühmtheit erlangte. Vermutet wird, dass die jungen adeligen Mädchen in ihren Frauengemächern der Burgen und Schlösser im Sticken, Nähen, Spinnen und Weben unterrichtet wurden. Bis ins späte Mittelalter steigerte sich die Anzahl an Sticker stetig. Die Städte blühten förmlich auf durch den Handel und wurden zu wichtigen Zentren der Stickkunst.

In der Renaissance und der Barockzeit vergrößerte sich der Kreis der Amateurstickerinnen fortwährend. Beliebt waren in diesen Jahren vor allem die Woll-, Seiden- und Leinenstickerei, ebenso wie das Sticken von ornamentalen und figürlichen Darstellungen, die zum Teil von Vorlagen abstammten.<sup>11</sup> Wichtige Zentren der Leinenstickerei waren damals Zürich, Schaffhausen und St. Gallen. Diese Werke auf

---

<sup>8</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 23.

<sup>9</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 9.

<sup>10</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 10.

<sup>11</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 45.

Leinen waren sehr wertvoll, da für ihre Herstellung eine große Anzahl an neuartigen Stichen entwickelt wurde.<sup>12</sup>

In der Hoch- und Spätrenaissance war Italien weiterhin das wichtigste Zentrum der Seidenstickerei. Während dieser Epoche veränderten sich die aufgestickten Objekte und gingen mit der Mode. Die im Trecento und Quattrocento beliebte Figurenstickerei wurde im 16. Jahrhundert durch einen einfachen Dekorationsstil verdrängt der sich an Vorlagen aus Musterbüchern orientierte. Diese Bücher passten sich dem Zeitgeschmack an und erfreuten sich vor allem ab den Zwanzigerjahren des 16. Jahrhunderts größter Beliebtheit. Die Stickerinnen und Sticker arbeiteten nach den Vorlagen aus solchen Büchern.<sup>13</sup> Die Gegenstände wurden nach den Zeichnungen bestickt, man musste nicht mehr wie beim Kreuzstich die Fäden zählen.

Für die Kirche war weiterhin die kostbare ornamentale Ausschmückung der Gewänder in Metallstickerei von Bedeutung. Für die Ausstattung der Adelshäuser war die Leinenstickerei von Bedeutung. Sie verlieh den Räumen ein wohnliches Ambiente und hatte vor allem einen repräsentativen Charakter. In Adelskreisen war das Erscheinungsbild der eigenen Person, das Auftreten und das gepflegte Äußere von großer Wichtigkeit. Die Hemdborten, Brusttücher, Kopfschleier, Zierschürzen wurden liebevoll mit Stickereien geschmückt. Das bekannte Porträtbild der Maria de' Medici (Abb. 1) von A. Bronzino aus dem Jahr 1551 zeigt, dass auch in Spanien die kostbar bestickten Kleider eine zentrale Rolle spielten.<sup>14</sup>

In England, in der zweiten Hälfte des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wurde gerne der Begriff *Elisabethanische Stickerei* verwendet, dieser ist zurückzuführen auf Königin Elisabeth I. (Abb. 2). In dieser Epoche war der Bedarf an Stickereien sehr hoch, die Kleider waren förmlich übersät mit Verzierungen. So gut wie alles wurde verziert: Mieder, Kleider, Jacken, Stecker, Kragen, Ärmel, Hauben, Handschuhe, Taschentücher, Beutel, sogar Handtaschen und Gürtel wurden mit farbigem Seidengarn, Edelsteinen und Perlen beschmückt.<sup>15</sup> Von den Stickerinnen und

---

<sup>12</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 45.

<sup>13</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 47.

<sup>14</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 47.

<sup>15</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 48.

Stickern wurde hohes technisches Können verlangt, sie mussten viele Stiche beherrschen. Es ist überliefert, dass Königin Elisabeth I. selbst eine begnadete Stickerin war.<sup>16</sup>

Im 16., 17. und 18. Jahrhundert vergrößerte sich die Anzahl der freischaffenden Sticker stetig da der Bedarf an Stickereien unaufhörlich stieg. Das Bürgertum und der Adel stellten immer größere Anforderungen an das Kunsthandwerk, im Hinblick auf das äußere Erscheinungsbild und das Ausschmücken der Räumlichkeiten.

Im 17. Jahrhundert war Frankreich das Modezentrum Europas. Als Vorbild galt die Lebensart und Kunst des herrschenden französischen Königs Ludwig XIV., bekannt als der "Sonnenkönig". Der französische Adel und das reiche Bürgertum hatten einen riesigen Bedarf an Luxusgütern, was eine große Wandlung in der Produktion der Stickarbeiten zur Folge hatte. Die einzelnen Sticker konnten diesen großen Bedarf nicht decken, dadurch kam es zur Gründungen größerer Manufakturen in Lyon. Im Jahr 1780 waren angeblich rund 6000 Sticker und Stickerinnen dort beschäftigt.<sup>17</sup> Das Resultat war, dass zum ersten Mal Massenware mittlerer und geringerer Qualität für die allgemeine Bevölkerung gefertigt werden konnte. Durch die Französische Revolution wurde das blühende Textilgewerbe jedoch unterbrochen.

Die Stickkunst war nicht nur ein Zeitvertreib für Frauen, wie oft angenommen wird. Wie vorhin erwähnt, waren bereits im Mittelalter die Benediktinermonche der Stickkunst mächtig. Im Laufe der Jahre wurden viele Meisterwerkstätten eröffnet die von Männern geführt wurden. Solche Werkstätten konnten nur mit Hilfe von Gesellen oder Lehrlingen existieren, deren Ausbildung meistens sechs Jahre benötigte. In Paris zum Beispiel durften auch die Söhne und Töchter in den Werkstätten dem Meister zur Hand gehen. Außerdem wird angenommen, dass auch die Ehefrauen in den Werkstätten tätig waren oder diese sogar übernahmen.<sup>18</sup> Die schwierige und kräftefordernde Goldstickerei war allerdings die Domäne der Männer.

---

<sup>16</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 48.

<sup>17</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 11.

<sup>18</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 11.

Die nicht professionelle Stickerei war zu jeder Zeit den Frauen vorbehalten. Sie kümmerten sich um die Ausstattung und Ausschmückung der Wohnungen und Häuser, bestickten und verschönerten die Kleider, Kissen und Bettwäsche. Bei den adeligen Töchtern galt die Kunstfertigkeit im Stickern als Zeichen höherer Bildung. Ende des 18. Jahrhunderts und Anfang des 19. Jahrhunderts lag die Stickerei fast gänzlich in den Händen der Frauen. Wegen wachsendem Wohlstand konnten sich nun auch die Bürgerlichen und deren Töchter an der Kunst des Stickens erfreuen.<sup>19</sup>

## 2.2. Die Biedermeierzeit

Die sogenannte *Biedermeierzeit* entwickelte sich in den Jahrzehnten zwischen dem Wiener Kongress<sup>20</sup> (1814-1815) und der Märzrevolution<sup>21</sup> (1848). In dieser Epoche hat sich ein großer Wandel im Bereich des Stickhandwerks vollzogen.

Der Begriff Biedermeier wird heutzutage oftmals reduziert auf die damalige Wohnkultur mit ihren typisch gestickten Blumenverzierungen und der häuslichen Gemütlichkeit. Der beliebte und bekannte Blumenschmuck der Biedermeierzeit war jedoch mehr als nur reine Dekoration, er vermittelte auch eine Botschaft. Beispielsweise sind Rosen und Lilien Zeichen der Liebe und der Reinheit, Veilchen stehen für Bescheidenheit.<sup>22</sup> In dieser Zeit war das Stickern als Freizeitbeschäftigung bei den Frauen des Bürgertums sehr beliebt. Aber auch ärmere Kinder wurden in speziellen Industrie- und Arbeiterschulen im Stickhandwerk ausgebildet um sich später einen Platz in der Arbeiterwelt sichern zu können.<sup>23</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 13.

<sup>20</sup> Im Wiener Kongress (18. September 1814 bis 9. Juni 1815) wurden nach der Niederlage des Napoleon Bonaparte in Europa die Grenzen neu bestimmt und neue Staaten festgelegt.  
<http://www.wiener-kongress.at/Projekt-1.html> (24.08.2012)

<sup>21</sup> Märzrevolution, auch unter dem Begriff Deutsche Revolution 1848/49 bekannt. Die Unruhen in Frankreich greifen im März 1848 nach Deutschland über. Die Bürger demonstrieren und fordern Vereins- und Pressefreiheit, Schwurgerichte und Volksmiliz. Die Revolution erfasst die Großstaaten Österreich und Preußen.

Hermann Kinder/Werner Hilgemann/Manfred Hergt, dtv-Atlas Weltgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2008, S. 335.

<sup>22</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 190.

<sup>23</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 13.

Charakteristisch sind vor allem die *Gobelin-* und *Petit Point-* Stickerei. Seit dem 19. Jahrhundert hat sich der Name Gobelin für die Bezeichnung von Bildteppichen eingepreßt. Er geht auf die in Paris lebende flämische Familie zurück, die im 17. Jahrhundert als Erste solche Wandbilder angefertigte.<sup>24</sup> Viele der großen Kunstwerke wurden nachgestickt, die Frauen hatten eine erfreuliche Beschäftigung und nannten ihre gestickten Bilder Gobelin. Ihr halber Kreuzstich, der „*Gros Point*“, bekam den Namen Gobelinstich. Er wird auf gegittertem Grund ausgeführt und von der Größe dieses Gitters hängt auch die Größe des gestickten Motivs ab.<sup>25</sup>

Das 19. Jahrhundert war das Jahrhundert der maschinellen Erfindungen und des industriellen Fortschritts. Im Jahr 1828 wurde die Plattstich-Stickmaschine von Jusua Heilmann im Elsässischen Mühlhausen erfunden.<sup>26</sup> In den professionellen Produktionswerkstätten vollzog sich ein enormer Wandel. Die größeren Stickerei-Manufakturen, die es sich leisten konnten, stiegen auf industrielle Stickmaschinen um. Diese wurden ausschließlich von Arbeiterinnen bedient. Durch die erhöhte Schnelligkeit im Arbeitsprozess war es zum ersten Mal möglich große Mengen an Ware unterschiedlicher Qualität zu produzieren. Durch die maschinelle Produktion konnten somit billigere Massenprodukte auf den Markt gebracht werden.<sup>27</sup> Charles Dickens, einer der bekanntesten Englischen Buchautoren und Begründer des Sozialen Romans, berichtete sozialkritisch über die Mißstände in solchen Fabriken, in denen die Sticker – auch minderjährige Kinder – für einen Hungerlohn unter unzumutbaren Bedingungen arbeiten mussten.<sup>28</sup>

Historisch betrachtet stand bei der Stickerei anfangs die künstlerische und handwerkliche Qualität im Vordergrund. Im Zuge der Industrialisierung im 19. Jahrhundert rückte das wertvolle Kunsthandwerk durch die maschinelle Produktion in den Hintergrund. Das Kunstwerk wurde durch Massenware ersetzt.

---

<sup>24</sup> Vgl. Grönwoldt 1993, S. 118.

<sup>25</sup> Vgl. Marianne Stradal/Ulrike Brommer, Mit Nadel und Faden durch Jahrhunderte – Aus der Kulturgeschichte vom Sticken, Stricken und Häkeln, Freiburg, Wien (u.a.) 1990, S. 120.

<sup>26</sup> Vgl. Stradal/Brommer 1990, S. 127

<sup>27</sup> Grönwoldt 1993, S. 14.

<sup>28</sup> Vgl. Stradal/Brommer 1990, S.128

### 3. Die Stickerei und ihr Material

---

Zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen entfernen sich mit ihren Kunstwerken von der traditionellen Stickkunst, nicht nur durch ihre Inhalte, sondern auch durch die Trägermaterialien. Vom textilen Träger wird Abstand genommen und neue Hintergründe für den Faden werden gesucht.

„Ein möglicher Weg, Material zur Erscheinung zu bringen, besteht [...] darin, Erwartungen zu durchbrechen und Gegenstände aus ›falschen‹ Materialien herzustellen. Bestehen Objekte einmal nicht aus den für sie prototypischen Materialien, so sorgt dies für Irritation, die künstlerisch genutzt werden kann.“<sup>29</sup>

Die Stickerei harmonisiert gut mit außergewöhnlichen Materialien, wie zum Beispiel Porzellan, Blech, Schiefer, Beton oder Erde (Abb. 3-13). Die Stickkunst gewinnt Alltagsgegenstände für sich und nimmt auch den öffentlichen Raum ein. Dabei stellt sich die Frage, wie sich Materialien wie Erde, Beton oder Porzellan besticken lassen. Die Oberfläche, die Rückseite oder das Innenleben rücken in den Vordergrund. Sogar die inneren Fadenverläufe können sichtbar gemacht werden, wie Matilda Felix behauptet. Als Beispiel nennt sie den Künstler Jochen Flinzer. Er durchstickt Buchattrappen, bei denen der Fadenverlauf im Inneren des Kartons sichtbar ist.<sup>30</sup>

„Sie sind aber ebenso räumlich exponiert, wenn sie – visuell nicht wahrnehmbar – in Beton oder Erde versinken. Solche Materialkombinationen betonen den skulpturalen und installativen Charakter von Stickereien.“<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Karl Schawelka, ›More matter with less art?‹ Zur Wahrnehmung von Material, in: Material in Kunst und Alltag, Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hg.), Berlin 2002, S. 19.

<sup>30</sup> Vgl. Matilda Felix, Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart, Bielefeld 2010, S. 117-118.

<sup>31</sup> Felix 2010, S. 118.

Die bestickten Objekte und die Stickereien selbst werden zu einer Skulptur. Die Künstlerinnen Tanja Boukal und Diem Chau zeigen wie sich normale Alltagsgegenstände, wie beispielsweise Teller und Tassen, zum Kunstobjekt wandeln wenn diese bestickt werden. (Abb. 3-5).

Mariann Imre kombiniert in ihren Arbeiten den Faden mit Beton. Sie "bestickt" den feuchten Beton, indem sie den aufliegenden Faden an einigen Stellen hinein drückt. 1999 verwandelte sie das Foyer des ungarischen Pavillons auf der Biennale von Venedig zur einer großen Bodenplastik. Sie stickte mit einem grünen Faden den menschlichen Blutkreislauf nach (Abb. 8-9). Die Besucher mussten dabei über die Stickerei laufen um den Pavillon zu betreten, es gab keine Möglichkeit auszuweichen. Ziel war es, die Belastbarkeit der empfindlichen Stickereien zu testen. Am Ende der Biennale waren nur noch einzelne Faden-Fetzen und die Einstiche im Beton zu sehen.<sup>32</sup>

Sogar vor Lebensmitteln wird kein Halt gemacht und sie werden zum Trägermaterial für die Stickkunst. So auch bei bei Judith G. Klausner. Die Künstlerin bestickt ihr Frühstück, die bekanntlich wichtigste Mahlzeit des Tages. Brot, Toast und Waffeln sind vor ihrer Nadel nicht sicher (Abb. 10-13). Das Toast-Brot wird mit Schimmel, einem Spiegelei oder Butter bestickt. Sie hat über 20 Stunden an ihrem Frühstückswerk gearbeitet.<sup>33</sup>

Die erwähnten Künstler und Künstlerinnen erschaffen mit dem traditionellen Handwerk des Stickens neuartige Skulpturen, Objekte und Installationen. Sie überschreiten Grenzen im Hinblick auf Materialien, erfinden neue Möglichkeiten und verfeinern die Technik. Die zeitgenössischen Künstler und Künstlerinnen veranschaulichen, dass jedes Material für die Stickkunst geeignet ist. Sie zeigen, wie traditionelles Kunsthandwerk mit Zeitgenössischem vereinbart werden kann.

---

<sup>32</sup> Vgl. Felix 2010, S. 119-120.

<sup>33</sup> Vgl. Anke Eberhardt, Ein Toast auf den Toast! Judith G. Klausner stickt ein Hohelied auf das Frühstück. Und Womit? Mit Recht!, in: CUT Leute machen Kleider, Nr.6, Ausgabe 01/12, München 2012, S. 87.

### 3.1. Der kunstvolle Faden

So wie die Technik und das Trägermaterial gehört auch der Faden zur Stickerei. Der Faden ist nicht mehr wegzudenken und begegnet uns immer und überall. Im Volksmund gibt es viele Sprichwörter über den Faden: Geht der Faden einmal verloren, kann er wieder ergriffen werden; was am seidenen Faden hängt, wird bedroht und das Ende ist nicht vorhersehbar; wer alle Fäden in der Hand hält, hat die Kontrolle über eine Sache und kann sie lenken. Der rote Faden steht für einen sinnvollen geraden Weg. Ist der Geduldsfaden gerissen, so wird eine Verbindung durchtrennt. Wird jedoch jemand umgarnt, kann eine neue Verbindung geknüpft werden. Wenn jemand es versteht, etwas einzufädeln, so schafft er weitere Beziehungen, Verknüpfungen, Netzwerke.<sup>34</sup>

Auch in der griechischen Mythologie existieren die drei Schicksalsgöttinnen, die den menschlichen Lebensfaden dirigieren. Die erste Göttin Nina, spinnt den Schicksalsfaden des Menschen, die zweite, Decima misst den Faden und die dritte Göttin, Morta schneidet ihn ab. Das Leben selbst ist ein Faden, irgendwann wird er abgeschnitten, sonst wäre er unendlich lang. Einer der bekanntesten Mythen handelt vom Ariadne Faden. Ariadne verliebte sich in Theseus als er nach Kreta kam um den Minotaurus zu töten. Ariadne gab ihm ein Schwert und eine Rolle aus Garn, damit er den Weg zurück aus dem Labyrinth finden würde. Als Theseus den Minotaurus getötet hatte, fand er Mithilfe dieses Fadens wieder nach draußen.<sup>35</sup> Die Stickkünstlerin Elaine Reichek ließ sich vom Ariadne Mythos inspirieren und begann im Jahr 2008 mit ihrer Serie *Ariadne's Thread* (Abb.14-15).

Der Faden braucht eine Bestimmung. Alleine, abgeschnitten oder aufgerollt auf einer Spule, hat er nur wenig Bedeutung. Erst wenn der Faden für etwas benutzt wird, bekommt er eine Eigenschaft und wird interessant. Er kann vielseitig eingesetzt werden, kann etwas umbinden, etwas befestigen, etwas zusammennähen. Man kann den Faden verstickten, verstricken, verhäkeln oder verklöppeln.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Vgl. Gunnar Schmidt, *Ästhetik des Fadens – Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst*, Bielefeld 2007, S. 7.

<sup>35</sup> Vgl. Michel Grant/John Hazel, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München 2004, S. 69-70.

<sup>36</sup> Vgl. Schmidt 2007, S. 8.

Auch die Herkunft und das Material des Fadens spielen eine interessante Rolle. Die gängigsten pflanzlichen und tierischen Naturfasern sind Baumwolle, Flachs, Hanf, Jute, Schafwolle, Kamelhaar, Kaschmir, Alpaka und Seide. Zudem gibt es etliche Cellulose und Synthetische Kunstfasern, wie Viskose, Acetat, Polyamid, Polyester und Polypropylen. Diese textilen Fasern werden zu Garnen versponnen, entweder zum Teil vermischt oder pur verdreht zu Stickgarn, Nähgarn, Webgarn und diversen weitere Möglichkeiten. Jede Rohfaser hat ihre eigenen charakterisierenden Merkmale: Die Baumwolle ist sehr resistent, ebenso wie der Leinen. Die Wolle ist wasserabstoßend und wärmeisolierend. Die Seide ist sehr kühl, leicht, glänzend und kostbar. Die Materialien können durch chemisches Eingreifen am Garn oder am fertigen Gewebe verstärkt oder durch neue Konsistenz verbessert werden. Für alle Techniken sollte die Verarbeitung des Garns materialgerecht erfolgen und die Verbindungen der jeweiligen Technik sollte stimmig sein. Der technische Prozess der Fasergewinnung und der Weiterverarbeitung hat sich über Jahrhunderte, sogar Jahrtausende entwickelt und verfeinert.<sup>37</sup>

In der Literatur gibt es keine sicheren Daten darüber, wo die Anfänge der Fasergewinnung liegen und sie ursprünglich herkommt. Es wird angenommen, dass das Grundprinzip der Fadengewinnung seit der Jungsteinzeit gleich geblieben ist. Unsere Vorfahren entdeckten durch genaue Beobachtungen und Naturstudien die Geheimnisse der Natur und die der natürlichen textilen Oberflächen. Laut einer Legende, geschah dies auch um 2000 v. Lei Zu, die Ehefrau des Kaisers Huang Di (gelber Kaiser, regierte ca. von 2696 – 2598 v. Chr.), ging am Ufer eines Baches spazieren und sah voller Bewunderung einer Raupe beim Kokon spinnen zu. Fasziniert über diese Entdeckung, beschloss die Kaiserin sich diese Kunstfertigkeit selbst beizubringen und legte den Grundstein zu Chinas Seidenindustrie. Die Seidenproduktion, mit ihrer Seidenraupenzucht, ist damit eine der ältesten Techniken der Welt. Erst im 10.Jh.n.Chr. kam die Seidenproduktion nach Mitteleuropa.<sup>38</sup> Der Faden und die daraus entstandenen Werke sind demnach Hunderte von Jahren alt und auch heute noch ist der Faden sehr präsent in der Gegenwartskunst.

---

<sup>37</sup> Vgl. Friderike Grünke, *Zeitgenössische Textilkunst im Wirkungsbereich Deutschland – Österreich – Schweiz*, Wien 1995, S. 216-217.

<sup>38</sup> Vgl. Grünke 1995, S. 218.

Die Ästhetik des Fadens spielt eine große Rolle und zeitgenössische KünstlerInnen verwandeln ganze Galerie- und Museumsräume in Fadenwirrwarr. Die japanische Künstlerin Chiharu Shiota verwandelt die Räume in eine Art Spinnweben-Falle (Abb. 16-17). Die Besucher sollen befürchten, sich in den Fäden zu verheddern. Die von der Künstlerin im Raum platzierten Gegenstände wie Bett, Klavier, Tisch und Stuhl werden regelrecht verschlungen von schwarzen Fäden. Es wirkt als hätte sich eine kleine fleißige Spinne ans Werk gemacht und würde in einer Ecke ihre gewebte Kunst bewachen. Die Arbeiten von Chiharu Shiota können auf unterschiedliche Weise interpretieren werden. Einerseits in Anlehnung an den Mythos der Spinne Arachne<sup>39</sup> oder an das Märchen von Dornröschen, die sich an einer Spindel sticht, am Werkzeug zur Produktion der Fäden, und in einen hundertjährigen Schlaf fällt. Ihr Schloss wird von einer riesigen Dornenhecke umwachsen. Ähnlich umwachsen auch die Fäden die Gegenstände in den Werken von Chiharu Shiota.<sup>40</sup>

Im Jahre 1942 entstand bereits eine ähnliche Arbeit, die Installation *Sixteen Miles of String* von Marcel Duchamp (Abb. 18). Der Künstler wollte seinerseits den Blick und die Bewegungsfreiheit der Besucher im Museum einschränken und damit die freie Wahl der Betrachterpositionen vor den Gemälden verhindern. Auch in dieser Installation herrschte ein Wirrwarr an Fäden, die den ganzen Raum vereinnahmten.

---

<sup>39</sup> Arachne, Tochter des Idmon von Kolophon. Sie war hervorragend in der Webkunst und eines Tages forderte sie Athene, die Schutzgöttin der Webkunst, zu einem Wettbewerb heraus. Athene erschien ihr als alte Frau und riet ihr nicht hochnäsiger zu sein. Arachne hörte jedoch nicht auf die alte Frau, so verwandelte sich Athene wieder in ihre Gestalt und nahm die Herausforderung an. Athene webte einen Teppich, der das Schicksal überheblicher Sterblicher darstellte; Arachne aber wob die Skandalgeschichten der Götter und Göttinnen. Da Arachnes Arbeit genauso gut wie die von Athene war, zerstörte Athene die Arbeit von Arachne und schlug sie mit einem Weberschiff. Daraufhin erhängte sich Arachne und wurde von der Göttin Athene in eine Spinne verwandelt.

Michel Grant/John Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, S. 60.

<sup>40</sup> Vgl. Gunnar Schmidt, Stille. Chiharu Shiota, in: Ästhetik des Fadens. Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst, Gunnar Schmidt, Bielefeld 2007, S. 124.

### 3.2. Der Faden bei Marion Strunk

Der Faden bietet Möglichkeiten Dinge anders zu betrachten, ob als Hindernis in einer Installation, als Wegweiser in alten Geschichten oder als ein Teil, dass ein Bild vollendet wie bei den Stickbildern. Marion Strunk, eine Schweizer Stickkünstlerin, zeigt beeindruckend, wie der Faden kunstvoll in zeitgenössische Arbeiten einfließen kann (Abb. 19-20). Sie gab Verena Kuni ein Interview und erläutert, welche Rolle der Faden in ihren Werken spielt.

*„Wann hast Du den Faden bzw. Die Arbeit mit Nadel und Faden aufgenommen?“*

Schon vor einigen Jahren. Ich habe mich mit dem Thema der Verschiebung beschäftigt, tradierte Bilder wie Barbie oder Maria in Eis oder Wachs verarbeitet, dem Einfrieren oder Verbrennen ausgesetzt. Daraus sind verschiedene Projekte entstanden wie 'Die Spiele' oder 'Lichter für ein Bild'. Jedes Material bietet Möglichkeiten, die Dinge neu zu sehen. In die Fotografie hineinzusticken, was ich auch 'gestickte Fotografie' nenne, ist über das Zusammennähen von Fotos und Materialien entstanden. So kam der Faden in meine Arbeit – ich bin also nicht von einer Idee ausgegangen. In künstlerischen Prozessen geschieht ja oft etwas Unerwartetes. Plötzliches, das sich dann zu einer Idee, einem Konzept verdichtet.

*Was war Dein Ausgangspunkt? Wo hast du angeknüpft?*

Die Arbeit mit dem Faden hat sich aus dem Bedürfnis entwickelt, die Dinge zusammenzuhalten: Verschieben und Halten. [...] Nadel und Faden zeigen den Stich, das Loch, das der Faden wieder füllt und ganz macht. [...]

*Wie sind Deine Stickerarbeiten in Deinem künstlerischen Werk verortet?*

[...] Ich sticke also in die Fotografie hinein, und lege durch das Nadelwerk den Faden auf die Fläche. In der Fotografie bekommt der Faden eine Form, die sich von ihr abhebt und gleichzeitig in sie integriert ist. Mit der Farbe des Fadens ergeben sich weitere Möglichkeiten. Die Verbindung von Faden und Fotografie – Fadenfoto, Fotofaden – folgt einfachen Bewegungen des Hin und Her. So

können sich Stickmuster ergeben. Die Nadel ortet die Stelle und geht dann weiter, nimmt den Faden immer wieder auf. [...] Das Stechen wird vom Faden weich aufgenommen, wobei ihn die Fotografie wie eine Karte lenkt. Sie wird zum Stoff und der Faden geht eine inhaltliche Verstrickung ein, die reliefartig in den Vordergrund drängt. Gefühlt, ertastet wird der Faden verbindlich, wirklich Wolle, und vergegenwärtigt eine Anschauung. [...] Und außerdem: So wie der Faden über die Bewegung mit der Nadel in die Fotografie hineingezogen wird, so werden auch die BetrachterInnen in das Bild hineingezogen, denn erst aus der Nähe und im Kontakt zeigt sich der Faden als Faden.[...]

*Welche Verbindungen gehen Deine künstlerischen Arbeiten mit Deiner Arbeit als Kulturwissenschaftlerin ein?*

Mein Interesse ist ein doppeltes: Ich möchte herausfinden, welche Klischees mit dem Faden provoziert werden können, ob das an der Umgangsweise mit dem Material liegt oder ob der Faden, die Wolle selbst die tradierten Codierungen ununterbrochen wiederholt. Den Faden aufnehmen, das heißt etwas herzustellen. Den Faden nicht verlieren, das heißt, Anschlüssen zu finden. Beide Verfahren thematisieren kulturelle Praktiken und werden gleichzeitig zu kulturellen Praktiken. [...]

*Welche Rolle spielen für Dich in diesem Zusammenhang die historischen und kulturellen Prägungen des Textilen als Material und Medium?*

Als textiles Medium vergegenwärtigt der Faden die Zuschreibungen der Weiblichkeit und wird, wenn nicht maschinell zu Stoffen und Moden verarbeitet, im Kontext von Stricken, Häkeln, Sticken als minderwertiges Material codiert, in eine 'peinliche Tätigkeit' gezogen und als altmodisches Verfahren verworfen. Mit der Verschiebung des Fadens in die Fotografie möchte ich einen Unterschied setzen. Und eine neue Bewertung vornehmen. [...] Das Sticken wird zu einem Bild, das zeigt: wenn ich Kreise sticke, formuliere ich eine Leerstelle, die den Faden füllt. Das Standbild der Fotografie hält den Faden fest und gibt gleichzeitig ein Rätsel auf oder wird ein Geheimnis, was denn der Faden bedeutet oder was er verbirgt. Über den konkreten Faden im Bild wird nicht nur die Medialität der Fotografie als etwas Konstruiertes,

Fiktionales sichtbar, sondern auch, vermittelt über die Hand-Arbeit des Stickens und durch den konkreten Faden als ein wirklich reales Moment sichtbar und fühlbar, das gleichzeitig wieder zur Phantasie oder Fiktion Anlass bietet. Das Nadelwerk wird also auch zum nicht-funktionalen Medium. [...]“<sup>41</sup>

Marion Strunk verdeutlicht in diesem Interview, wie der Faden in zeitgenössische Werke integriert werden kann und Objekte damit verwandelt. Welche Rolle die Frau und die Weiblichkeit in der Stickerei einnehmen, soll nachfolgend näher betrachtet werden.

---

<sup>41</sup> Marion Strunk, Foto Faden. Faden Foto, in: Craftista! Handarbeit als Aktivismus, Critical Crafting Circle (Hg.), Mainz 2011, S. 93-96.

#### 4. Die Rolle der Frau in der Stickerei

---

Das Bild einer Frau, wie sie in einem Sessel vor einem Fenster sitzt und stickt ist eines der bekanntesten Motive in der Malerei (Abb. 21). Seit Jahrhunderten ist dieses Motiv bei Künstlern sehr beliebt. Insbesondere niederländische Maler aus dem 17. Jahrhundert waren fasziniert vom Abbild der nähenden Magd. Im 18. Jahrhundert posierten edle Damen mit ihren Stickarbeiten für die Maler und im 19. Jahrhundert schufen Impressionisten wundervolle Bilder von stickenden Frauen (Abb. 22).<sup>42</sup>

Was faszinierte die Künstler am Abbild einer Frau die ihrer Handarbeit nachgeht? Nadelkünstlerinnen hatten im 19. Jahrhundert einen hohen Stellenwert. Sie konnten geschickt mit Nadel und Faden umgehen und ihre Handarbeiten wurden geschätzt.<sup>43</sup> Auch in der Literatur wird dieses Motiv beschrieben, wie im Märchen Schneewittchen der Gebrüder Grimm:

„Es war einmal mitten im Winter und die Schneeflocken fielen wie Federn vom Himmel herab, da saß eine Königin an einem Fenster, das einen Rahmen von schwarzem Ebenholz hatte und stickte.“<sup>44</sup>

Das Abbild der nähenden Frau als Sinnbild für Weiblichkeit gibt es schon seit Jahrhunderten. So auch die Tüchtigkeit als Tugend der idealen Gemahlin. Bereits bei Salomos im Alten Testament wird die fleißige Handarbeit der Frau gelobt:

„Wem ein tugendsam Weib beschert ist,  
die ist viel edler denn die köstlichen Perlen.

[...]

Sie geht mit Wolle und Flachs um,  
und arbeitet gern mit ihren Händen.

<sup>42</sup> Vgl. Gail Sirna, Frauen, die nie den Faden verlieren. Handarbeitende Frauen in der Malerei von Vermeer bis Dali, München 2007, S. 6-7.

<sup>43</sup> Vgl. Sirna 2007, S. 6-7.

<sup>44</sup> Jacob Grimm, Schneewittchen: Ein Märchen von den Brüdern Grimm, Wien (u.a.) 1965, S. 3. Es gibt mehrere Versionen der Geschichte, dass die Königin stickt oder näht.

[...]

Sie streckt ihre Hand nach dem Rokken,  
und ihre Finger fassen die Spindel.

[...]

Sie wird gerühmt werden von den Früchten ihrer Hände,  
und ihre Werke werden sie loben in den Toren.“<sup>45</sup>

Dies sollte zum Ausdruck bringen, dass Männer sich glücklich schätzen und stolz sein sollten eine tüchtige Frau an ihrer Seite zu haben mit einer Begabung für Handarbeiten. Gottesfürchtigkeit und hartes Arbeiten mit den Händen waren lobenswerte Tugenden.<sup>46</sup> Frauen wurden zum Sticken gezwungen weil es die Männer forderten, andere empfanden Freude am Arbeiten mit Nadel und Faden und es gibt auch diejenigen, die mit ihrer handwerklichen Arbeit Geld verdienen mussten zum Überleben.<sup>47</sup> Männer sahen seit jeher in den Frauen teilweise etwas Bedrohliches, sie hegten den Gedanken, die Frauen wären von Natur aus extrem lasterhaft und müssten in ihrer sexuellen Aktivität massiv eingeschränkt werden. Selbstbewusste und selbstbestimmte Frauen waren eine Gefahr in ihren Augen. Die “wilde“ Frau sollte ans Haus gebunden und domestiziert werden. Der Ursprung dieser Sichtweise wird von Evas Sündenfall abgeleitet und auch begründet, weil Eva in der Geschichte als sexuelle Verfehlung der Urfrau gedeutet wurde.<sup>48</sup> Am handwerklichen Geschick und an den Stickerarbeiten erkannte man demnach die fleißigen und keuchen Ehefrauen wie beim antiken Mythos der Lucretia. Ihre Tugendhaftigkeit wurde ihr allerdings zum Verhängnis.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Altes Testament, Die Sprüche Salomos, 31. Kapitel, Vers 10 ff.

<sup>46</sup> Vgl. Thomas Blisniewski, Frauen, die den Faden in der Hand halten: handarbeitende Damen, Bürgermädchen und Landfrauen von Rubens bis Hopper, München 2009, S. 127.

<sup>47</sup> Vgl. Blisniewski 2009, S. 126.

<sup>48</sup> Vgl. Blisniewski 2009, S. 128.

<sup>49</sup> Lucretia war die Gemahlin des römischen Führers Lucius Tarquinius Collatinus. Während der Belagerung der Stadt Ardea unterhielten sich die Feldherren über die Vorzüge ihrer Ehefrauen. Tarquinius schlug vor zurück nach Rom zu reiten und zu sehen womit sich die Frauen während ihrer Abwesenheit beschäftigten. Lucretia war die Einzige, die den Erwartungen ihres Gatten entsprach. Sie saß still zu Hause und wob, die anderen Ehefrauen amüsierten sich außerhalb. Einer der Männer, Sextus Tarquinius, war von ihrer Tugend und Schönheit so überwältigt, dass er einige Tage später zu ihr zurückkehrte wo sie ihn empfing. In der Nacht brach er in ihr Schlafgemach ein, bedrohte sie mit einem Dolch und vergewaltigte sie. Daraufhin ließ sie nach ihrem Vater und Ehemann rufen, die zu ihr kamen. Sie nahm ihnen das Versprechen ab sie zu rächen und erdolchte sich.  
Michel Grant/John Hazel, Lexikon der antiken Mythen und Gestalten, München 2004, S. 266.

Handarbeiten sind aus der Diskussion über Geschlechterrollen nicht wegzudenken und junge Mädchen, Frauen und Ehefrauen sind diesbezüglich mit rollenspezifischen Erwartungen konfrontiert. Dagmar Ladj-Teichmann hebt in ihrem Beitrag *Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten* hervor, dass es aus der männlichen Perspektive ebenfalls Bedenken gab im Hinblick auf Handarbeiten bei jungen Mädchen. Der Schuldirektor Heyse aus Magdeburg, der zu seiner Zeit durch vielzählige Aufsätze in pädagogischen Zeitschriften bekannt wurde, wies auf die Gefahren hin, welche den Mädchen während der langen, eintönigen Handarbeiten auflauern könnten. Laut Heyse würden die jungen Frauen zur 'Selbstbefleckung' durch Selbstbefriedigung verführt werden:

„Manches junge Mädchen stürzte sich dadurch ins Verderben, dass es [...] die Gewohnheit angenommen hatte, nicht auf der Mitte des Stuhls, sondern auf der äußersten Ecke desselben zu sitzen, und dadurch einem reinbaren Teil seines Körpers berührte, dessen Empfindung es nach und nach zu verstärken suchte! Oder wie manches andere hatte gleiches Schicksal, weil es sich angewöhnt hatte, das Nähzeug an das Knie zu befestigen, und dabei, um die Arbeit dem Gesichte näher zu bringen, die Schenkel übereinander zu schlagen, so dass es durch mehr oder minder heftig drückende Bewegung sich schwächte, ohne von der Aufseherin bemerkt zu werden, da es während jener heimlichen Bewegung fort zu nähern sich gewöhnt hatte. Überhaupt ist das Überschlagen der Schenkel, ja schon das starke Aneinanderdrücken derselben, beim Sitzen wie beim Stehen, eine Lage, die, meinen öfteren Beobachtungen und Erfahrungen zufolge, allein schon hinreichend ist, dieses Laster [...] unmerklich zu treiben“ (Heyse 1826, S. 55 f.).<sup>50</sup>

Die jungen Frauen wurden daraufhin gezwungen während dem Sticken Haltung zu bewahren. Disziplin stand an oberster Stelle. Die kerzengerade Sitzhaltung, die sie jeden Tag einnehmen mussten, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bei den wohlhabenden Frauen durch Korsetts, hohe Absatzschuhe, riesige Hüte und lange

---

<sup>50</sup> Dagmar Ladj-Teichmann, *Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten: ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenbildung im 19. Jahrhundert*, Beltz 1983, S. 194-195.

unbequeme Kleider unterstützt. Die Frauen waren dadurch sehr eingeschränkt in ihrer Bewegungsfreiheit und ihnen wurde hohe Disziplin abverlangt.<sup>51</sup>

„Ein disziplinierter Geist, eine kontrollierte Phantasie und eine erfolgreich beherrschte Sexualität setzen einen disziplinierten Körper voraus. Diszipliniertes Sitzen und Bewegung sowie gleichförmiges Arbeiten sollten der Frau zur ‚zweiten Natur‘ werden: Etwas, das die Frau als zu sich selbst gehörig empfinden sollte, etwas, woran sie sich im wahren Sinne des Wortes festhalten konnte. Gleichförmiges, geübtes Handarbeiten fördert Geduld, gibt die Möglichkeit, sich in Gesellschaft mit anderen zurückzuziehen und kanalisiert unbeherrschte, unsittliche‘ Motorik.“<sup>52</sup>

Jean Jacques Rousseau publizierte 1762 seinen erfolgreichen Erziehungsratgeber *Emile oder Über die Erziehung*. In dem Buch geht es um seinen Ziehsohn Emile, der auf das gutbürgerliche Leben vorbereitet werden soll. Vier Kapitel sind dem Mann gewidmet, das Fünfte und letzte Kapitel der Frau. Als Emiles Erziehung abgeschlossen war, durfte natürlich keine Frau an seiner Seite fehlen. Sophie wird ihrerseits in der Mädchenausbildung auf das Eheleben mit Emile vorbereitet.

„Sophie soll Weib sein, wie Emile Mann ist. Sie soll nämlich alles besitzen, was zur Beschaffenheit ihrer Gattung und ihres Geschlechts gehört, damit sie in physischer wie moralischer Beziehung die ihr angewiesene Stellung ausfüllen kann.“<sup>53</sup>

Handarbeiten und geschicktes Können mit Nadel und Faden waren in dieser Erziehung zur Frau, Ehefrau und Mutter von Beginn an sehr wichtig.

„Und in der Tat lernen sie fast alle lieber mit der Nadel arbeiten als lesen und schreiben. Sie denken schon mit Vergnügen daran, dass

---

<sup>51</sup> Vgl. Ladj-Teichmann 1983, S. 205.

<sup>52</sup> Ladj-Teichmann 1983, S. 209.

<sup>53</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Emile oder Über die Erziehung* [1762], Anaconda Verlag GmbH, 2010 Köln, S. 699.

ihnen diese Geschicklichkeit, wenn sie einst groß sein werden, dazu dienen kann, sich zu putzen. Ist dieser Weg erst gebahnt, so ist alles Übrige leicht. Nähen. Sticken, Klöppeln kommen wie von selbst. [...] Blätter, Früchte, Blumen, Faltenwurf, kurz alles, was zur äußeren Zier der Kleidung dienen kann, sowie die Fähigkeit, sich selbst ein Stickmuster zu entwerfen, wenn man kein passendes aufzutreiben vermag, das ist für sie völlig genügend. [...] Ich kenne ein junges Mädchen, welches eher schreiben als lesen lernte und mit der Nadel zu schreiben anfing, bevor sie die Feder zu führen vermochte.“<sup>54</sup>

Die Ausbildung der Mädchen und das Erlernen von Handarbeitstechniken waren von großer Bedeutung. Sie konnten dadurch nicht nur Wäsche flicken und ihr Einkommen aufbessern, sondern sie konnten während ihrer Arbeiten weitere Aufgaben des Alltags verrichten, wie etwa auf die Kinder aufpassen oder das Vieh hüten. Zudem wurden weitere Fähigkeiten und Eigenschaften trainiert, wie Ausdauer, Genauigkeit, Fleiß, Fingerfertigkeit, ja sogar Rechnen konnte durch das Sticken erlernt werden.<sup>55</sup> Heutzutage würden wir dieses Phänomen als *Multitasking* bezeichnen. Im Buch von Rousseau wird hervorgehoben, dass Sophie große Freude an „weiblichen“ Handarbeiten hatte, viel anderes scheint sie jedoch auch nicht gekannt oder erlernt zu haben.<sup>56</sup>

Barbara Ladj-Teichmann hebt bei der „*Feminisierung der Textilarbeit*“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem den Aspekt hervor, dass es sich dabei um eine Tätigkeit handelte, die „keinen materiellen Gewinn“ zur Folge hatte.<sup>57</sup> Lisbeth Freiß schrieb, dass die weibliche Handarbeit im 19. Jahrhundert nicht als „Lohnarbeit“ angesehen wurde, sondern als „Liebesarbeit“:

„In diesem Kontext wird weibliche Handarbeit von der Produktionsarbeit zur anmutigen »Liebesarbeit« umgedeutet: Aus

---

<sup>54</sup> Rousseau 2010, S. 720f.

<sup>55</sup> Vgl. Thomas Blisniewski 2009, S. 140.

<sup>56</sup> Vgl. Rousseau 2010, S. 778.

<sup>57</sup> Vgl. Ladj-Teichmann 1983, S. 80.

»Liebe« angefertigte Gegenstände zählen nicht zur Lohnarbeit und negieren die weibliche Produktionsleistung.“<sup>58</sup>

Auch heute noch wird die weibliche Handarbeit nicht gleichgestellt mit männlicher Lohnarbeit und oftmals als niedere Tätigkeit angesehen. In Bezug auf die Stickerei, erzählt die Künstlerin Marion Strunk im Interview, wie es ihrer Ansicht nach mit den geschlechtlichen Codierungen aussieht:

„Sticken gleich altmodisches Handwerk und häuslicher Weiblichkeit gegenüber Technik gleich Fortschritt und Männlichkeit“.<sup>59</sup>

Es ist ein langer Prozess, sich von geschlechterspezifischen Rollenzuschreibungen zu lösen bis hin zur absoluten Entscheidungsfreiheit. Die Diskussion über Weiblichkeit und Männlichkeit verfällt allzu oft in traditionelle Rollenmuster. Die Tätigkeiten des Alltags werden immer noch prototypisch mit weiblich oder männlich in Verbindung gebracht. Die Gleichberechtigung der Geschlechter in der Politik und der Gesellschaft ist ein Kampf, der noch lange nicht ausgefochten ist.

---

<sup>58</sup> Lisbeth Freiß, Handarbeitsanleitungen als Massenmedien. D.I.Y. und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert, in: craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 32-33.

<sup>59</sup> Strunk 2011, S. 97.

## 5. Stickerei in der zeitgenössischen Kunst

---

Das Stickhandwerk wurde von Beginn an mit Weiblichkeit assoziiert. Auch wenn es in einigen Epochen Männer gab, die Stick-Aufträge bekamen, Geld damit verdienten und Manufakturen eröffneten, das Sticken blieb trotzdem eine Frauenarbeit. Obwohl heutzutage offenkundig immer noch mehr Frauen als Männer sticken, haben sich die Zeiten und Ansichten doch nachhaltig verändert. Es gibt ebenso zahlreiche männliche Künstler, die sich für das Stickhandwerk interessieren und Stickkunstwerke erschaffen. Die Stickerei hat im 20. und 21. Jahrhundert neue Dimensionen erreicht.

### 5.1. Stickerei, Gender und Aktivismus

Im Bezug auf den Wandel der Stickerei von einer niederen Handarbeit für Frauen zu einer anerkannten Kunstform spielen folgende Fragen eine zentrale Rolle: Wer hat im 20. Jahrhundert das Sticken als Kunstform eingeführt und wie erklärt sich heutzutage das große Interesse von jungen KünstlerInnen an der Stickerei?

Das Spektrum an Stickarbeiten im 20. Jahrhundert ist enorm weit. Praktiziert wird die Stickerei auf professioneller Basis von Künstler und Künstlerinnen, Schneiderinnen, Stickerinnen oder auch LehrerInnen. Ebenso von Millionen von Frauen als sogenannte Freizeit-Kunst. Feministische Kritiker sind der Ansicht, dass die Chancen die den Frauen als Künstlerinnen gegeben wurden, nicht unbedingt in ihrem besten Interesse waren. Linda Nochlin äußerte dazu:

„On the one hand for a woman artist to ‚return’ as it were to her traditional role in the minor arts, generally less conducive to fame and fortune than a career in painting or sculpture, can be viewed as a retrograde step. Yet from another vantage point, we can say that advanced women artists involved in

the decorative arts in the early twentieth century were contributing to the most revolutionary directions – both social and aesthetic – of their time.“<sup>60</sup>

Die Stickerei wurde durch die Verbindung von Weiblichkeit und Natur zum Medium der schönen Künste. Der Charakter der Stickerei wurde als fester Bestandteil der ewigen Weiblichkeit angenommen. Eine der bekanntesten Künstlerinnen, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts mit der Stickerei beschäftigte war Sophie Taeuber. Sie leitete ab 1916 die Textilklassse an der Züricher Kunstgewerbeschule. Sie ging der Bestrebung nach Kunst, Gestaltung, Handwerk und Alltag auf eine künstlerische Art zu verbinden und die verschiedenen Gattungen zusammen zu führen. Während dieser Zeit lernte sie ihren späteren Ehemann kennen, den sie in Stickarbeit unterrichtete. Später schrieb er:

„The Renaissance taught men to arrogantly exalt their reason. Modern times with their sciences and technologies have consecrated men to megalomania. The chaos of our eras is the result oft hat over-estimating of reason. We sought an anonymous and collective art. In 1915 Sophie Taeuber and I embroidered and did collages.“<sup>61</sup>

Stickarbeiten wurden angesehen als zeitlos, geistlos und als einfach zugänglich. Somit wurden sie in die schönen Künste aufgenommen. Hans Arp und Sophie Taeuber glaubten, dass sie “neues unbelastetes traditionelles Material“ gefunden hätten.

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts bekam die Stickerei ein neues Gesicht. Für die Generation der Hippies waren die Stickereien ein Art Symbol für Liebe, Frieden, Farben, Leben oder auch Ablehnung des Materialismus. Michèle Roberts erzählt im Interview mit Rozsika Parker über ihr Leben in London um 1970:

„In my hippy phase when I was living in a commune we all embroidered. It had various meanings: pleasure, selfindulgence with colors, a determination to make your clothes beautiful. It also

---

<sup>60</sup> Rozsika Parker, *The Subversive Stich-Emroidery and the Making of the Feminine*, The Women's Press, London 1984, S. 190.

<sup>61</sup> Parker 1984, S. 191.

Zitat original zu finden in: Marcel Jean (Hg.), *Jean (Hans) Arp: Selected French Writings*. London: Calder and Boyars, 1974, p. 232.

functioned to establish you as a member of a tribe because all of us with our embroidered jeans knew that we were libertarians. For the men who embroidered, and wore embroidery, it signified the taking up femininity and enjoying it.“<sup>62</sup>

Für die Männer dieser Generation war das Sticken ein Zeichen der Rebellion gegen gesellschaftliche Konventionen. Stickerarbeiten als Symbol des Friedens: Man setzte sich gemeinsam an einen Ort hin und stickte. Sticken war eine ruhige und friedliche Möglichkeit des Protests um auf gesellschaftliche Probleme, wie Gewalt, Unterdrückung und das Kriegsgeschehen, aufmerksam zu machen.

Auch heute noch gibt es Protestaktionen und Aufmärsche, bei denen Stickereien eine Rolle spielen. Im Jahr 2011 haben einige Frauen die internationale Idee *'Guerilla Knitting Action'* nach Wien gebracht. Hunderte weitere Frauen schlossen sich dieser Aktion an und verwandelten die Ringstraße in der Wiener Innenstadt in eine große Wollkunst-Ausstellung (Abb. 23). Leider wurden die Kunstwerke auf Anweisung der Behörden nach nur einem Tag entsorgt. Trotzdem setzte diese Aktionskunst der Frauen ein Zeichen gegen die Kommerzialisierung des öffentlichen Raums in den Städten. Es wurde vorbildlich gezeigt, wie künstlerische Aktionen auf gesellschaftliche Mißstände, wie den Umgang mit Frauenarbeit, aufmerksam machen können, das Ganze auf eine friedlichen Art und Weise. In einer sarkastischen Äußerung in der Augustin Zeitung teilten die erzürnten Strickkünstlerinnen folgendes mit:

„Die politisch Verantwortlichen der Stadt Wien könnten stolz sein! Sie könnten sich schmücken mit einem gewaltigen künstlerischen Potenzial, das dieser Stadt innewohnt, mit überschäumender Kreativität, mit Zivilcourage, mit einer friedlichen Protestkultur, mit spontanen oder aber akribisch vorbereiteten künstlerisch-politischen Aktionen im öffentlichen Raum. Doch was tun sie? Sie veranlassen Kunstvernichtung! Sie zerstören Kunstwerke! [...] Was zeigt diese Tat? Kunst ist Mist! Vorurteile dieser Art werden in unserem Land leider nicht nur formuliert, sondern sind nunmehr auch wörtlich zu

---

<sup>62</sup> Parker 1984, S. 204.

nehmen. Was nicht verstanden wird, muss gekübelt werden! Das immanente Ziel der Kunstaktion, nämlich die Kritik am Umgang mit Frauenarbeit und an der Geringschätzung der Leistungen von Frauen, wird konterkariert durch die Zerstörung von Frauenarbeit und die Geringschätzung der Leistung der Künstlerinnen – und zwar von Amts wegen.“<sup>63</sup>

Diese bunten Strickkunstwerke übermitteln die Nachricht, dass es auch 100 Jahre nach der ersten großen Frauendemonstration am Wiener Ring immer noch viele Orte der Diskriminierung gibt.<sup>64</sup> Im Jahr 2005 gründete die Amerikanerin Magda Sayeg eine Strick-Vereinigung namens „*Knitta Please*“. Am Anfang war die Idee Türklinen der Geschäfte mit einem Überzug aus Wolle zu schmücken und den urbanen Lebensraum so zu verschönern. Diese Strick-Bewegung hat sich von Jahr zu Jahr weiterentwickelt und die Strickkunstwerke erobern den öffentlichen Raum mit textilen Elementen.<sup>65</sup>

Auch in Deutschland findet man zahlreiche solcher Vereinigungen wie zum Beispiel das nach der Künstlerin Anger Richter benannte „*kommando agnes richter*“.<sup>66</sup> Bei dieser Gruppe sind die geschichtlichen Hintergründe von Bedeutung, wie Klaus Dietl im Interview mit Verena Kuni berichtet:

„Agnes Richter ist jene Künstlerin aus der Sammlung Prinzhorn in Heidelberg, die sich die Anstaltsjacke der Psychiatrie, in der sie untergebracht war, als Ausdrucksmedium erobert hatte. Immer wieder hat sie [...] tagebuchartigen Text in sie hineingestickt. Frauen wurde um die Jahrhundertwende nicht zugestanden, sich mit Farben und Papier Ausdruck und Erleichterung zu verschaffen – die Eroberung der Anstaltsjacke mit Text und textilen Zeichen verweist auf die

---

<sup>63</sup> Robert Sommer, Kunst ist Mist, von Amts wegen – Nicht alles, was in Wien nicht gleich verstanden wird, muss gesäubert werden, in: Augustin, Nr. 296, 20.4.-3.5-2011, Wien 2011, S. 28.

<sup>64</sup> Vgl. Sommer 2011, S. 28.

<sup>65</sup> Vgl. Christian Geppert, Knitta please!, in: Eigenwerk – Das Magazin für Macher #01, Bochum 2011, S. 28.

<sup>66</sup> Agnes Richter (1844 bis 1918), eine Leipziger Näherin, bestickte 1895 während ihres Aufenthaltes in der Nervenheilanstalt „Versorgungshaus für weibliche Geisteskranke“ Hubertusburg in Sachsen, ihre Jacke. Insbesondere die Innenseite der Jacke ist reich mit Text bestickt, der sich auf die Lebenssituation in der Klinik bezieht. Vgl. Verena Kuni, kommando agnes richter, in: craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 127 (Fußnote 2).

Besitz- und Eigentumsdifferenz, die auch im „Guerilla Knitting“ wesentlich ist.<sup>67</sup>

Die Protestaktionen mittels Handwerkskunst sind stark mit der Geschichte der Unterdrückung der Frau verwoben. Viele Textil-AktivistInnen von heute versuchen mithilfe ihren „Strick-Graffiti“ in erster Linie den historischen Aspekt hervorzuheben und die Entwicklungen zu reflektieren. Es geht nicht nur darum Kunst zu schaffen, sondern durch diese Technik die Städte zu analysieren und deren Möglichkeiten zu akzentuieren, um die Gesellschaft auf unterschiedliche soziale Themen aufmerksam zu machen und mit der Bevölkerung zu kommunizieren. Die textile Handarbeit ist vielen Menschen sehr vertraut und wird so mit etwas Friedlichem und Ruhigem in Verbindung gebracht.<sup>68</sup>

Ein weiterer aktionistischer Verein, der mit Handarbeiten als Kommunikationsmittel arbeitet, ist das „*Radikale Nähkränzchen*“, gegründet im Jahr 2005 von vier Frauen in Innsbruck. Die Gruppe beschäftigt sich vorwiegend mit frauenspezifischen und feministischen Themen. Der Wunsch dieser Frauen war es, eine Gemeinschaft zu gründen die abseits der männlich dominierten politischen Gruppen steht und künstlerisch die Gewalttaten innerhalb der Gesellschaft thematisiert (Abb. 24). Zu ihren Hauptthemen gehören die häusliche Gewalt und die Infragestellung der Geschlechterrollen und Stereotypen. Sie kritisieren zudem, dass die Öffentlichkeit und Privatheit strukturell getrennt wird. In ihrem Projekt „*home sweet home*“ geht es darum, die Illusion des trauten Heims zu zerstören. Sie wollen veranschaulichen, dass die „eigenen vier Wände“ überall in den Medien als Ort der Sicherheit vor Übergriffen dargestellt werden. In Wirklichkeit aber ist dies der Ort, an dem mit Abstand die meisten Gewaltübergriffe an Frauen stattfinden. In ihrem nachgebauten Wohnzimmer (Abb. 25) sind alle Einrichtungsgegenstände mit Informationen über Gewalt an Frauen bestickt. Diese Stickereien sollen die Aufmerksamkeit auf die Geschlechterkonflikte und auf die soziale Benachteiligung von Frauen im Alltag und in der Berufswelt lenken. Das Ziel ist es, Tabuthemen in der Öffentlichkeit zu thematisieren und durch eine kreative Ausdrucksweise die Diskussion über solch heikle Themen anzuregen. Die

---

<sup>67</sup> Verena Kuni, kommando agnes richter, in: craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 124.

<sup>68</sup> Vgl. Kuni 2011, S. 126.

Aktivistinnen haben sich bewusst das Sticken und Nähen als Kommunikationsmittel ausgewählt, um zu verdeutlichen, dass diese traditionellen Kunsthandwerke immer noch den Frauen zugeschrieben werden.<sup>69</sup>

Die Künstlerin Judith G. Klausner, 1986 in den USA geboren, hat das typisch weibliche Thema der Hausfrau in ihren Arbeiten aufgegriffen. Für die Künstlerin besteht ein direkter Zusammenhang zwischen den maschinell hergestellten Lebensmitteln und den gesellschaftlichen Reformen der letzten Jahrzehnte. In den Augen der Künstlerin war es für Frauen ein harter Vollzeitjob, dreimal am Tag stundenlang am Herd zu stehen um eine ordentliche selbstgemachte Mahlzeit herzustellen. Heutzutage ist die Stelle am Herd immer seltener besetzt, viele Frauen sind berufstätig und bevorzugen einen Arbeitsplatz ausserhalb der Küche.

„Bevor man also maschinelle Produktion verteufelt und alles Handgemachte romantisiert, sollte man sich eingestehen, dass die emanzipierte Karrierefrau nur aufgrund der Ersteren möglich und überhaupt in der Lage ist, Letzteres wieder wertzuschätzen.“<sup>70</sup>

Ihr geht es um den Fortschritt und die freie Wahl der Hausfrau, Fertigprodukte zu kaufen oder selbst zu backen.<sup>71</sup> Judith G. Klausner zeigt ihre Ansichten auch in ihren bestickten Lebensmitteln. Die Künstlerin verbindet beide Elemente mithilfe des Fadens indem sie den Fertigtoast aus der Verpackung mit einem selbstgemachten Spiegelei bestickt (Abb. 12).

---

<sup>69</sup> Vgl. Elke Zobl, Handarbeit als Aktionismus und im öffentlichen Raum. Das Radikale Nähkränzchen. Im Gespräch mit Christine Pavlic und Barbara Maldoner-Jäger, in: craftista! Handarbeit als Aktionismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 238-239.

<sup>70</sup> Eberhardt 2012, S. 87.

<sup>71</sup> Vgl. Eberhardt 2012, S. 87.

## 5.2. Katharina Dieckhoff und die gestickte Pornografie

Ein weiteres Phänomen in der Menschheitsgeschichte ist die Darstellung der Frau als Objekt der Begierde. Heutzutage wird dieses Bild der begehrten Frau durch die Medien unendlich verstärkt. Frauen posieren zu Werbezwecken halb nackt auf riesigen Plakaten in den Großstädten. Das Motto "Sex sells" ist durch die Werbeindustrie und die Medien tief in unserer Gesellschaft verankert und funktioniert erfolgreich. Der Frauenkörper und die damit verbundenen Assoziationen werden in der medialen Welt zur Steigerung des Konsums eingesetzt. Auch in der Stickkunst spielt der Körper der Frau eine wesentliche Rolle.

Katharina Dieckhoff, 1976 als Deutsche in den Niederlanden geboren, studierte in Bologna Kunstgeschichte und Kunst und setzt sich in ihren Werken mit dem Thema Pornografie auseinander. Die Arbeiten der Künstlerin sind sehr weiblich, nicht nur wegen den Materialien und ihren Ausdrucksformen, sondern wegen der Auseinandersetzung mit dem Standpunkt der Frau als Objekt der Begierde. Ihre Stickbilder stellen pornografischen Szenen nach, die tief verankerten männlichen Kodexen unterstehen. Der Künstlerin ist es wichtig auf die pornografische Darstellung der Frau hinzuweisen und Fragestellungen im Raum stehen zu lassen damit sich der Betrachter seine eigene Meinung bilden kann.<sup>72</sup>

Katharina Dieckhoff verbindet weibliche Handarbeit mit dem Sexuellen. Mit ihren pornografischen Stickbildern visualisiert sie den männlichen Blick und die Frau als Objekt der Lust aus den Pornofilmen. In Ihrem Stickbild "Herbie" (Abb. 26) wird ein nackter Mann mit einem riesigen Schlagbohrer dargestellt, welcher die Genitalien verdeckt. Der große, starke, gut gebaute Mann und in ihrem anderen Stickbild, die brave, züchtige Frau, die den Mann unterwürfig verehrt (Abb. 27).

Eine weitere Künstlerin, die in diesem Rahmen noch erwähnt werden soll, greift ebenfalls das Thema der Pornografie in ihren Stickbildern auf. Ghada Amer, 1963 in Ägypten geboren, studierte Malerei in Frankreich. Für ihre Werke benutzt sie anonyme

---

<sup>72</sup> Vgl. Luca Beatrice, Mani d'oro, in: Katharina Dieckhoff, Mani d'oro, Bologna 2008, S. 18-19.

oder fiktive Frauen als Stickvorlage: Inspiriert von der Werbung, Märchentexten, Mode- und Pornomagazinen verarbeitet die Künstlerin klischeehafte Darstellungen der Weiblichkeit. Seit 1992 verwendet Ghada Amer nur noch Vorlagen aus Pornomagazinen. Die Künstlerin sucht sich die passenden, prototypischen Fotos der Frauen heraus, diese werden kopiert und dann nachgestickt. In einem Interview mit Xavier Franceschi erzählt die Künstlerin, dass die Fotografien westlicher Models in den ägyptischen Modezeitschriften konform zu den gängigen islamischen Kleiderregeln retouchiert waren.<sup>73</sup> Diese Erkenntnis war ausschlaggebend für ihre Sichtweise als Künstlerin. Angeregt durch den Widerspruch in diesen Fotografien verarbeitete sie diese medialen Modelle in ihren Werken. Stereotype und Klischees wurden zum Thema ihrer Kunst. Seit 2000 verwendet Ghada Amer große, fast quadratische Leinwände als Träger für Acrylfarbe und Stickerei. Die Leinwand wird mit Acrylfarbe grundiert und im gestickten Fadenarrangement sind die Frauenkörper mit ihren lasziven Posen und dem kamerasuchenden Blick zu erkennen.<sup>74</sup>

In ihrem Werk *And the Beast* (2004) (Abb. 28) sind zwei Frauen beim sexuellen Akt dargestellt, hervorgehoben durch schwarz gezeichnete Umrisse. Im Hintergrund sind weitere Frauenmotive zu erkennen. Links und rechts vom Hauptmotiv stickte Ghada Amer die Walt Disney Zeichentrickfigur Belle aus dem Film *Die Schöne und das Biest*. In der Mitte des Bildes, gut zu erkennen durch die Rosa Farbe und den roten Faden, eine weitere nackte Frau und links daneben die gleiche Frau in grün gestickt. Wie auch in anderen Werken ordnet die Künstlerin hierbei die einzelnen Fragmente in geometrische Formen. Die diagonalen Streifen dominieren und werden durch die zahlreichen Motive der Frauenkörper durchbrochen.<sup>75</sup> Anders als bei Katharina Dieckhoff sind die Figuren im Bild erst auf den zweiten Blick erkennbar.

Katharina Dieckhoffs Arbeiten sind vielmehr mit dem Biedermeierstil vergleichbar (Abb. 29-30), in der Art wie sie die Polstermöbel mit Stickereien von pornografischen Motiven bezieht. Sie versteht es geschickt das Traditionelle und Provokative mit der zeitgenössischen Kunst zu verbinden. Im Interview erzählt die Künstlerin, dass sie seit

---

<sup>73</sup> Vgl. Ghada Amer interviewt von Xavier Franceschi, in Ghada Amer (Ausst.-Kat.), Espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge 1994, ohne Seitenangabe.

<sup>74</sup> Vgl. Felix 2010, S. 98.

<sup>75</sup> Vgl. Felix 2010, S. 100.

ihrer Kindheit Freude am traditionellen Stickhandwerk hat, obwohl sie sich nach ihrem Studium vorerst auf Installationen spezialisiert hatte. Sticken bedeutet vieles für sie:

„Natürlich ist es in erster Linie mein Ausdrucksmittel geworden, anstatt dem Pinsel benutze ich Nadel und Faden. Vor allem ist es jedoch mit der Zeit immer konzeptueller geworden und ich habe eine große Serie gefertigt, in dem das Sticken an und für sich im Mittelpunkt steht. D.h. dass nicht das Endprodukt wichtig ist, sondern der Weg dorthin. Und dieser Weg steht für Zeitvertreib. Ich zähle die Zeit, die ich brauche um eine Arbeit zu sticken, ganz befreit von allem Gegenständlichen und nur der Akt des Stickens ist wichtig. Es grenzt hier fast an eine meditative, repetitive Arbeit.“<sup>76</sup>

### **5.3. Tanja Boukal. Stickerei als Sozialkritik**

Die 1979 geborene Tanja Boukal lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte an der Kunstschule in Wien Dekoration und Bühnenbild und bildete sie sich an der internationalen Sommerakademie der bildenden Kunst in Salzburg fort. Die Künstlerin, die seit 2007 den Faden für sich entdeckt hat, will in ihren Werken offen zeigen, wie politisch Kunst sein kann:

„Kunst ist politisch, sozialkritisch und vermittelt uns neue Wahrnehmungsmöglichkeiten, um die Welt um uns aus einem anderen, noch zu erobernden Standpunkt betrachten zu können. [...] Sie verpackt ihre gesellschaftspolitische Kritik in eine Bonboniere mit teils bitterem Nachgeschmack und entlarvt damit die Tatsache, dass wir uns allzu gerne von oberflächlicher Ästhetik ködern lassen.“<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Interview mit Katharina Dieckhoff und Sandra Schwender per Email, 2012.

<sup>77</sup> Tina Teufel über Tanja Boukal: <http://www.peithner-lichtenfels.com> (11.10.2012)

Anfangen hat die Kunst mit dem Faden mit ihrem Werk *Schöner Wohnen* (Abb. 31-33). Im Vordergrund steht die Vergänglichkeit von Reichtum, Ruhm und gesellschaftlicher Stellung. Die Installation besteht aus gestrickten Woldecken und Kissen welche das Gefühl von Wärme und Geborgenheit vermitteln sollen.<sup>78</sup> Die BetrachterInnen werden jedoch schnell von der Realität eingeholt sobald sie genauer hinschauen: Das Werk zeigt Bilder anonymer Obdachloser. Das Gefühl von Wärme verfliegt durch die Betrachtung von Menschen, denen diese Geborgenheit fehlt.<sup>79</sup> Tanja Boukal hat die obdachlosen Menschen auf den Straßen fotografiert und die Fotos auf die gestrickten Woldecken projiziert. Die Künstlerin selbst berichtet:

„Woldecken. Die letzte Zuflucht für manche. Am Wiener Karlsplatz um 5 Uhr morgens sieht der aufmerksame Passant sie liegen. Obdachlose, Männer und Frauen, unterschiedlichen Alters, schlafend. Eingewickelt in Woldecken – oder manchmal nicht einmal das. Ich verarbeite Fotografien, die ich dort gemacht habe, zu gestrickten Woldecken. [...] Der Ausstellungsraum wird zum Obdachlosenasyll – ohne Obdachlose. Zum Zuhause – ohne Zuhause. Soziale Skulptur ohne Menschen, Intervention ohne Eingriff. Bedrückend. Schön. Oder?“<sup>80</sup>

Schön? Ja, weil man die kuscheligen farbigen Woldecken sieht und sich sofort drin einwickeln, aufwärmen und entspannen möchte. Bedrückend? Ja, weil Obdachlose mit nur wenigen persönlichen Besitztümern zum Stadtbild gehören. Besonders im Winter verstärkt sich das bedrückende Gefühl beim Vorbeigehen zu beobachten, wie sich die Männer und Frauen einen geschützten Schlafplatz suchen und sich mit nur einer Decke warmhalte, in der Hoffnung die Nacht nicht zu erfrieren. Tina Teufel findet, dass die Künstlerin es sich nicht leicht macht bei ihrer Themen- und Materialwahl:

„Ihre favorisierten Themen sind politisch brisant. Mit ihrer Materialwahl stößt sie nicht nur an Grenzen der Machbarkeit und

---

<sup>78</sup> Vgl. Tina Teufel, »Vanitas« Tanja Boukal – Werkschau 2002-2009, Wien 2010, S. 3.

<sup>79</sup> Vgl. Teufel 2010, S. 4.

<sup>80</sup> Tanja Boukal über ihre Arbeit *Schöner Wohnen*, [http://www.boukal.at/gallery/swohnen/gallery\\_sw.html](http://www.boukal.at/gallery/swohnen/gallery_sw.html) (11.10.2012)

körperlicher Erschöpfung, sondern verwischt auch die Grenzen zwischen Traditionellem und Unkonventionellem.<sup>81</sup>

Bei den Inspirationsquellen für ihre Arbeiten sind Tanja Boukal sozialkritische und politische Aspekte wichtig, wie sie selbst betont:

„So unterschiedliche Anlässe wie Nachrichtenbeiträge über einen Krieg, der mich beschützen soll oder ein Lied wie "Money Makes the World Go Round" können Auslöser sein. Soziale Entwicklungen sind ein Ausgangspunkt; ich selbst und meine soziale Interaktion der andere.“<sup>82</sup>

In ihrer Arbeit *Am seidenen Faden* (Abb. 34-36) zeigt sie den Leidensweg vieler Flüchtlinge: Menschen, die ein besseres und freies Leben führen wollen, gelangen in die Fänge skrupelloser Schlepperbanden und am Ende müssen sie die Flucht mit ihrem Leben bezahlen. Ihr Leben hängt wortwörtlich am seidenen Faden. Die medialen Bilder dienten ihr als Vorlage. Tanja Boukal hat versucht, ihre Verzweiflung über die Zustände auszudrücken indem sie die Bilder Pixel für Pixel nachgestickt hat.<sup>83</sup>

„Ich bin wütend über diese engstirnige Heuchelei, die die Propaganda der "Liga der außergewöhnlichen Gentlemen" überall auf der Welt beherrscht. Sie sprechen von Sicherheit und Fortschritt, verbreiten jedoch Angst, um ihre tödliche Politik des Krieges und der Habgier zu rechtfertigen. Der Raum zwischen Propaganda und Wirklichkeit ist der fruchtbare Boden für meine Arbeit.“<sup>84</sup>

In der zeitgenössischen Kunst sind die Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten der Gesellschaft eine große Inspirationsquelle für viele junge Künstler und Künstlerinnen. Eines der neuesten Werke von Tanja Boukal trägt den Namen *Unfinished* (2012ff.). Der Titel ist zweideutig: Die unvollendete künstlerische Arbeit oder die Thematik der

---

<sup>81</sup> Teufel 2010, S. 1.

<sup>82</sup> Statement von Tanja Boukal [http://www.boukal.at/statement/statement\\_d.html](http://www.boukal.at/statement/statement_d.html) (04.10.2012)

<sup>83</sup> Vgl. Teufel 2010, S. 1-2.

<sup>84</sup> Statement von Tanja Boukal [http://www.boukal.at/statement/statement\\_d.html](http://www.boukal.at/statement/statement_d.html) (04.10.2012)

Werke an sich. Gezeigt werden Szenen aus dem arabischen Frühling, der im Dezember 2010 in der arabischen Welt begann. Es werden vor allem protestierende Frauen gezeigt, die um ihre Rechte kämpfen. Was die Frauen in den westlichen Ländern vor ungefähr einhundert Jahren begonnen haben, führen die Frauen in der arabischen Welt nun fort. Tanja Boukal zeigt schreiende Frauen auf den Straßen, die mit Plakaten durch die ganze Stadt marschieren und ihrem Ärger und ihrer Frustration über die Verhältnisse Luft machen. Frauen, die sich unter die protestierenden Männer mischen und Gerechtigkeit und Gleichberechtigung fordern. Polizisten, die gewalttätig auf die protestierenden Menschen losgehen, sie zusammenschlagen und hinterherschleifen (Abb. 37-41).

„Meine Arbeit ist von unbestimmtem Ende, sie wird erst durch die Reaktionen darauf komplett. Es ist eine Reflexion des Lebens - voll von Widersprüchen.“<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Statement von Tanja Boukal [http://www.boukal.at/statement/statement\\_d.html](http://www.boukal.at/statement/statement_d.html) (04.10.2012)

#### 5.4. Farhad Ahrarnia und die gestickte Fotografie

Ähnlich wie Tanja Boukal setzt sich auch der iranische Künstler Farhad Ahrarnia in seinen Werken mit politischen und sozialkritischen Themen auseinander. Farhad Ahrarnia wurde 1971 in Shiraz, Iran, geboren und absolvierte sein Studium in Experimental und Dokumental Film an der Sheffield Hallam Universität in England. Zurzeit lebt und arbeitet der Künstler in Sheffield und Shiraz.<sup>86</sup> Farhad Ahrarnia kommt aus einem Land in dem die Unterdrückung der Menschen durch das politische System unumstritten ist:

“For me living in Iran has never guaranteed a state of detachment or indifference to events unfolding rapidly in the rest of the world. Various contradictory narratives, sounds and images seep into my imagination and consciousness. They become entangled with my perception, history and everyday reality. Naturally I can't help but weave my own set of meanings from what I see around me. I piece together tainted realisations and understandings, imbued with a sense of conspiracy, anxiety and unease, however false or twisted it might be. The myriad diversity of Iranian perspectives on regional and global events has always bemused and intrigued me. I suppose the greatest challenge that faces my generation is how to reconcile our contemporaneity and modernity with our search for individual and collective truths. If and when we bother to reclaim everything that tends to seduce and manipulate our views, perhaps then a degree of emancipation will be achieved.”<sup>87</sup>

Für Farhad Ahrarnia wurde geprägt von den politischen und religiösen Ideologien im Iran und empfindet es als eine große Herausforderung, der Wahrheit auf den Grund zu gehen.

---

<sup>86</sup> Vgl. Rose Issa (Hg.), Farhad Ahrarnia – Canary in a coal mine, London 2011, S. 118.

<sup>87</sup> Farhad Ahrarnia <http://www.beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/farhad-ahrarnia> (15.10.2012)

„The roots of his art lie in his sense of continuity – his memories are the source of his freedom.“<sup>88</sup>

Vor einigen Jahren hat der Künstler die Stickerei für sich entdeckt. Er bestickt eine Vielzahl an Fotografien und digitalen Bildern um die Idee der kulturellen Konstrukte als ideologische “stitch ups“ zu überprüfen:

„I reach out for my truth and autonomy through embroidery and the language of needlework, with sharp needles and endless spools of colourful thread. As I navigate my thoughts through the surface of an image, I find myself deconstructing and re-assembling its subliminal undertones and intentions.“<sup>89</sup>

Farhad Ahrarnia wählt seine Bilder aus dem Internet und aus seiner persönlichen Sammlung an Magazinen, Zeitungen, Fotografien und Büchern. Die Bilder werden digital auf eine Baumwolloberfläche gedruckt und anschließend bestickt. Er verziert kunstvoll, Stich für Stich, die Oberfläche dieser Bilder. Die Arbeit wird zu einem Motiv, das aussergewöhnliche Spannung erzeugt.<sup>90</sup>

Die Themen seiner Arbeit variieren ständig. Seine jüngsten Werke sind kleinformatig und umfassen eine Reihe von CCTV Filmmaterial der Jugendunruhen in Bradford aus dem Jahr 2011. Ein weiteres Werk trägt den Titel *'Target: Gaddafi'*, nach einem Porträt von Oberst Gaddafi von Libyen auf der Titelseite des TIME Magazine von 1986 (Abb. 42), etwa 25 Jahre vor seinem Untergang.<sup>91</sup> Rose Issa beschreibt, dass wir in seiner Serie von Titelbildern des TIME Magazine entdecken, wie verrückt Geschichte sein kann – an einem Tag ist man Mann des Jahres auf dem Titelbild des meistverkauften US-Magazins und am nächsten Tag ist man der Staatsfeind Nummer Eins.<sup>92</sup> Farhad Ahrarnia schrieb in seinem Notizbuch über seine Arbeit:

---

<sup>88</sup> Lutz Becker, *Stitched*, in: Rose Issa (Hg.), *Farhad Ahrarnia – Canary in a coal mine*, London 2011, S. 70.

<sup>89</sup> Farhad Ahrarnia <http://www.beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/farhad-ahrarnia> (15.10.2012)

<sup>90</sup> Vgl. Rose Issa, *Eye of the Needle*, in: Rose Issa (Hg.), *Farhad Ahrarnia – Canary in a coal mine*, London 2011, S. 4.

<sup>91</sup> Vgl. Issa 2011, S. 4.

<sup>92</sup> Vgl. Issa 2011, S. 7.

„As a temporal space, the cover of *TIME* magazine has become an ironic text and template. A man or woman is chosen to step into its frame in order to represent politics and history as they are being performed. These covers are a carefully considered attempt to capture and reveal a certain zeitgeist. Heroes, villains, women and men of the year come and go. The impression of the image is planned and forget. Through embroidery I attempt to painstakingly unpick and unravel the seams that uphold the constructed reputation of these men and women.“<sup>93</sup>

In einer anderen Serie mit dem Titel *US Soldiers* (2006-2008) stickt Farhad Ahrarnia Porträts von amerikanischen Soldaten nach. Als Vorlage dienten ihm Kriegsfotografien (Abb. 43). Der fesselnde Aspekt der Serie ist, dass der Künstler Faden und Nadel benutzt. In ihrem Buch *The Subversive Stitch* von 1983, zitiert vom Künstler als entscheidender Einflussfaktor auf seine Praxis, widerlegt Rozsika Parker die Annahme, dass Handarbeit in Großbritannien größtenteils als eine feminine und unpolitische Tätigkeit gesehen wird. Sie macht deutlich, dass Handarbeiten erst vor kurzem als „geistloser, dekorativer und zarter“ Zeitvertreib für Frauen neu konfiguriert wurden.<sup>94</sup> Den Weg zur Gleichberechtigung kann man ebenso im Beruf des Soldaten sehen: Das Bild eines Soldaten wird gleichgesetzt mit einem Mann, aber der Wandel hält auch Einzug in der Armee und immer mehr Frauen melden sich zum Dienst.

Laut Pippa Oldfield kann im englischen das Verb 'to embroider', sticken also, abwertend gedeutet werden, zum Beispiel, wenn eine Geschichte unnötig verschnörkelt wird oder fiktive Elemente hinzugefügt werden. Während „fotografisches Sticken“ eindeutig als unethisch im Genre der Kriegsfotografie angesehen wird, erinnert Farhad Ahrarnias offensichtliche Intervention uns, dass Fotos höchst vermittelnde Artefakte sind, in denen Ästhetik und subjektive Entscheidungen zwangsläufig eine Rolle spielen. Seine Stickerei spielt eine strategische Rolle, die Ablehnung der Suche nach der „Wahrheit“ des entscheidenden fotografischen Augenblicks, und sich nicht auf das Leben danach was auf dem Bild dargestellt ist und seine intime Beziehung mit seinem

---

<sup>93</sup> Issa 2011, S. 64. Bearbeiteter Auszug aus dem persönlichen Tagebuch und Notizen von Farhad Ahrarnia, Shiraz, Frühling 2008.

<sup>94</sup> Vgl. Pippa Oldfield, *Touching Seeing: Farhad Ahrarnia's US Soldiers and War Photography*, in: Rose Issa (Hg.), *Farhad Ahrarnia – Canary in a coal mine*, London 2011, S. 10.

Betrachter zu fokussieren.<sup>95</sup> Der Künstler sieht in seinen Stickkunstwerken eine Wertschätzung der Soldaten:

„Perhaps it is taboo, or rather shunned upon, for an Iranian to embroider the face of an American soldier, but I was not discouraged. My embroidery is an act of dedication and appreciation, through which I undo and examine assumptions that are based on delusions of nationalism and false loyalties.“<sup>96</sup>

Pippa Oldfield sagt außerdem noch über die Serie *US Soldiers*:

„Ahrarnia’s multi-sensory, multi-layered photo-objects and his act of 'touching seeing' suggest the complexity our relationship with photographs: optical, physical and emotional. Deliberately left incomplete, with threads exposed and needles paused in the canvas, he invites the viewer to take up their own 'touching seeing'.“<sup>97</sup>

Farhad Ahrarnias gestickte fotografische Werke behalten die Ursprünge der Fotografie trotz seiner persönlichen Verzierungen. Die Bilder der amerikanischen Soldaten sind nicht generisch oder symbolisch, sondern fotografische Spuren von echten Menschen mit wahren Geschichten und realen Todesfällen.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl. Oldfield 2011, S. 11.

<sup>96</sup> Issa 2011, S. 14. Bearbeiteter Auszug aus dem persönlichen Tagebuch und Notizen von Farhad Ahrarnia, Shiraz, Frühling 2008.

<sup>97</sup> Oldfield 2011, S. 13.

<sup>98</sup> Vgl. Oldfield 2011, S. 12.

### 5.5. Nives Widauer. Kleine und große Katastrophen.

Die in der Schweiz geborene Künstlerin Nives Widauer absolvierte in den 80er Jahren die Klasse für audiovisuelle Kunst an der Schule für Gestaltung in Basel. Widauer ist in verschiedensten Medien künstlerisch tätig. Seit Anfang der 90er Jahre entwirft sie Bühnenbilder für Theater und Oper, dabei bekommt sie die Möglichkeit ihre erworbenen Kenntnisse aus der Ausbildung in Videotechnik und audiovisueller Bildproduktion ins Bühnenbild zu integrieren. Die Interessen und die Neugier der Künstlerin breiten sich auch auf andere Medien aus. Ihr künstlerisches Werk bildet sich aus großräumigen (Video-) Installationen, Papier- und Fotoarbeiten. Bewusst durchmischt sie unterschiedliche Kunstformen in ihren Arbeiten, indem sie bildende Kunst und Literatur, Sprache und Bild, Text und Bewegung, Raum und Zeit zusammenführt.<sup>99</sup>

2006 begann Nives Widauer mit ihren Stickarbeiten, den *minor catastrophies*. Sie benutzt Vorlagen für Stickbilder, die so ähnlich konzipiert sind wie bei "Malen nach Zahlen" und stickt ihre eigenen Figuren, Zeichen und Szenen hinein. Die Motive der ursprünglichen Vorlagen gehen von klassischen Idyllen, österreichischen Sehenswürdigkeiten, Tieren bis hin zu bekannten Persönlichkeiten. Diese sogenannten Suchbilder sind erst auf den zweiten Blick verständlich, da man auf den ersten Blick nicht sofort erkennt was anders ist im Stickbild. Erst beim genaueren Hinsehen entdeckt der Betrachter das von der Künstlerin hineingestickte Motiv. So verwandelt sich der österreichische Kaiser Franz Joseph I. zu einem Punk mit einem Irokesenschnitt, Piercings, Totenkopfbutton und einer Ratte auf der Schulter (Abb. 44). Über der Alpenlandschaft eine drohende Gefahr mit Fallschirmspringern (Abb. 45), plötzliche Vulkanausbrüche, deren Lavastrom auf ein kleines idyllisches Dorf zufließt (Abb. 46). Die See- oder Flusslandschaft mit Leichen am Ufer (Abb. 47) und Vierbeiner, die zu Ungeheuern mutieren (Abb. 48). Diese und diverse andere komische wie entsetzliche Motive finden sich in den Stickbildern von Nives Widauer. Als Inspirationsquelle dient ihr der Alltag, das persönlich Erlebte und Gesehene. Urs Widmer schrieb über ihre *minor catastrophies* Bilder:

---

<sup>99</sup> Vgl. Irene Müller, Innen – Außenbilder. Zu den Arbeiten von Nives Widauer, in: Nives Widauer, *minor catastrophies*, Wien 2011, S. 104.

„Es sind Stickvorlagen, die Nives Widauer stickend so verändert, bis die eigentlichen Botschaften, die von Anfang an in ihnen verborgen waren, sichtbar werden. [...] Harmlos ist es, nachdem Nives Widauer eingegriffen hat, jedenfalls nicht mehr.“<sup>100</sup>

Desweiteren kommentiert Justin Hoffmann die Stickarbeiten von Nives Widauer:

„Als Nives Widauer vom Konkurs einer Stickvorlagenfabrik in Wien erfuhr, kaufte sie deren Bestände auf, die daraufhin als Ausgangspunkt der Werkgruppe *minor catastrophies* (2008 ff.) dienten. Diese Arbeiten könnte man als bearbeitete Ready-mades titulieren [...]. Bei Widauer handelt es sich um bedruckte Stickbildvorlagen, die sie jenseits des normalen Gebrauchs verwendete. [...] Beim besticken quer zur Vorlage entsteht ein textiles flauschiges Bildkontinuum, das different zum pixelartig zerlegten Bild der Stickvorlage erscheint. Widauers hinzugefügte Stickereien wirken wie Fremdkörper, wie reale Textile Objekte auf flachen, streng mathematisch strukturierten Bildgründen.“<sup>101</sup>

Aus der Not der Stickvorlagenfabrik wurde für die Künstlerin Nives Widauer riesiges Glück. Sie konnte die Restbestände an Stickvorlagen kaufen und etwas Neues kreieren. Auf die Frage hin, wie die Künstlerin zum Sticken kam und was für eine Bedeutung es für sie hat, erklärt Widauer:

„Stickerei ist nicht mein Kernthema. Faszinierend sind für mich die Verbindungen zwischen Vergrößerungsraster einer Stickerei-Arbeit und dem digitalen Bildpixel, zum Beispiel im Videobereich wo ich ursprünglich "herkomme". Das Sticken von Veränderungen in die gefundenen Gobelinvorlagen hinein hat mir extrem Spaß gemacht,

---

<sup>100</sup> Urs Widmer, Zu „minor catastrophies“ von Nives Widauer, in: Nives Widauer, *Minor Catastrophies*, N° 1-66(6), Wien 2011, S. 6.

<sup>101</sup> Justin Hoffmann, Dialog mit Analog, in: Nives Widauer, *Do I Dream Or Am I Alive*, Irène Müller (Hg.), Wien 2011, S. 93.

denn ich konnte mir eine ganze Welt neu aneignen und die bestehende in Frage stellen. Stickerei wird oft mit Geduld und Fleiß gleichgestellt, Attribute, die von Frauen über die vergangenen Jahrhunderte eingefordert wurden. Meine Stickerei-Arbeit ist im Gegensatz dazu ungeduldig und faul. Ich entwerfe kleine Katastrophen, die ich in die unausgestickten Vorlagen selbst einbaue und dann sticken lasse.“<sup>102</sup>

Ein weiteres Projekt von Nives Widauer sind Stickbilder mit Zitaten und Sprüchen von bekannten Persönlichkeiten zum Thema Glück. Veröffentlicht wurden diese Stickkunstwerke (Abb. 49-52) in einer Sonderausgabe der Tageszeitung *Der Standard*.<sup>103</sup> Nach den Katastrophen kommt sozusagen das Glück. Auf den ersten Blick wirken die Stickbilder sehr entzückend, aber die Sprüche haben einen tieferen Sinn und sollen zum Nachdenken anregen. Nives Widauer hat einen guten Blick und ein Talent dafür, Altes in Neues umzuwandeln. Bei den hier vorgestellten Werken hat die Künstlerin traditionelle Handarbeit und die teilweise sehr alten Glückssprüche eindrucksvoll an zeitgenössische Kunst adaptiert.

---

<sup>102</sup> Nives Widauer, interviewt von Sandra Schwender, Wien 2012.

<sup>103</sup> Der Standard, Ausgabe: MI./DO., 22./23. Juni 2011, Wien 2011.

## 6. Stickbilder als Vorreiter des Pointillismus und dem Bildpixel

---

Wie Nives Widauer bereits im Interview erwähnte, beschäftigt sie sich viel mit dem digitalen Bildpixel und dem Mosaik hinter den Bildern. Hierbei stellt sich die Frage, ob Stickbilder die Vorreiter der Pixelbilder sind, beziehungsweise ob es Parallelen zwischen den beiden Domänen gibt. Desweiteren kann hinterfragt werden, ob der Pointillismus auch eine Rolle in der Entwicklung der Bildpixel spielt. Meines Erachtens kann eine Verbindung hergestellt werden zwischen den Stickbildern, dem Pointillismus und dem Bildpixel.

Am Anfang war das Mosaik das als ältestes Pixel der Welt angesehen werden kann.<sup>104</sup> Durch das Zusammenfügen von farbigen oder verschieden geformten Teilchen, wie Steinen oder Glas, entsteht ein Muster oder Bild. Ähnlichkeiten finden wir in der von Georges Seurats entwickelten neuen Malweise aus den Jahren 1883/84. Nach seinem Studium an der Ecole des Beaux-Arts in Paris befasste er sich intensiv mit den Farbtheorien von Michel Eugène Chevreul. Georges Seurats reine Farben werden in kurzen Strichen nebeneinander aufgetragen, daraus erfolgen Farbtupfer die schematisch wie Mosaiksteinchen aneinander gesetzt werden.<sup>105</sup> Diese Vorgehensweise wird in der Kunstgeschichte als *Pointillismus* bezeichnet. Seurat selbst nannte seine Methode der Zerlegung von Farben in ihre Grundelemente 'Divisionisme' oder 'Chromo-Luminarisme'.<sup>106</sup> Ähnlich wie bei den Stickbildern sind die Bilder im Pointillismus streng geometrisch aufgebaut und zusammengestellt. Bei den Stickereien werden die farbigen Fäden ebenfalls nacheinander und nebeneinander ins Bild gestickt. Dieser Neoimpressionismus, dem der Pointillismus zugeordnet wird, war ein Aufbruch in die Moderne. Die Farbmischung vollzog sich nicht mehr auf der Palette des Malers, sondern auf der Netzhaut des Betrachters.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Vgl. Anne Katrin Feßler, Stickstoff und der Dung der Dinosaurier, in: Der Standard, Ausgabe: MI./DO., 22./23. Juni 2011, Wien 2011, S. 34.

<sup>105</sup> Hugh Honour, John Fleming, Weltgeschichte der Kunst, München 2007, S. 655.

<sup>106</sup> Vgl. Rainer Budde, Malerei auf den Punkt gebracht, in: Pointillismus – Auf den Spuren von Georges Seurat, Rainer Budde (Hg.), München 1997, S. 7.

<sup>107</sup> Vgl. Budde 1997, S. 9.

Eines der bekanntesten Werke von Georges Seurat ist 'Un dimanche après-midi à la Grande Jatte' (Abb. 53). Auf diesem Bild sind die zusammengefügte Bildpunkte sehr deutlich erkennbar. Der Künstler verzichtet auf alle verschwommenen Farbmischungen und erschafft lediglich durch die optische Mischung reiner Farben, durch methodischen Divisionismus und durch intensive Kenntnisnahme der wissenschaftlichen Farbtheorie ein Höchstmaß an Leuchtkraft, Farbintensität und Harmonie.<sup>108</sup>

Ein beispielhafte Stickarbeit der zeitgenössischen Kunst zeigt uns Katharina Dieckhoff in ihrem gestickten Werk *Pixel*. Sie zerlegt die Farben in Einzelteile und erst beim Verkleinern des Bildes oder aus der Distanz erkennt der Betrachter das Blumenbild, das am Anfang nur ein grober Umriss war (Abb. 54-55).

Die Stickerei ist seit einigen Jahren auch in der digitalen Medienwelt präsent. Das Stickhandwerk wird in den neuen Medien abgebildet und symbolhaft eingesetzt, um bestimmte Botschaften zu vermitteln. Der Videoclip *An embroidered Trilogy* des italienische Künstlers Francesco Vezzolis zeigt ihn stickend mit berühmten italienischen Persönlichkeiten, Iva Zanicchi, Franca Valeri und Valentina Cortese. Er sieht sich selbst als eine Art Regie-Sticker.<sup>109</sup>

„So, if I really have to find a definition for myself, I want to be a director-embroiderer, especially because in the history of the cinema everything has already been done: embroidery serves to pick up the threads of what has already been done in order to keep different images and personalities together and give them a new form.“<sup>110</sup>

In seinem Video versucht Francesco Vezzoli die traditionelle Handarbeit als meditativen Ausgleich von Beruf- und Jet-Set Leben der Stars zu präsentieren.<sup>111</sup> Die Interpretationen des Videos von Francescos Vezzolis gehen dahin, dass die Betrachter über die Sticktechnik eine Sehnsucht empfinden können, einen tieferen Einblick in das Privatleben der Stars zu bekommen.

<sup>108</sup> Vgl. Albert Schug, Über die Bedeutung der neoimpressionistischen Theorie Seurats, in: : Pointillismus – Auf den Spuren von Georges Seurat, Rainer Budde (Hg.), München 1997, S. 12.

<sup>109</sup> Vgl. Felix 2010, S. 180.

<sup>110</sup> Francesco Vezzoli, *Trilogia della Morte* (Ausst.-Kat.), Fondazione Prada, Mailand 2004, S. 183.

<sup>111</sup> Vgl. Felix 2010, S. 181.

„The relationship between cinema and embroidery is perhaps the most fascination thing that I discovered in my work. My videos are sort of parallel encyclopaedia of the history of the cinema: it's sufficient to do a bit of research into the private lives of the actors and stars and you immediately realize that embroidery is the private counterpart of the star system. Many stars have found an opportunity for privacy and meditation in embroidery.“<sup>112</sup>

Lässt man den Titel und die Interpretationen des Werkes einen Augenblick beiseite, dann bleiben nur noch Personen übrig die Sticken.

Meines Erachtens gibt es eine unbestreitbare Verbindung zwischen dem Stickbild und dem Pixelbild. Durch das Medium Video kann man beides zusammenfügen durch die Videos entsteht eine neue Ebene: Das „Stick-Pixel-Bild“ wird durch das „Video-Pixel-Bild“ ergänzt und dem Betrachter durch neue Kommunikationskanäle zur Schau gestellt.

Es gibt verschiedenen Arten um dem Betrachter die Sticktechnik näher zu bringen. Katharina Dieckhoff hat dazu einen Videoclip gedreht (Abb. 56).<sup>113</sup> Die Künstlerin bestickt mit einem roten Faden ein Stück Stoff, dies hat sie Bild für Bild festgehalten und später so zusammengefügt, dass für den Betrachter ein fließende bewegte Bildreihenfolge entsteht, ähnlich wie beim Daumenkino. Durch die Musik von Tschaikovsky werden die Handbewegungen und der Fadenverlauf hervorgehoben und es entsteht eine Geschichte. Während dem Sticken sticht sich Katharina Dieckhoff in den Finger und er fängt an zu bluten. Sie stickt weiter, das Blut tröpfelt auf den weissen Stoff bis sie fertig gestickt hat und das Wort Prospero (ital. für: blühend, segenreich z.B. bei der Ernte) zu lesen ist.

Ein weiteres Video über die Stickerei drehte Farhad Ahrarnia. Seine Videoarbeit *Mr. Singer* ist seine Antwort auf einen Roman von der meistverkauften iranischen Autorin

---

<sup>112</sup> Vezzoli 2004 (Ausst.Kat.), S. 57.

<sup>113</sup> Das ganze Video ist auf der Homepage von Katharina Dieckhoff zu sehen: <http://www.katharinadieckhoff.it/works.php?topic=11&work=2> (21.10.2012)

Simin Daneshvar. Die Geschichte handelt von einem Sergeant Singer, einem Kaufmann und Spion, der Nähmaschinen an wohlhabende iranische Familien in den 1930er und 1940er Jahren verkauft um dabei Informationen der Leute und der Umgegend zu sammeln. Farhad Ahrarnias dreiminütiges Video spielt mit der Körperlichkeit der legendären Singer Nähmaschine und stickt dabei die Karte des Nahen Ostens nach (Abb. 57).<sup>114</sup>

Die Stickerei und andere Textiltechniken sind ein fester Bestandteil in der Videokunst der Gegenwart geworden. In diesen Videos wird dargestellt, wie zwei unterschiedliche Medien, alte und neue, traditionelle und moderne, miteinander in Verbindung treten können und sich harmonisch zusammenfügen.

## 6.1. Stickerei und digitale Bilderwelt

„Das Textile findet sich im Digitalen wieder, in seinen Konzepten ebenso wie in seinen Techniken. Die Materialität der Speicher war lange von gewebeartigem Aufbau gekennzeichnet, im Chipdesign sowie in der Hardware der Speicherstrukturen setzt sich die Konnotation der Linie fort. Dass tabellarische Anordnungen durch Maschinen in der modernen Auffassung von „Programm“ verarbeitet werden können, war mit dem Einsatz von Lochkarten in Musterwebstühlen sowie von Stiftwalzen in Glockenspielen und Musikautomaten spätestens seit dem 18. Jahrhundert umgesetzt. Auch in der theoretischen Konzeption der universellen Maschine durch Alan Turing spielte die zeilen- und spaltenweise Ordnung des Textilen die Schlüsselrolle.“<sup>115</sup>

---

<sup>114</sup> Vgl. Rose Issa 2008, <http://www.roseissa.com/past%20exhib/10F-Ahrarnia/past-exh-press10.html>

<sup>115</sup> Birgit Schneider, Diagramme und bildtextile Ordnung, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Diagramme und Bildtextile Ordnungen, Band 3.1, Birgit Schneider (Hg.), Berlin 2005, S. 19.

Wenn laut Matilda Felix über “textile Ordnungen“ oder “Gewebemetaphorik“ gesprochen wird, ist meistens die Webtechnik gemeint. Die Sticktechnik stellt kein Gewebe her, sondern das Gewebe oder Netz ist der Träger für die Stickereien, die mit Fäden in das Textil eingefügt werden. Trotzdem gibt es auch in der Sticktechnik interessante Verbindungen von analogen und digitalen Symbolen, wenn man sich mit den digitalen Bildern und deren Codierung beschäftigt.<sup>116</sup>

„Mit dem digitalen Bild verbinden wir die Vorstellung eines gefärbten regelmäßigen Rasters wie beim Fernsehbildschirm. Sehr kleine Rechtecke – vielleicht nur Bruchteile eines Millimeters groß und technisch weiter schrumpfend bis hin zum Verschwinden der sichtbaren Körnigkeit – werden beim Rasterbild zu Trägern des Farbauftrages. Innerhalb eines solchen gefärbten Raster-Rechtecks (>Pixel< genannt) kann sich, technisch bedingt, der Farbauftrag nicht ändern. Die Farben sind durch Zahlen codiert, ebenso wie die Positionen der Pixel. In solcher Codierung entdecken wir den Kern der Digitalität.“<sup>117</sup>

Die digitalen und gestickten Bilder werden durch eine einfache Gliederung von Punkten geformt. Die Stickereien haben einen logischen gerasterten Aufbau, die Rastergrafiken sind in Reihen und Spalten aufgebaut. Daher ist es auch naheliegend, dass sich die grafische Gestaltung für Computerprogramme an den konventionellen Kreuzstichmotiven bedient.<sup>118</sup> Die Motive in der Kreuzstichstickerei setzen sich aus einer quadratischen Fläche zusammen, wie auch das digitale Bild. Durch die Wahl der Fadenstärke wird jeweils ein Stoffquadrat mit dem Fadenkreuz ganz mit Farbe verdeckt. Die Künstlergruppe Delaware bedient sich diesem Bildaufbau als Basis ist für ihren charakteristischen Grafikstil.<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> Vgl. Felix 2010, S. 184.

<sup>117</sup> Susanne Grabowski/Frieder Nake, Zwei Weisen, das Computerbild zu betrachten. Ansicht des Analogen und Digitalen, in: Hyperkult II. Zur Ortsbestimmung analoger und digitaler Medien, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen und Martin Warnke (Hg.), Bielefeld 2005, S. 126.

<sup>118</sup> Vgl. Felix 2010, S. 185.

<sup>119</sup> Vgl. Felix 2010, S. 185.

Die Künstlergruppe *Delaware* wurde von Masato Samata im Jahr 1993 in Japan gegründet und besteht zurzeit aus vier Mitgliedern.<sup>120</sup> Hier nur einige Beispiele der großen Produktpalette ihrer kreativen Tätigkeit: Ausstellungen, Bitmap-Grafiken, Konzerte, Musikalben und Werbegrafiken. Besonders ihre Bitmap-Grafiken, die zu Figuren, Gegenständen oder Wörtern aus rasterförmigen Elementen entstehen, erinnern an Stickmustervorlagen (Abb. 58-59).<sup>121</sup>

„Was bestickte und digitale Bilder gemeinsam haben, ist ihre Bindung an ein zugrundeliegendes Raster, auf dem Pixel oder “petits points“ Formen erzeugen. Selbst die binäre Codierung (0/1) weist gewisse Parallelen zu den Grundelementen von Stickereien (Einstichstelle/Fadenlauf) auf. Vor allem das weit verbreitete Kreuzstichmuster zeigt Analogien zum digitalen Bildaufbau, indem es Bilder aus einzelnen Quadraten generiert und die Rasterstruktur optisch nachvollziehbar bleibt.“<sup>122</sup>

Die digitalen Grafiken können mithilfe der modernen Computertechnik und der Copy & Paste Arbeitsweise problemlos vervielfältigt werden und sind nur eine Abwandlung derselben Bilddatei, während jede einzelne Stickarbeit ein Unikat ist. Ausserdem können die digitalen Formen jederzeit weiterverwertet werden, eine fertiggestellte Stickerei gilt als abgeschlossen. Matilda Felix weist darauf hin, dass auch die analoge Sticktechnik als Copy & Paste Version verstanden werden kann, indem Vorlagen oder Muster von Stickereien kopiert werden und einzelne Motive nach belieben vervielfältigt werden können. Diese weit verbreitete Arbeitsweise wird seit Jahrhunderten zur Herstellung von Stickereien angewendet, anders als bei den Computergrafiken variieren hierbei die Stickereien jedes mal und führen durch verschiedenen Größen und Farben zu immer neuen Ergebnissen.<sup>123</sup>

Ein Stickmuster kann im Gegensatz zu einem digitalen Bild nicht so einfach verändert werden. Ist das Muster einmal festgelegt und hat man mit der Stickarbeit begonnen,

---

<sup>120</sup> Die Mitglieder der Künstlergruppe: Gegründet 1993 von Masato Samata, Aya Honda und Morihiro Tajiri kamen 1995 und Hiroshi Okamura 2007 hinzu. Ten (1997-2001) und Yoshiki Watanabe (2002-2007) sind ebenfalls Mitglieder dieser Gruppe gewesen. Siehe: <http://www.delaware.gr.jp/profile/profile.html> (21.10.2012).

<sup>121</sup> Vgl. Felix 2010, S. 186.

<sup>122</sup> Felix 2010, S. 201.

<sup>123</sup> Vgl. Felix 2010, S. 200.

können Korrekturen nur mehr mühsam vorgenommen werden. Das Auftrennen der Stiche dauert lange und erfordert handwerkliches Geschick, dabei kann es durchaus zu Schäden am Material kommen. Bei der digitalen Grafik wird das Material durch eine glatte und leuchtende Bildschirmoberfläche ausgetauscht.<sup>124</sup>

„Die Anwendung von Zeit und Aufmerksamkeit, der unmittelbare Körperkontakt zu den Materialien prädestinieren Stickereien zum Ausdruck individueller Verbundenheit und Beständigkeit, während sich digitale Bilder mühelos bearbeiten und aufgrund ihres allografischen<sup>125</sup> Charakters verlustfrei vervielfältigen lassen.“<sup>126</sup>

Durch die modernen Technologien bekommt die Stickerei einen neuen Stellenwert. Offensichtlich basieren auch die modernsten und hochentwickeltesten Techniken auf traditionellem Handwerk. Es wird deutlich, dass die digitale Welt auf Erfahrungen der analogen „Ausdrucks- und Kommunikationsformen“ angewiesen ist um sich weiter zu entwickeln:

„Der Gegensatz von Analog und Digital ist zu einem sich wechselseitig bestärkenden Gegen- und Ineinander geworden.“<sup>127</sup>

---

<sup>124</sup> Vgl. Felix 2010, S. 201.

<sup>125</sup> Matilda Felix weist darauf hin, dass Alexander Böhnke ein von Nelson Goodman eingeführtes Begriffspaar aufnimmt, um von analogen und digitalen Bildern zu unterscheiden. Gemälde sind folglich „autographisch, was bedeutet, dass „der Unterschied zwischen dem Original und einer Fälschung von ihm bedeutsam ist“. Nicht-autographische Künste nennt Goodman „allografisch“. Diese Künste lassen sich kopieren, aber eben nicht fälschen, da ihnen die Reproduzierbarkeit von Anfang an eigen ist. Ihre Reproduzierbarkeit macht sie aber noch nicht digital. Sie müssen sich formalisieren lassen und das heißt abzählbar werden. Sie müssen maschinenlesbar werden.“

Alexander Böhnke, Digital/Analog-Typologisch, in: Böhnke/Schröter 2004, S.176f.

Hier: Fußnote 144 von Felix 2010, S. 202.

<sup>126</sup> Felix 2010, S. 201-202.

<sup>127</sup> Horst Bredekamp, Matthias Bruhn, Margarete Pratschke und Gabriele Werner, Formschichten. Die Analyse digitaler Form, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Digitale Form, Band 3.2, Berlin 2005, S. 9.

## **7. Die Verbreitung des Stick-Trends – Do it yourself!**

---

Sticken, Stricken, Häkeln und Nähen erleben heutzutage eine Hochkonjunktur. In der Popkultur, der Mode- und in der Kunstszene gelten diese Handarbeitstechniken heutzutage als chic und hip.<sup>128</sup> Woher kommt diese Neuentdeckung und Wertschätzung traditioneller Handarbeiten? Verena Kuni ist der Meinung, es sei ein erfreulicher und großer Schritt hin zu dieser Popularität, der das Ansehen der “weiblichen“ Handarbeit nachhaltig steigert.<sup>129</sup>

Das Motto „Do It Yourself“ (DIY) ist zum Trend geworden. In unzähligen Modezeitschriften finden sich Anleitungen zum Selbermachen. Aktuelles Beispiel ist die Zeitschrift *CUT Leute machen Kleider*. Das Blatt widmete der Stickerei Anfang des Jahres 2012 eine ganze Ausgabe. Der Handarbeitsunterricht ist heutzutage fast gänzlich aus den Schulen verschwunden, daher wird das Sticken im Magazin Schritt für Schritt oder besser gesagt Stich für Stich erklärt mithilfe detaillierter Bildanleitungen.

Die Industrie und die Designer greifen diesen Trend auf und bringen dementsprechend neue Waren auf den Markt. So gibt es Taschen aus Stramin, die je nach Geschmack bestickt werden können. Porzellanschüsseln, deren Herstellung besonderes Geschick erfordern, können nun ganz einfach selbst bestickt werden – sogar den passenden Garn und Mustervorschläge gibt es obendrauf. Der Kreativität sind keine Grenzen mehr gesetzt, es gibt heutzutage unzählige Produkte zum Besticken in Eigenregie. Hierbei stellt sich die Frage, wie dieser Trend zum Selbermachen entstanden ist. Um auf diese Frage antworten zu können, lohnt sich ein Blick zurück bis hin zur Industrialisierung:

„Design wie auch die Strategien des DIY sind eingebettet in technologische Entwicklungen und stehen dabei nicht nur historisch in enger Beziehung zueinander, sondern auch in dem Spannungsfeld zwischen individueller Gestaltung und gesellschaftsverantwortlichem Arbeiten. [...] Fragen nach den Richtlinien gestalterischer

---

<sup>128</sup> Vgl. Verena Kuni, *Verstrickt und zugenäht? Die Handarbeit, die Kunst, die Mode und ihre LiebhaberInnen*, in: *craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle* (hg.), Mainz 2011, S. 74.

<sup>129</sup> Vgl. Kuni 2011, S. 74.

Professionalität, oder gar jene nach “gutem Design“, die Designkurse beherrschen, werden stets daran gemessen, wie eine Entwurfssituation genutzt wird, um ein Problem grundsätzlich neu anzugehen und mit gestalterischen Mitteln zu einer neuen, oftmals ungewohnten Lösung zu kommen. Gestaltung steht, so gesehen, seit jeher in einer vermittelnden Position, die individuelle Kreativität in gesellschaftlicher Realität erortet, gleichzeitig aber auch darüber hinaus denkt.“<sup>130</sup>

Ende des 18. Jahrhunderts kam der Begriff *Dilettantismus* auf, die individuelle Selbstverwirklichung. Bereits davor gab es in der idealistischen Ästhetik eine Trennung zwischen “Hand“ und “Geist“. Die Techniken und Materialien sollten vom Handwerker angewendet werden und die Subjektivität gebührte dem Künstler. Beide schaffen handgefertigte Werke, der Handwerker für den Gebrauch und der Künstler für die Anschauung.<sup>131</sup> Ein Dilettant repräsentiert für Goethe eine Person, die einen großen Willen und die Fähigkeiten besitzt sich zu bilden, in einer sich stetig verändernden Zeit. Im Prinzip geht Goethe von der Annahme aus, dass jede Person eine gestalterische Vorstellungskraft besitzt. Goethe differenziert zwischen dem Dilettanten, der sich für Kunst interessiert und dem Meister, der die Techniken beherrscht und der die ästhetischen Grundlagen für den Künstler aufstellt.<sup>132</sup> Durch die Industrialisierung hatten sowohl die Handwerker als auch die Dilettanten ihren Stellenwert verloren. Die Technik und die Maschinen, die alles schneller und scheinbar besser herstellten, wurden gefeiert. Dies hatte zur Folge, dass viele handgefertigten Waren als nicht perfekt angesehen und abgelehnt wurden.<sup>133</sup>

Ab 1860 erschien in Berlin das Magazin *Der Bazar*, das für seine weiblichen Leserinnen alle zwei Wochen neue Anleitungen zum Nähen, Sticken und Stricken veröffentlichte. Die Frauen im 19. Jahrhundert wurden in ein „Do-it-yourself

---

<sup>130</sup> Petra Eisele, Die Ästhetik des Handgemachten. Vom Dilettantismus zum Do-it-yourself – eine designhistorische Analyse, in: craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 58.

<sup>131</sup> Vgl. Eisele 2011, S. 59.

<sup>132</sup> Vgl. Eisele 2011, S. 59.

<sup>133</sup> Vgl. Eisele 2011, S. 59.

Verfahren“ gedrängt.<sup>134</sup> Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert galt das Selbermachen als eine Alternative zur industriellen Produktion und ihren teuren Artikeln. Daraus entwickelten sich die textilen Handarbeiten erneut zum Mittelpunkt der häuslichen Eigenproduktion.<sup>135</sup>

Textanleitungen zur Handarbeit waren für nicht geübte Stickerinnen recht kompliziert. Dank der Bildanleitungen liessen sich die Arbeitsvorgänge deutlicher und vereinfachter abbilden. Die häusliche Produktion an Handarbeiten steigerte sich durch diese Text/Bild Anleitungen, die den gesamten Herstellungsprozess detailliert abbildeten. Während Nähanleitungen samt Schnittmustervorlagen ganze Zeitschriften füllten, so fanden die Anleitungen fürs Sticken in nur wenigen Spalten und auf einer Seite der Zeitschrift Platz. Es war ein geringerer Arbeits- und Zeitaufwand die Modelle aus den Zeitschriften nachzusticken, ebenso benötigten die Frauen nur wenig Material.<sup>136</sup> Diese Anleitungen enthielten außerdem Anregungen zur Kreativität:

„Die detaillierten Arbeitsanweisungen, die in den Journalen propagiert werde, fungieren dabei als »instructional manuals« für die modernen »techniques of femininity«, die mittels veranschaulichender Darstellungen und rastergraphischer Schemata am Modell nachgearbeitet werden sollen. Dabei regen die Handarbeitsanleitungen die Frauen auch zur Modifikation des Modells an, und dazu, nach eigenem Ermessen neue Techniken und Muster zu ersinnen. So gesehen enthalten sie – im Sinne des Aktuellen DIY – auch ein großes Potential für Abweichungen und emanzipatorische Veränderungen.“<sup>137</sup>

Im Hinblick auf die Unterschiede zwischen Handarbeit und Maschinenproduktion, betont beispielsweise der 1907 gegründete Deutsche Werkbund (DWB), dass die Handarbeit als “unmittelbarer Ausdruck des menschlichen Seelenlebens“ angesehen

---

<sup>134</sup> Vgl. Lisbeth Freiß, Handarbeitsanleitungen als Massenmedien. D.I.Y. und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert, in: craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 30.

<sup>135</sup> Vgl. Freiß 2011, S. 31.

<sup>136</sup> Vgl. Freiß 2011, S. 38.

<sup>137</sup> Freiß 2011, S. 41.

werden kann.<sup>138</sup> Laut Hermann Muthesius, einem der Mitbegründer des Deutschen Werkbundes, besitzt die Handarbeit “Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, Neigungen und Liebhabereien, Ehrgeiz und Aufwärtsstreben“ und ist demnach “Spiegelbild des arbeitenden Menschen selbst“.<sup>139</sup> Er erklärt auch, dass die Handarbeit im Gegensatz zur Maschinenproduktion abwechslungsreicher ist:

“Die Handarbeit poetisch, die Maschinenarbeit nüchtern, die Handarbeit persönlich, die Maschinenarbeit unpersönlich“.<sup>140</sup>

Einige Jahrzehnte später, Anfang der 1960er Jahre, beobachtete Claude Lévi-Strauss, dass es ein Konzept zur “*bricolage*“ gibt, also zur Basterei, und dieses die grundlegende Fähigkeit des Menschen darstellt. Diesbezüglich schreibt er, dass menschliche Kreativität durch spontanes Arbeiten mit den Händen als “intellektuelle Basterei“ angesehen werden kann.<sup>141</sup> Die Ungleichheiten zwischen dilettantischem und professionellem Entwerfen hob Claude Lévi-Strauss auf, indem er die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen dem nicht bekannten Bastler und dem künstlerischen Gestalter aufdeckte.<sup>142</sup> In den 1970er Jahren entwickelte sich das DIY-Design, das großen Wert auf ökologische Aspekte und wiederverwertbare Materialien legte. Der Vorreiter war Victor Papanek. Er entfachte eine Diskussion mit seiner provokanten Aussage, dass jeder Mensch ein Designer sei, sobald etwas erschaffen wird.<sup>143</sup>

Der Trend zur Handarbeit und zum Selbermachen ist laut Marion Strunk eine Reaktion auf die Omnipräsenz von Technologie und ein Effekt der Informationsgesellschaft:

„Das *Déjà-vu* der Handarbeit ist auch eine Reaktion auf Anonymität, Globalisierung und industrielle Produktion. Handarbeit fordert andere Fertigkeiten heraus, sie verlangt nach anderen Bewegungen. Es ist

---

<sup>138</sup> Eisele 2011, S. 60.

<sup>139</sup> Vgl. Eisele 2011, S. 60.

Siehe aus dem Original: Hermann Muthesius, Handarbeit und Maschinenerzeugnis, Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Viertes Heft, Berlin 1917, S. 8.

<sup>140</sup> Vgl. Eisele 2011, S. 60.

Siehe aus dem Original: Hermann Muthesius, Handarbeit und Maschinenerzeugnis, Technische Abende im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Viertes Heft, Berlin 1917, S. 9f.

<sup>141</sup> Vgl. Eisele 2011, S. 63.

<sup>142</sup> Vgl. Eisele 2011, S. 63.

<sup>143</sup> Vgl. Eisele 2011, S. 64.

eine Geste, die Omnipotenz der Technologie im alltäglichen Leben zurückzuweisen und sich nicht vollkommen der fiktionalen Cyberwelt auszuliefern. Vielleicht auch das Bedürfnis etwas einander weiterzugeben, was ja auch mit der Tradition des Handwerks repräsentiert wird. [...] Handwerken heißt also auch: übernehmen und verändern, aufnehmen, was beruhigt und gefühlt werden kann, berühren und etwas begreifen oder erfassen.“<sup>144</sup>

Durch die modernen Technologien der Informationsgesellschaft werden wir in jeder Sekunde mit Neuigkeiten aus der ganzen Welt überschüttet. Daraus entsteht eine Sehnsucht nach Stille und Ruhe. Die Gesellschaft wird zudem mit maschinell gefertigter Massenware überrollt, die zur jeder Zeit austauschbar und von geringem Wert ist. Vielleicht auch deshalb besinnen sich viele Menschen wieder auf die traditionelle Handarbeit, auf der Suche nach echten Werten:

„Ist es der endgültige Abschied aus dem Zeitalter der Industrialisierung, im Zuge dessen nicht nur die seit je als kultverdächtig geltenden Errungenschaften des 19. Jahrhunderts noch einmal kräftigt gefeiert werden, sondern offenbar auch eine generelle Nostalgie aufkommt.“<sup>145</sup>

Meines Erachtens spielt die der nostalgische Gedanke eine zentrale Rolle. Durch diese Nostalgie, diese Rückbesinnung, werden alten Traditionen wiederentdeckt und neu belebt. Durch die wachsende Präsenz in modernen Medien werden wir erneut mit ursprünglicher Handwerksarbeit konfrontiert und animiert, selbst tätig zu werden und unserer Kreativität freien Lauf zu lassen.

Jungunternehmer, die textile Handarbeitstechniken für sich entdeckt haben, betreiben entsprechende Design oder Kunst Webseiten und Blogs. Im World Wide Web spürt man einen ungebrochenen Enthusiasmus im Hinblick auf traditionelle Handarbeit und das Selbermachen. Der Erfolg des “Social Web“, dem sogenannten Mitmachnetz, mit seinen offen Kommunikations- und Austauschplattformen, hat für eine große lokale,

---

<sup>144</sup> Strunk 2011, S. 99-100.

<sup>145</sup> Kuni 2011, S. 77.

nationale und sogar internationale Vernetzung gesorgt. Diese schnelle Verbreitung und der offene Austausch von Informationen in frei zugänglichen Kommunikationskanälen sind entscheidend für die Entwicklung von Trends.<sup>146</sup>

Der “Do it yourself“ Trend ist somit kein völlig neues Phänomen, ebenso wie die Gestaltung der Magazine mit Text/Bild-Anleitungen. Es gibt diese Modelle schon seit einigen Jahrzehnten. Nur wird heutzutage die Popularität durch die neuen Medien und die sozialen Netzwerke verstärkt: Jeder kann sich aus dem Internet Anleitungen zu Handarbeiten und zum Selbermachen herunterladen, sich inspirieren lassen und sein kreatives Potential entdecken.

---

<sup>146</sup> Vgl. Kuni 2011, S. 76 und 78.

## 8. Schlussbetrachtung

---

Zeitgenössische Künstler und Künstlerinnen arbeiten seit vielen Jahren mit dem Medium der Stickerei. Die Forschung hingegen beschäftigt sich erst seit wenigen Jahren ausführlich mit dem Thema der Stickkunst und gezielte Studien über die Stickerei in der Gegenwartskunst werden erst seit den Neunzigerjahren durchgeführt, wie auch Matilda Felix in ihrer Dissertation *Nadelstiche: Stickerei in der Kunst der Gegenwart* feststellt.<sup>147</sup>

Großbritannien und die Vereinigten Staaten von Amerika gelten als Vorreiter im Bereich Ausstellungen über textile Medien. Diese Vorreiterposition erklärt auch die Überzahl an englischsprachigen Publikationen über textile Kunst und insbesondere Stickkunst. Die Publikationen fokussierten sich vorerst auf traditionelle, historische Textilien bis sie sich darauffolgend zeitgenössischen textilen Kunstwerken widmeten.<sup>148</sup>

Das Interesse der Kunstwissenschaft an den historischen Entwicklungen der Textilkunst und den diesbezüglichen Geschlechterkategorien steigt jedoch seit den Achtzigerjahren kontinuierlich. Eine der wichtigsten Publikationen in diesem Rahmen veröffentlichte Rozsika Parker im Jahr 1984 zum Thema Stickarbeit und Weiblichkeit. In ihrer Studie *The Subversive Stitch. Embroidery and the making of the feminine* erläutert sie unter anderem wie sich das Stickhandwerk zu einer Frauenarbeit entwickelte und eng verbunden war mit Idealvorstellungen von Weiblichkeit. Ihre Untersuchung veranschaulicht die wechselnden Bedingungen und Bedeutungen von Stickkunstwerken aus historischer Perspektive.<sup>149</sup>

Vielzählige zeitgenössische KünstlerInnen haben die Nadel und den Faden als ideales Werkzeug für sich entdeckt. Das traditionelle Handwerkzeug dient dabei der Vermittlung von Erinnerungen. Der Nadelstich wird zum Merkmal einer persönlichen Handschrift und Ausdrucksform.<sup>150</sup> Die Wiederkehr zu altem Material, wie dem Faden, spielt eine Hauptrolle bei den Stickereien in der zeitgenössischen Kunst.

---

<sup>147</sup> Vgl. Felix 2010, S. 13.

<sup>148</sup> Vgl. Felix 2010, S. 13.

<sup>149</sup> Vgl. Parker 1984; Felix 2010, S. 12.

<sup>150</sup> Vgl. Gaspar und Trampe 2011, S. 11.

Die Stickerei als rein "weibliche" Tätigkeit einzustufen entspricht nicht den Tatsachen. Die historische Betrachtung hat gezeigt, dass das Stickhandwerk über Jahrhunderte in Männerhand lag und der Beruf des Stickers lange den Männern vorbehalten war. Für Frauen war das Kunsthandwerk lange Zeit als häusliche Freizeitbeschäftigung konzipiert. Die Stickerei wurde nicht nur zur Erziehung der jungen Mädchen eingesetzt, sondern hatte auch zum Ziel die Frauen aus dem gesellschaftlichen und politischen Leben ausserhalb der vier Wände fernzuhalten. Einerseits wurde das handwerkliche Geschick der wohlerzogenen gehorsamen Frau geehrt und andererseits sollten die Stickarbeiten die lasterhafte Frau zügeln und domestizieren. Die Gleichstellung der Geschlechter existierte nicht.

Die Stickerei hat bis heute ein Image-Problem und wird oftmals als altmodische häusliche Tätigkeit eingestuft. Dieser Ruf wurde unter anderem geprägt durch bekannte historische Stickbilder beispielsweise aus der Biedermeierzeit. Die Anerkennung als zeitgenössische Kunstform, geschaffen um in Museen ausgestellt zu werden, entwickelte sich nur sehr zögerlich.

Durch die neue Welle feministischer Frauenrevolten in den 60er und 70er Jahren fanden Stickkunstwerke erneut mehr Beachtung und wurden als aussagekräftiges Werkzeug eingesetzt. Auch im 21. Jahrhundert nutzen die Künstler und Künstlerinnen die Nadel und den Faden als Werkzeug um ihre Sicht auf soziale und politische Ungerechtigkeiten darzustellen. Tanja Boukal und Farhad Ahrarnia thematisieren in ihren Stickereien das Kriegsgeschehen und die Menschenrechte. Katharina Dieckhoff verweist mit ihren pornographischen Stickereien insbesondere auf die Frauenrechte. Naturkatastrophen, Gewaltverbrechen, Glück und Unglück oder einfach nur Skurriles sind bei Nives Widauer zu sehen. Die Themengebiete dieser zeitgenössischen Stickkunstwerke liegen nahe beieinander – es sind aktuelle, berührende und bedrückende Nachrichten und Ereignisse aus aller Welt.

Die Techniken zur Erschaffung ebendieser Kunstwerke sind sich ähnlich. Nives Widauer und Farhad Ahrarnia sticken ihre Vorlagen nie zur Gänze aus, was bei Farhad Ahrarnia sehr deutlich erkennbar ist an der hängengelassenen Nadel und dem Faden im Werk. Interessanterweise waren beide Künstler zuvor auch in den Bereichen Video- und Fotokunst tätig.

Alle zitierten zeitgenössischen KünstlerInnen haben neben der Stickerei die Gemeinsamkeit, dass sie sich mit dem Medium Video auseinandersetzen und auf ihre persönliche Art und Weise Videokunst erschaffen. Die Vermutung liegt nahe, dass das Sticken eine Art Auseinandersetzung mit dem ursprünglichen Raster eines Bildes darstellt und eine Verbindung zum digitalen Bildpixel hergestellt werden kann. Durch die digitalen Medien, wie dem Internet, und durch Computersoftware entsteht die Möglichkeit, digitalisierte Stickbilder herzustellen, wie die Künstlergruppe Delaware vorführt. Die Stickkunstwerke passen sich dem Zeitgeist und dem technischen Fortschritt an.

Die neu gewonnene Popularität des Kunsthandwerks entspringt einer Rückbesinnung auf alte Traditionen und Werte. Durch den Trend zum Selbermachen werden ursprüngliche Handarbeiten wiederentdeckt, neu belebt und weiterentwickelt. Das Selbstdesignte wird zur Kunst und der Laie wird zum Künstler. Das Motto Do It Yourself, das seinen Ursprung in den USA hat und seit einigen Jahren auch im deutschsprachigen Raum angekommen ist, fordert uns dazu auf in unseren eigenen vier Wänden handwerklich tätig zu werden, unserer Kreativität freien Lauf zu lassen und unsere Leidenschaft fürs Selbermachen zu erwecken. Dieser Trend kann als Effekt der maschinell hergestellten Massenwaren und der Informationsüberflutung durch die Massenmedien angesehen werden. Wir werden ermutigt, unser Konsumverhalten zu überdenken und Herstellungsprozesse zu hinterfragen.

Die sozialen interaktiven Netzwerke im neuen Internet-Zeitalter ermöglichen die weltweite Verbreitung von Ideen und Trends. D.I.Y.-KleinunternehmerInnen verkaufen beispielsweise ihre Artikel international, dadurch entstehen neue Widersprüchlichkeiten, da die Waren kommerzialisiert und zum Mainstream werden. Im deutschsprachigen Raum ist unter anderem das Online-Verkaufsportal *DaWanda* mit dem "sell yourself" Prinzip vertreten und bietet einen Marktplatz für handgefertigte Produkte.<sup>151</sup> Das Positive an dieser Entwicklung sind die neuen Möglichkeiten, insbesondere für Frauen, Geld mit selbstgefertigten Stickereien zu verdienen.<sup>152</sup> Auf der

---

<sup>151</sup> Vgl. Kuni 2011, S. 81. DaWanda wurde 2006 in Berlin gegründet. Als Vorbild diente das Verkaufsportal Etsy, das 2005 in den USA gegründet wurde. Siehe: [www.etsy.com](http://www.etsy.com) ; [www.dawanda.com](http://www.dawanda.com) (01.11.2012), Vgl. Kuni 2011, S. 87 (Fußnote 34)

<sup>152</sup> Vgl. Zobl 2011, S. 249.

anderen Seite profitiert auch die gesamte Stick-, Strick-, und Häkelindustrie von der Konsumkultur die diesen Wirtschaftszweig ankurbelt.<sup>153</sup>

Stickarbeiten sind zu einer anerkannten Ausdrucksform der Zeitgenössischen Kunst geworden. Die Stickerei spiegelt dabei stets die persönliche Handschrift des Künstlers wieder. Das Traditionelle und das Moderne, das Analoge und das Digitale harmonieren erstaunlich gut in Stickwerken der Gegenwartskunst und lassen die Möglichkeiten zur Weiterentwicklung dieses Mediums offen.

---

<sup>153</sup> Vgl. Elke Zobel, Kunst, Handarbeit und Feminismus, in: craftista! Handarbeit als Aktionismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 113.

## 9. Literaturverzeichnis

---

### **Amer 1994**

Ghada AMER, Ghada Amer (Ausst.-Kat.), Espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge 1994.

### **Bacher 1995**

Petra BACHER, ANGEWANDTE kunst. Teppiche, Gobelins, Quilts, textile Objekte, Wien 1995.

### **Beatrice 2008**

Luca BEATRICE, Mani d'oro, in: Katharina Dieckhoff, Mani d'oro, Bologna 2008.

### **Becker 2011**

Lutz BECKER, Stitched, in: Rose Issa (Hg.), Farhad Ahrarnia – Canary in a coal mine, London 2011, S. 70-72.

### **Bergermann 1999**

Ulrike BERGERMANN, Nach Strich und Faden. Frauen, Weben, Computer und Jhane Barnes, in: Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Cordula Bischoff und Christina Threuter, Marburg 1999, S. 118-130.

### **Bertelsmann 1985**

Grosses Modernes Lexikon, Lexikon-Institut der Bertelsmann LEXIKOTHEK Verlag GmbH, Band 2, Gütersloh 1985.

### **Bertelsmann 1988**

Grosses Modernes Lexikon, Lexikon-Institut der Bertelsmann LEXIKOTHEK Verlag GmbH, Band 4, Gütersloh 1988.

**Bianchi 1999**

Paolo BIANCHI, Das Selbst als (roter) Faden, in: Kunstforum International, Bd. 181, Juli-Sept. 2006, S. 138-147.

**Bianchi 1999**

Paolo BIANCHI, Das Selbst als (roter) Faden, in: Kunstforum International, Bd. 181, Juli-Sept. 2006, S. 148-151.

**Blisniewski 2009**

Thomas BLISNIEWSKI, Frauen, die den Faden in der Hand halten: handarbeitende Damen, Bürgermädchen und Landfrauen von Rubens bis Hopper, München 2009.

**Birnbaum 2008**

Paula BIRNBAUM, Elaine Reichek. Pixels, bytes, and stitches, in: Art Journal, H. 2, Jg. 67, Sommer 2008, S. 18-35.

**Bredenkamp/Bruhn/Pratschke/Werner 2005**

Horst BREDEKAMP, Matthias BRUHN, Margarete PRATSCHKE und Gabriele WERNER, Formschichten. Die Analyse digitaler Form, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Digitale Form, Band 3.2, Berlin 2005, S. 9-17.

**Bridgeman 1980**

Harriet BRIDGEMAN (Hg.), Geschichte der Textilkunst, Otto Maier Verlag Ravensburg 1980.

**Bronfen 1999**

Elisabeth BRONFEN, Verstrickungen anderer Art, in Wolle 2. Embroidered Images, Zürich 1999, S. 35-37.

**Budde 1997**

Rainer BUDDE, Malerei auf den Punkt gebracht, in: Pointillismus – Auf den Spuren von Georges Seurat, Rainer Budde (Hg.), München 1997.

**Eberhardt 2012**

Anke EBERHARDT, Ein Toast auf den Toast!, Judith G. Klausner stickt ein Hohelied auf das Frühstück. Und Womit? Mit Recht!, in: CUT Leute machen Kleider, Nr.6, Ausgabe 01/12, München 2012, S. 86-87.

**Eiblmayr 1993**

Silvia EIBLMAYR, Die Frau als Bild - Der weibliche Körper in der Kunst des 20.Jahrhunderts, Reimer Verlag, Berlin 1993.

**Eisele 2011**

Petra EISELE, Die Ästhetik des Handgemachten. Vom Dilettantismus zum Do-it-yourself – eine designhistorische Analyse, in: craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 58-71.

**Ennemoser 2006**

Helga ENNEMOSER, Fäden/Körper/Konstruktionen-Ghada Amers subversiver Umgang mit Nadel und Faden, phil. Dipl. (ms.), Wien 2006.

**Felix 2010**

Matilda FELIX, Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart, Bielefeld 2010.

**Feßler 2011**

Anne Katrin FEßLER, Stickstoff und der Dung der Dinosaurier, in: Der Standard, Ausgabe: MI./DO., 22./23. Juni 2011, Wien 2011, S. 34.

**Freiß 2011**

Lisbeth FREIß, Handarbeitsanleitungen als Massenmedien. D.I.Y. und Weiblichkeit im 19. Jahrhundert, in: craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 30.

**Gaspar/Trampe 2011**

Monica GASPAR, Tanja TRAMPE, Neue Masche – gestrickt, gestickt und anders, in: Neue Masche – gestrickt, gestickt und anders, Museum Bellerive, 29.April bis 24. Juli 2011, Zürich 2011.

**Gehmacher/Vittorelli 2009**

Johanna GEHMACHER/Natascha VITTORELLI (Hg.), *Wie Frauenbewegung geschrieben wird, Historiographie, Dokumentation, Stellungnahmen, Bibliographien*, Wien 2009.

**Geppert 2011**

Christian GEPPERT, *Knitta please!*, in: *Eigenwerk – Das Magazin für Macher #01*, Bochum 2011, S. 28.

**Grabowski/Nake 2005**

Susanne GRABOWSKI/Frieder NAKE, *Zwei Weisen, das Computerbild zu betrachten. Ansicht des Analogen und Digitalen*, in: *Hyperkult II. Zur Ortsbestimmung analoger und digitaler Medien*, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen und Martin Warnke (Hg.), Bielefeld 2005, S. 123-149.

**Grant/Hazel 2004**

Michel GRANT/John HAZEL, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, München 2004.

**Grönwoldt 1993**

Ruth GRÖNWOLDT, *Stickereien von der Vorzeit bis zur Gegenwart. Aus dem Besitz des Württembergischen Landesmuseum Stuttgart und der Schlösser Ludwigsburg, Solitude und Monrepos*, München 1993.

**Grünke 1995**

Friderike GRÜNKE (Hg.), *Zeitgenössische Textilkunst im Wirkungsbereich Deutschland-Österreich-Schweiz*, Verlag Brüder Hollinek, Wien 1995.

**Herbst 2011**

Edgar HERBST, *Nike Schröder*, in: *Nike Schröder*, Hg von Der Kaputze, Greifswald 2011.

**Hoffmann 2011**

Justin Hoffmann, Dialog mit Analog, in: Nives Widauer, Do I Dream Or Am I Alive, Irène Müller (Hg.), Wien 2011, S. 91-93.

**Honour/Fleming 2007**

Hugh HONOUR, John FLEMING, Weltgeschichte der Kunst, München 2007.

**Issa 2011**

Rose ISSA (Hg.), Farhad Ahrarnia – Canary in a coal mine, London 2011.

**Issa 2011**

Rose ISSA, Eye of the Needle, in: Rose Issa (Hg.), Farhad Ahrarnia – Canary in a coal mine, London 2011, S. 4-7.

**Kuni 2011**

Verena KUNI, Verstrickt und zugenäht? Die Handarbeit, die Kunst, die Mode und ihre LiebhaberInnen, in: craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 74-87.

**Kuni 2011**

Verena KUNI, kommando agnes richter, in: craftista! handarbeit als aktivismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 122-127.

**Ladj-Teichmann 1983**

Dagmar LADJ-TEICHMANN, Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten: ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenbildung im 19. Jahrhundert, Beltz 1983.

**Meyer 2000**

Heinz MEYER, Textile Kunst. Zur Kulturosoziologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main 2000.

**Müller 2011**

Irène MÜLLER, Innen – Außenbilder. Zu den Arbeiten von Nives WIDAUER, in: Nives Widauer, minor catastrophies, Wien 2011, S. 104-107.

**Oldfiels 2011**

Pippa OLDFIELD, Touching Seeing: Farhad Ahrarnia's US Soldiers and War Photography, in: Rose Issa (Hg.), Farhad Ahrarnia – Canary in a coal mine, London 2011, S. 10-13.

**Parker 1984**

Rozsika PARKER, The Subversive Stich-Emroidery and the Making of the Feminine, The Women's Press, London 1984.

**Plant 1998**

Sadie PLANT, Nullen + Einsen. Digitale Frauen und die Kultur der neuen Technologien, Berlin 1998.

**Rousseau 1762/2010**

Jean-Jacques ROUSSEAU, Emile oder Über die Erziehung [1762], Anaconda Verlag GmbH, 2010 Köln.

**Schawelka 2002**

Karl SCHAWELKA, ›More matter with less art?‹ Zur Wahrnehmung von Material, in: Material in Kunst und Alltag, Monika Wagner und Dietmar Rübel (Hg.), Berlin 2002, S. 13-32.

**Schmidt 2007**

Gunnar SCHMIDT, Ästhetik des Fadens – Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst, Bielefeld 2007.

**Schmidt 2007**

Gunnar SCHMIDT, Schluss. Eine unzeitgemässe Kunst? In: Ästhetik des Fadens – Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst, Gunnar Schmidt, Bielefeld 2007, S. 146.

**Schmidt 2007**

Gunnar SCHMIDT, Stille. Chiharu Shiota, in: Ästhetik des Fadens. Zur Medialisierung eines Materials in der Avantgardekunst, Gunnar Schmidt, Bielefeld 2007, S. 124.

**Schneider 2005**

Birgit SCHNEIDER, Diagramme und bildtextile Ordnung, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Diagramme und Bildtextile Ordnungen, Band 3.1, Birgit Schneider (Hg.), Berlin 2005, S. 9-19.

**Schuette 1963**

Marie SCHUETTE, Sigrid MÜLLER-CHRISTENSEN, Das Stickereiwerk, Tübingen 1963.

**Schug 1997**

Albert SCHUG, Über die Bedeutung der neoimpressionistischen Theorie Seurats, in: : Pointillismus – Auf den Spuren von Georges Seurat, Rainer Budde (Hg.), München 1997, S. 10-38.

**Sirna 2007**

Gail SIRNA, Frauen, die nie den Faden verlieren. Handarbeitende Frauen in der Malerei von Vermeer bis Dali, München 2007.

**Sommer 2011**

Robert SOMMER, Kunst ist Mist, von Amts wegen – Nicht alles, was in Wien nicht gleich verstanden wird, muss gesäubert werden, in: Augustin, Nr. 296, 20.4.-3.5-2011, Wien 2011, S. 28-29.

**Stradal/Brommer 1990**

Marianne STRADAL/Ulrike BROMMER, Mit Nadel und Faden. Kulturgeschichte der klassischen Handarbeiten, Freiburg, Wien (u.a.) 1990.

**Strunk 2011**

Marion STRUNK, Foto Faden. Faden Foto, in: Craftista! Handarbeit als Aktivismus, Critical Crafting Circle (Hg.), Mainz 2011, S. 88-100.

**Teufel 2010**

Tina TEUFEL, »Vanitas«, Tanja Boukal – Werkschau 2002-2009, Wien 2010.

**Vezzoli 2004**

Francesco VEZZOLI, Trilogia della Morte (Ausst.-Kat.), Fondazione Prada, Mailand 2004.

**Widmer 2011**

Urs WIDMER, Zu „minor catastrophies“ von Nives Widauer, in: Nives Widauer, Minor Catastrophies, N° 1-66(6), Wien 2011, S. 5-6.

**Wilckens 1997**

Leonie von WILCKENS, Geschichte der deutschen Textilkunst, Verlag C. H. Beck, München 1997.

**Zobl 2011**

Elke ZOBEL, Kunst, Handarbeit und Feminismus, in: craftista! Handarbeit als Aktionismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 108-117.

**Zobl 2011**

Elke ZOBL, Handarbeit als Aktionismus und im öffentlichen Raum. Das Radikale Nähkränzchen. Im Gespräch mit Christine Pavlic und Barbara Maldoner-Jäger, in: craftista! Handarbeit als Aktionismus, critical crafting circle (hg.), Mainz 2011, S. 238-239.

## **Internetquellen**

### **Ahrarnia 2011**

Farhad Ahrarnia, Beirut Exhibition Center, September bis Oktober 2012,  
<http://www.beirutexhibitioncenter.com/learn/artist/farhad-ahrarnia> (15.10.2011).

### **Boukal 2012**

Tanja BOUKAL, ...von der Notwendigkeit, Augen im Hinterkopf zu haben..., Tanja Boukal online, [http://www.boukal.at/statement/statement\\_d.html](http://www.boukal.at/statement/statement_d.html) (04.10.2012).

## 10. Abbildungsverzeichnis

---

Alle Online Ressourcen wurden am 9. November 2012 geprüft.

- Abb. 1:** <https://www.artfinder.com/work/portrait-of-maria-de-medici-agnolo-bronzino/>
- Abb. 2:** <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:ElizabethFirstEngland2.jpg&filetimestamp=20100928163233>
- Abb. 3:** © Tanja Boukal, Nur für den Fall eines nuklearen Erstfalls  
<http://www.boukal.at>
- Abb. 4:** © Diem Chau  
<http://www.diemchau.com/plates6.html>
- Abb. 5:** © Diem Chau  
<http://www.diemchau.com/plates15.html>
- Abb. 6:** © Severija Incirauskaite – Kriauneviciene  
[http://severija.lt/pirmas.php?skyrius=&kurinys=599395&lapo\\_nr=02](http://severija.lt/pirmas.php?skyrius=&kurinys=599395&lapo_nr=02)
- Abb. 7:** © Severija Incirauskaite – Kriauneviciene  
[http://severija.lt/pirmas.php?skyrius=&kurinys=375435&lapo\\_nr=05](http://severija.lt/pirmas.php?skyrius=&kurinys=375435&lapo_nr=05)
- Abb. 8-9:** Kunstforum International, Band 147, 1999, Titel: 48. Biennale von Venedig, S. 69.
- Abb. 10-12:** © Judith G. Klausner  
<http://jgklausner.com/work/toast-embroidery>
- Abb. 13:** © Judith G. Klausner  
<http://jgklausner.com/work/cereal-sampler>
- Abb. 14-15:** © Elaine Reichek  
[http://elainereichkek.com/Project\\_Pages/1\\_Ariadne/Ariadne.htm](http://elainereichkek.com/Project_Pages/1_Ariadne/Ariadne.htm)
- Abb. 16:** © Chiharu Shiota  
<http://www.chiharu-shiota.com/works-2011>
- Abb. 17:** © Chiharu Shiota  
<http://www.chiharu-shiota.com/works-2010/>
- Abb. 18:** Marcel Duchamp  
<http://strangeflowers.wordpress.com/2011/10/13/witchs-cradle/>
- Abb. 19:** Marion Strunk, Wolle 2, Zürich 1999, S. 21.

- Abb. 20:** Kunstforum International, Band 181, 2006, Titel: Die Kunst der Selbstdarstellung, S. 148.
- Abb. 21:** Sirna 2007, S. 144.
- Abb. 22:** Sirna 2007, S. 99.
- Abb. 23:** Sommer 2011, S. 29, Fotos Daniela Reiter
- Abb. 24:** Zobl 2011, S. 239.
- Abb. 25:** Zobl 2011, S. 243.
- Abb. 26-27:** Dieckhoff 2008 (Ausst.-Kat), S. 24, 25, 26, Fotos Rocco Casaluci
- Abb. 28:** © Ghada Amer  
<http://www.ghadaamer.com>
- Abb. 29:** © Katharina Dieckhoff  
<http://www.katharinadieckhoff.it>
- Abb. 30:** Stradel/Bromer 1990, S. 127.
- Abb. 31-33:** © Tanja Boukal, Schöner Wohnen  
<http://www.boukal.at>
- Abb. 34-36:** © Tanja Boukal, Am Seidenen Faden  
<http://www.boukal.at>
- Abb. 37-41:** © Tanja Boukal, Unfinished  
<http://www.boukal.at>
- Abb. 42:** Farhad Ahrarnia, Canary in a coal mine, London 2011, S. 65.
- Abb. 43:** Farhad Ahrarnia, Canary in a coal mine, London 2011, S. 17.
- Abb. 44:** Nives Widauer, minor catastrophies, Wien 2011, S. 50.
- Abb. 45:** Nives Widauer, minor catastrophies, Wien 2011, S. 26,27.
- Abb. 46:** Nives Widauer, minor catastrophies, Wien 2011, S. 18,19.
- Abb. 47:** Nives Widauer, minor catastrophies, Wien 2011, S. 75.
- Abb. 48:** Nives Widauer, minor catastrophies, Wien 2011, S. 95.
- Abb. 49-52:** © Nives Widauer
- Abb. 53:** Budde 1997, S. 11.
- Abb. 54:** © Katharina Dieckhoff  
<http://www.katharinadieckhoff.it/works.php?topic=5>
- Abb. 55:** © Katharina Dieckhoff  
<http://www.katharinadieckhoff.it/works.php?topic=5&work=2>
- Abb. 56:** © Katharina Dieckhoff  
<http://www.katharinadieckhoff.it/works.php?topic=11&work=2>
- Abb. 57:** Farhad Ahrarnia, Canary in a coal mine, London 2011, S. 39.

**Abb. 58:** © Delaware

<http://www.delaware.gr.jp/contents/bitmap/forest/forest.html>

**Abb. 59:** © Delaware

[http://www.delaware.gr.jp/contents/bitmap/kiss\\_before\\_dying/kiss\\_before\\_dying.html](http://www.delaware.gr.jp/contents/bitmap/kiss_before_dying/kiss_before_dying.html)

*Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.*

## **11. Abbildungen**

---



Abb. 1: Angelo Bronzino – Porträt von Maria de Medici, 1551, Tempera auf Holz,  
52x38 cm, Galerie der Uffizien, Florenz



Abb. 2: Isaac Olivier – Porträt von Königin Elisabeth, ca. 1600

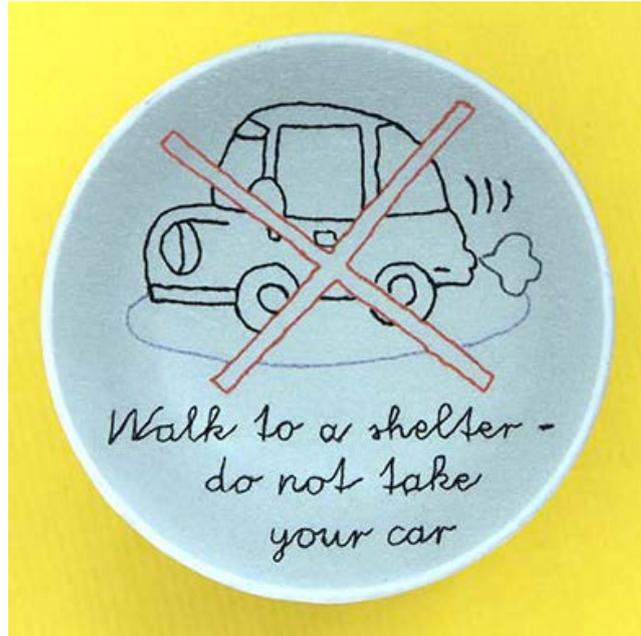


Abb. 3: Tanja Boukal – Nur für den Fall eines nuklearen Ernstfalls, 2011, Wien  
Stickerei, Organza auf Keramik



Abb. 4: Diem Chau - Long Braid, Porcelain plate, silk, thread, 6.25" Dia



Abb. 5: Diem Chau – Hand, Porcelain cup, silk, thread, 3" Dia x 2.25" H

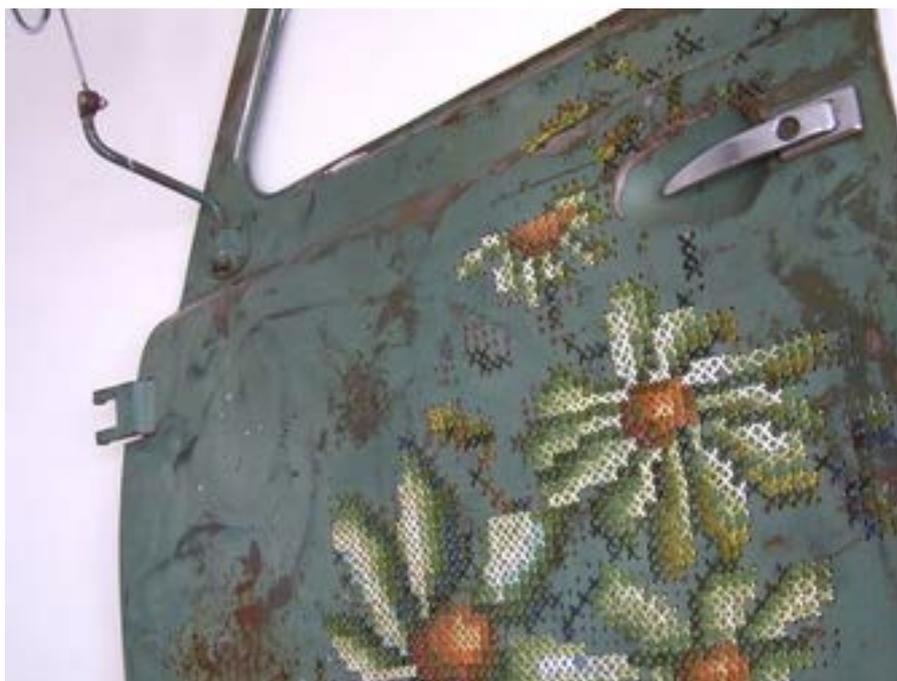


Abb. 6: Severija Incirauskaite - Kriauneviciene - Way of roses, 2010, Car details, cotton, Cross-stitch, drilling, 115x90 cm



Abb. 7: Severija Incirauskaite - Kriauneviciene - Between city and village , 2008, Metal pail, watering-can, can, The pail 25x25x26, t, cross-stitch, wring



Abb. 8: Mariann Imre – Cim nélkül (Detail), 1999, durchstickter Beton,  
4 x 340 x 485 cm



Abb. 9: Mariann Imre - Cim nélkül (Detail), 1999



Abb. 10: Judith G. Klausner – Toast Embroidery #3: Mold 1, 2010

Abb. 11: Judith G. Klausner – Toast Embroidery #2: Butter (To Go), 2010



Abb. 12: Judith G. Klausner – Toast Embroidery #1: Egg on Toast, 2010

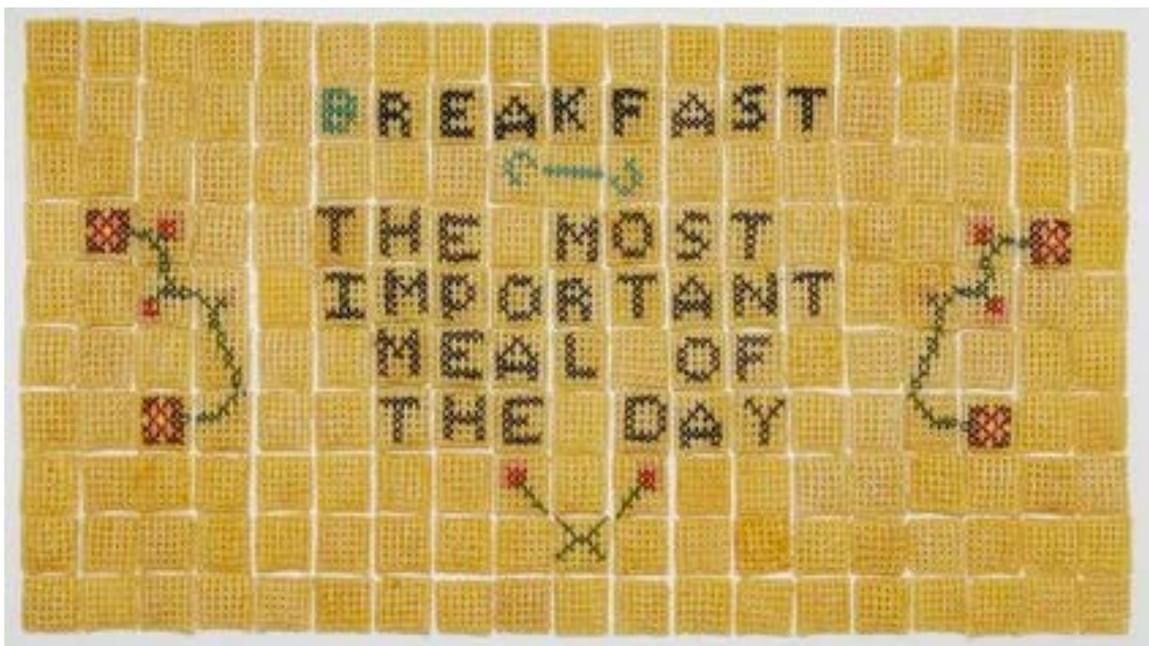


Abb. 13: Judith G. Klausner – Cereal Sampler #2: The Most Important Meal, 2010

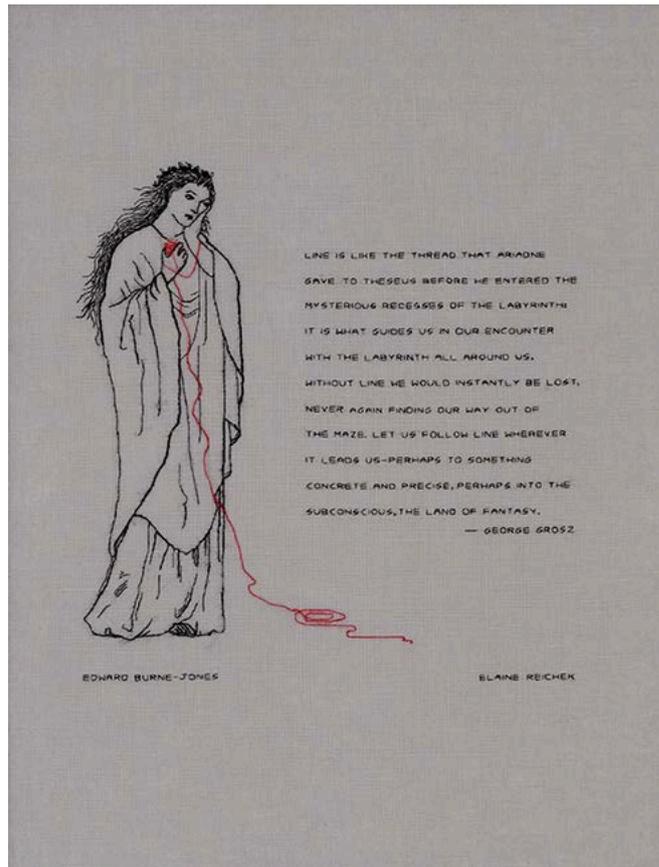


Abb. 14: Elaine Reichek – Line Is Like the Thread, 2008  
Handgestickt auf Leinen, 62,2x48,3 cm

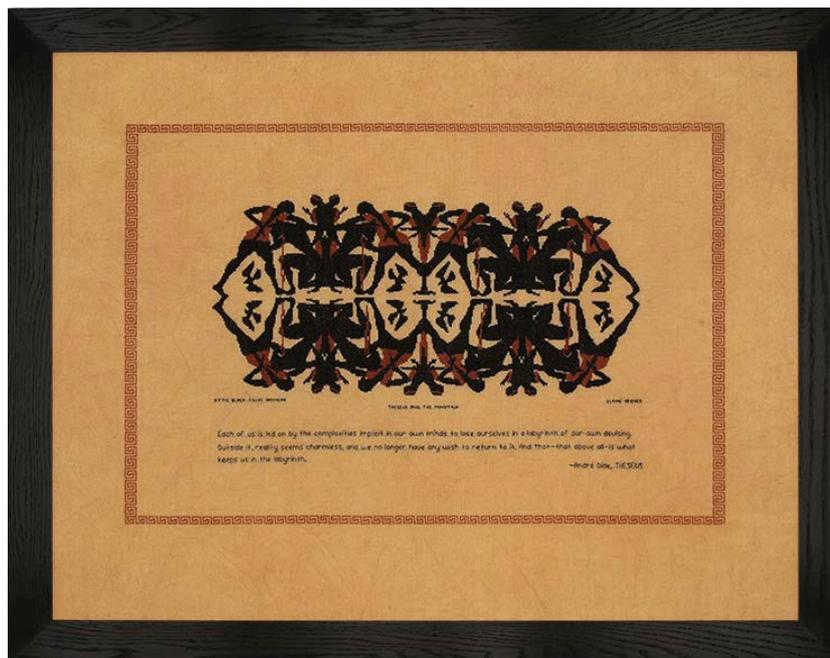


Abb. 15: Elaine Reichek – Each of Us Is Led, 2008  
Handgestickt auf Leinen, 85,1x107,3 cm



Abb. 16: Chiharu Shiota - Sängerin im Bühnenbild zur Oper "Matsukaze", 2011



Abb. 17: Chiharu Shiota - Installation at Haunch of Venison, 2010, London

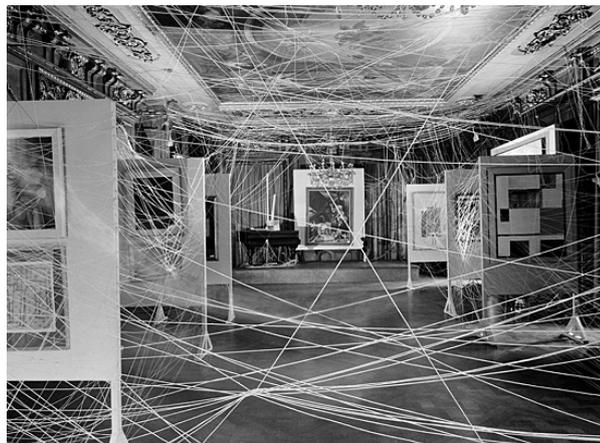


Abb. 18: Marcel Duchamp - Sixteen Miles of String

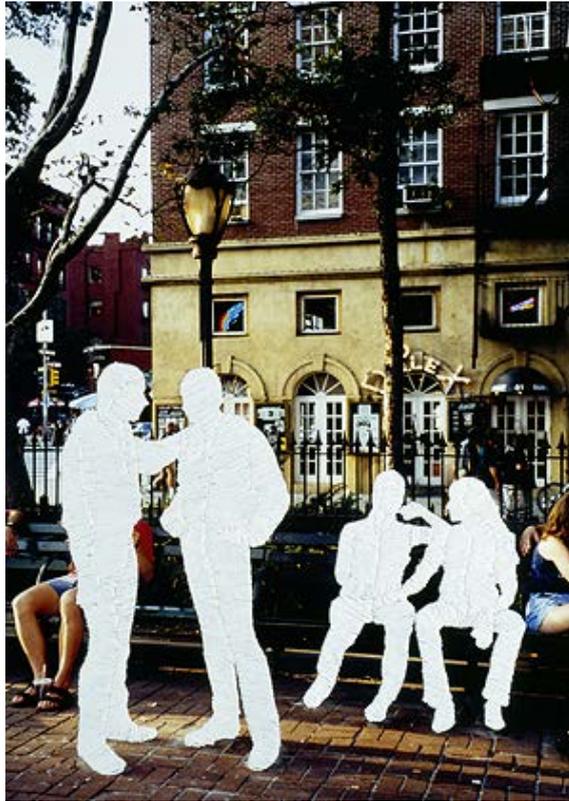


Abb. 19: Marion Strunk - Embroidered Images, Foto + Faden, 1997-99  
70 x 100 cm



Abb. 20: Marion Strunk - Embroidered Images, Foto + Faden, #7, 2004  
70 x 100 cm



Abb. 21: Carl Vilhelm Holsoe (1863-1935) – Stickende Frau am Fenster  
 PRIVATSAMMLUNG



Abb. 22: Cristiano Banti (1824-1904) – Frau beim Sticken auf der Terrasse, 1882  
 GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA, FLORENZ



Abb. 23: 'Guerilla Knitting Action' – Frauendemo am 19.3.2011, Ringstraße Wien



Abb. 24: Christine Pavlic – „Haussegen“, 2006



Abb. 25: Barbara Maldoner-Jäger – „no means no“, 2006

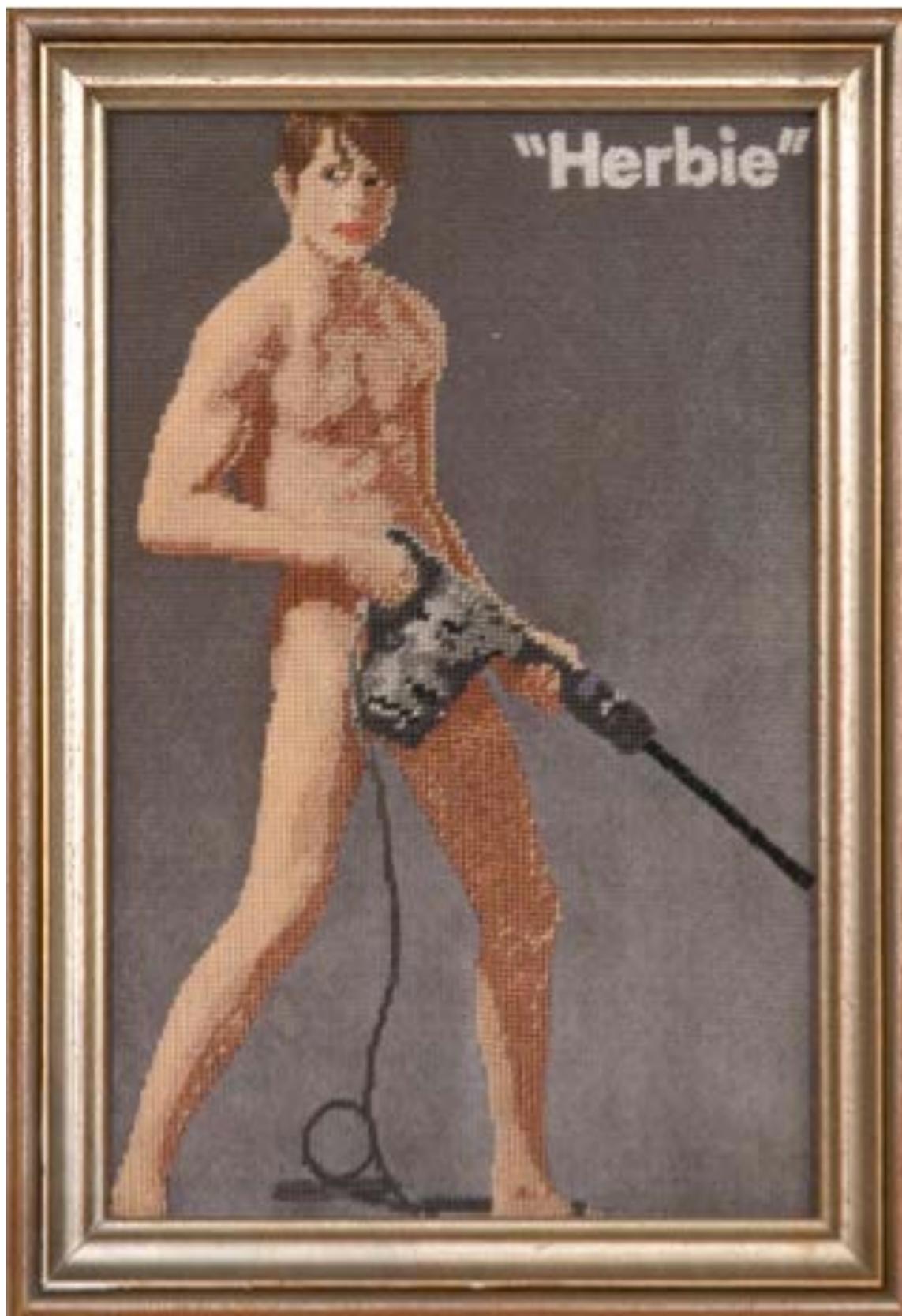


Abb. 26: Katharina Dieckhoff – Ohne Titel, 2007, Stickerei auf Leinwand, 29,5x21,5 cm



Abb. 27: Katharina Dieckhoff – Ohne Titel, 2006, Stickerei auf Leinwand, 26,5x33,5 cm

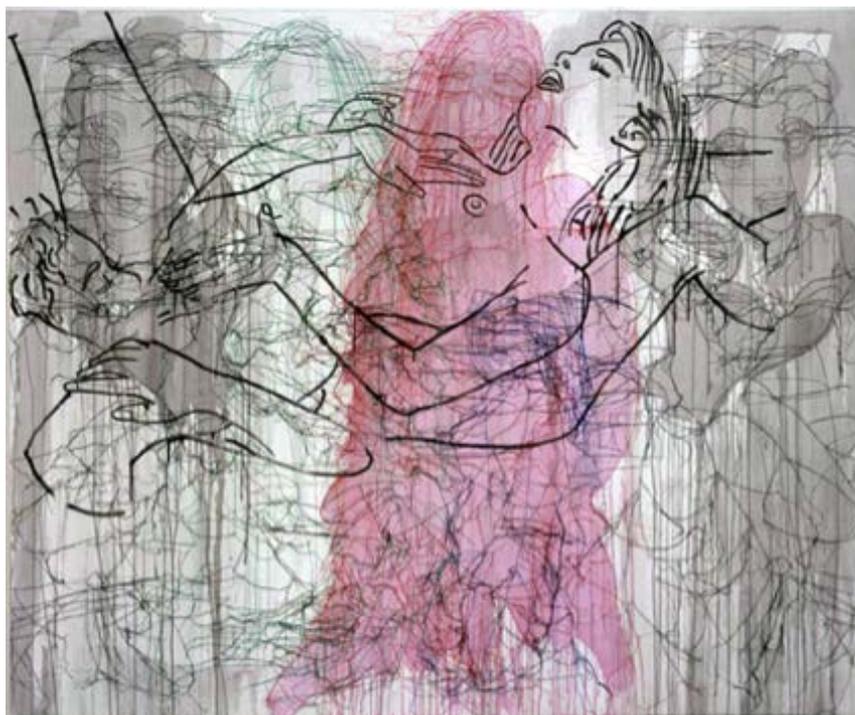


Abb. 28: Ghada Amer – And the Beast, 2004, Acryl, Stickerei und Gel Medium auf Leinwand  
167,6x200,7 cm, Courtesy of the artist



Abb. 29: Katharina Dieckhoff



Abb. 30: Hocker mit Biedermeiermotiv mit Gobelinstick, Privatbesitz



Abb. 31: Tanja Boukal – Schöner Wohnen, 2007/08, Wien,  
5 Strickdecken je 100x160 cm, Stickgarn



Abb. 32: Tanja Boukal – Schöner Wohnen, 2007/08, Wien,  
5 Strickdecken je 100x160 cm, Stickgarn



Abb. 33: Tanja Boukal – Schöner Wohnen, 2007/08, Wien,  
Polster 40x60 cm, Stickgarn

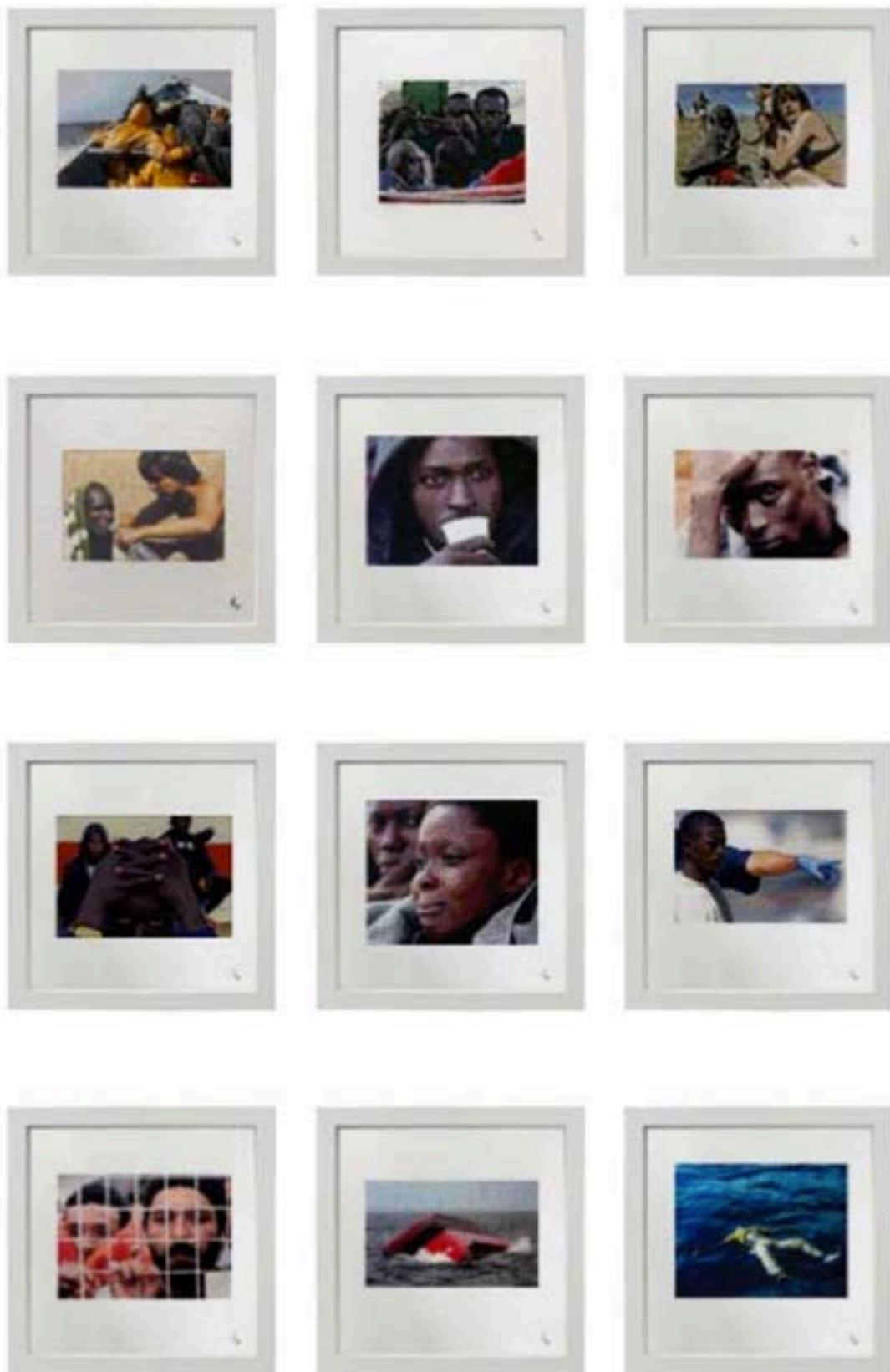


Abb. 34: Tanja Boukal – Am seidenen Faden, 2008 ff,  
Serie von Stickbildern, je 25x25 cm, Stickgarn

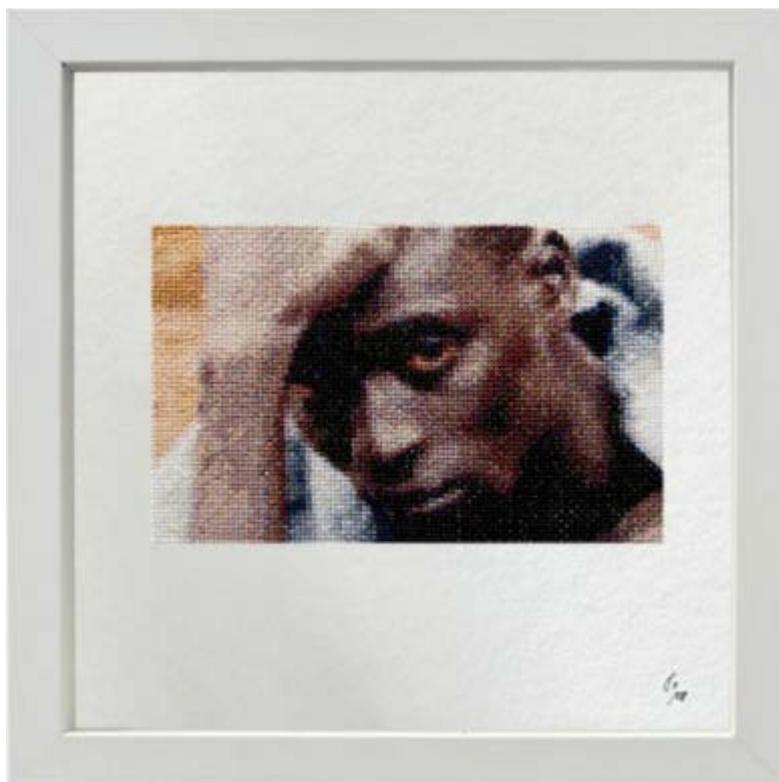


Abb. 35: Tanja Boukal – Am seidenen Faden, 2008 ff,  
Serie von Stickbildern, je 25x25 cm, Stickgarn



Abb. 36: Tanja Boukal – Am seidenen Faden, 2008 ff,  
Serie von Stickbildern, je 25x25 cm, Stickgarn

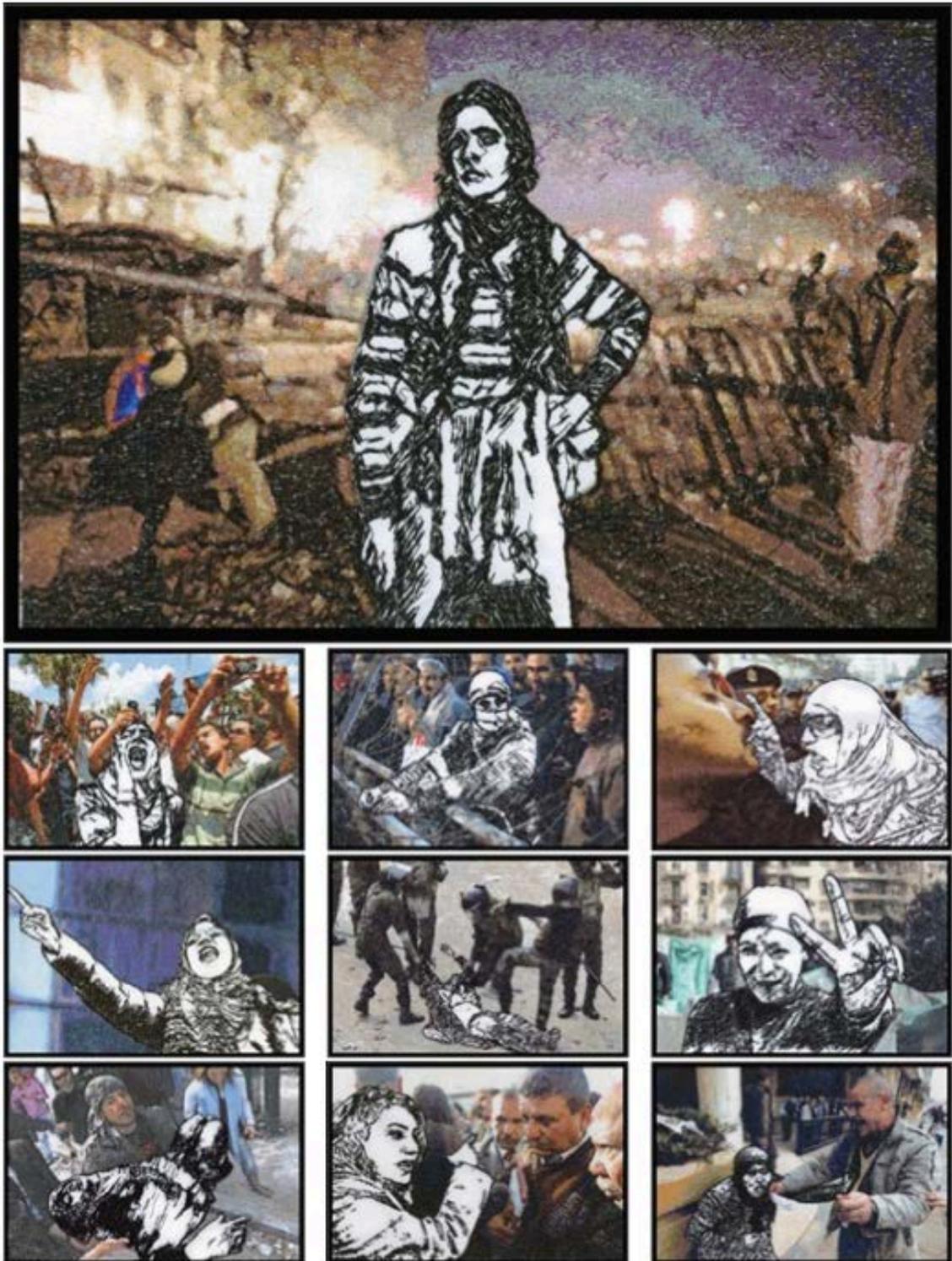


Abb. 37: Tanja Boukal – Unfinished, 2012 ff,  
24 Stück, jeweils 21x30 cm, Stickerei auf Leinwand



Abb. 38: Tanja Boukal – Unfinished, 2012 ff,  
21x30 cm, Stickerei auf Leinwand

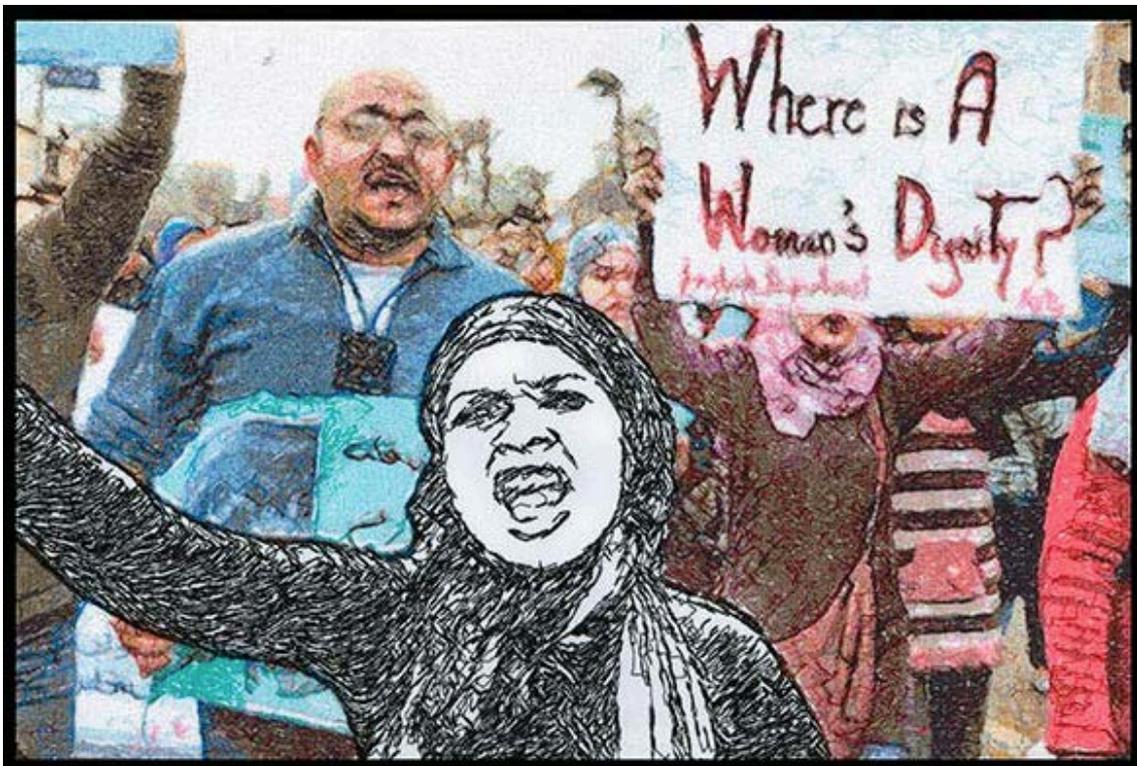


Abb. 39: Tanja Boukal – Unfinished, 2012 ff,  
21x30 cm, Stickerei auf Leinwand



Abb. 40: Tanja Boukal – Unfinished, 2012 ff,  
21x30 cm, Stickerei auf Leinwand



Abb. 41: Tanja Boukal – Unfinished, 2012 ff,  
21x30 cm, Stickerei auf Leinwand



Abb. 42: Farhad Ahrarnia – Target Gaddafi, aus der Time Serie, 2009

78x59 cm

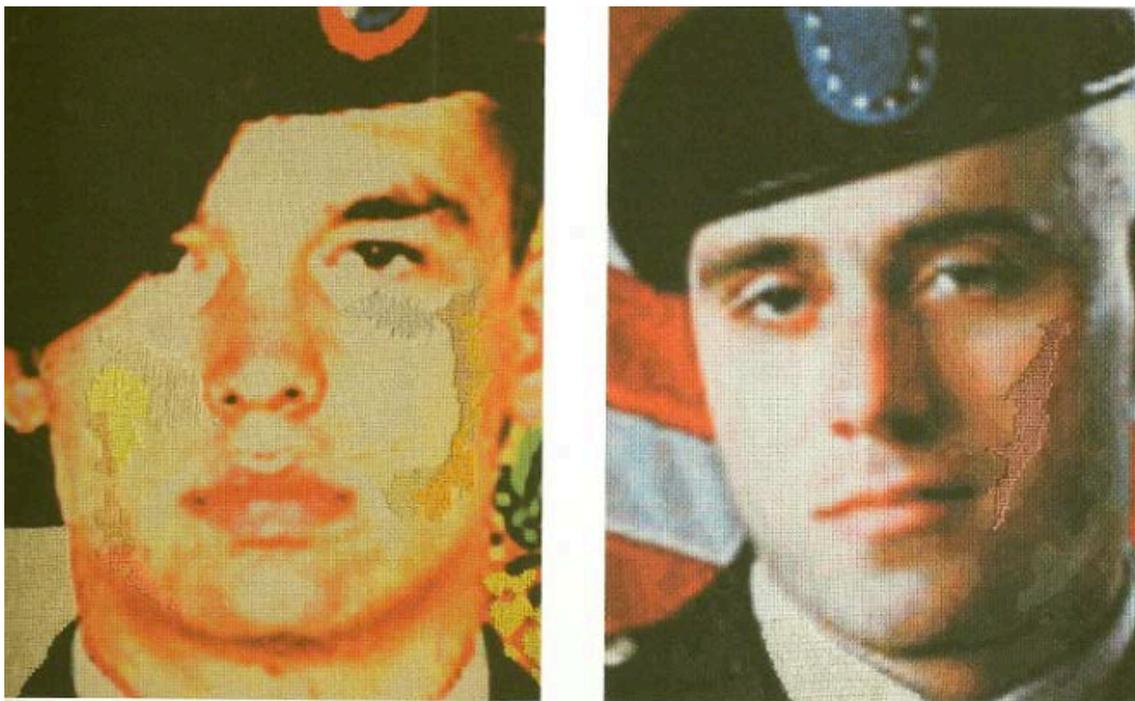


Abb. 43: Farhad Ahrarnia – US Soldier III und US Soldier V, 2006-2008,  
30x23 cm



Abb. 44: Nives Widauer - minor catastrophies N° 27



Abb. 45: Nives Widauer – minor catastrophies N° 9



Abb. 46: Nives Widauer – minor catastrophies N° 5



Abb. 47: Nives Widauer – minor catastrophies N° 45



Abb. 48: Nives Widauer – minor catastrophies N° 59





Abb. 51: Nives Widauer – Stickbild nach chinesischem Sprichwort, 2011

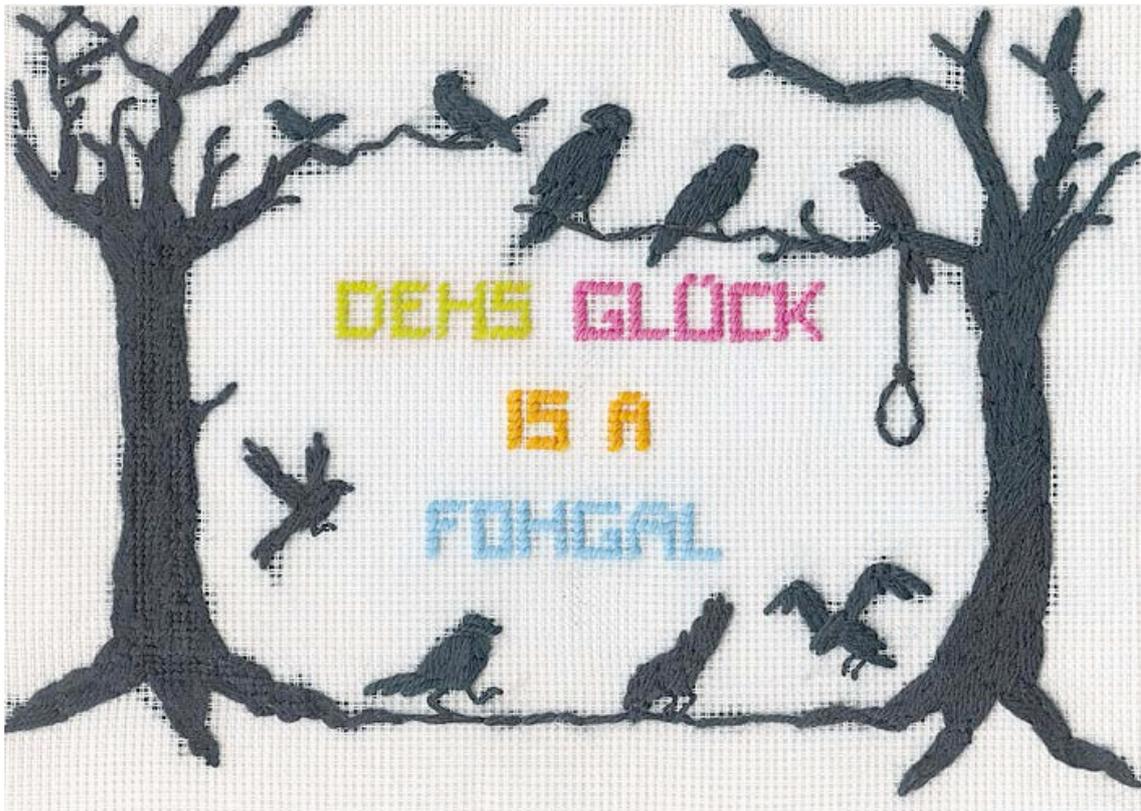


Abb. 52: Nives Widauer – Stickbild mit Zitat nach Alexander von Biczó, 2011



Abb. 53: Georges Seurat – Un dimanche après-midi à la Grande Jatte (Ein Sonntagnachmittag auf der Insel La Grande Jatte), 1884/86, Öl auf Leinwand, 205,7x205,8 cm  
The Art Institute of Chicago (Sammlung Helen Birch Barlett)

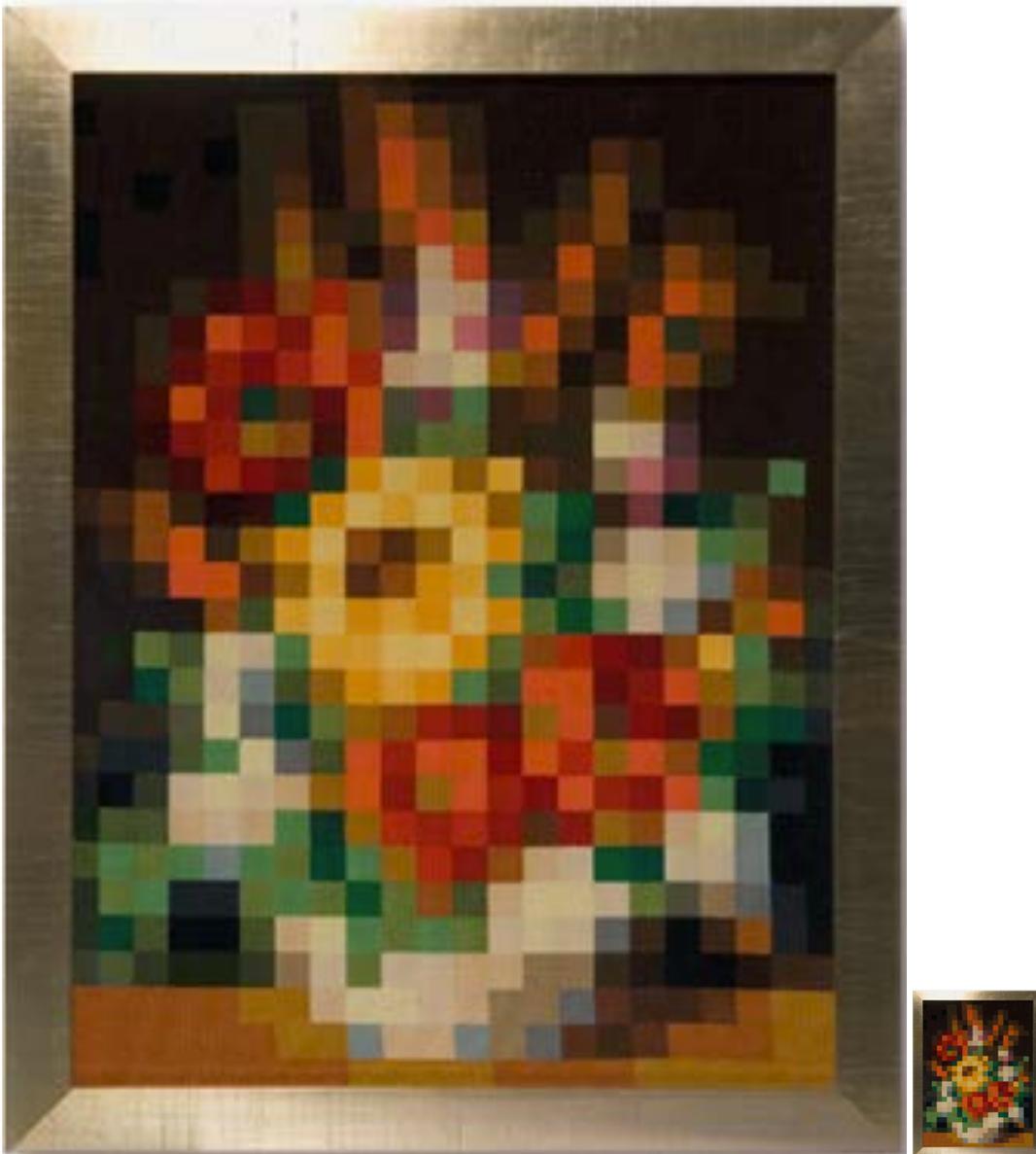


Abb. 54: Katharina Dieckhoff – Pixel - 159 hours, 77.198 stitches and 10 kilometres and 140 meters of Canclini cotton, 2008, Gobelintickerei auf Leinwand, 78x60,5 cm



Abb. 55: Katharina Dieckhoff – Pixel - 159 hours, 77.198 stitches and 10 kilometres and 140 meters of Canclini cotton (detail), 2008, Gobelin Stickerei auf Leinwand, 78x60,5 cm



Abb. 56: Katharina Dieckhoff – Prospero (Videostills), 2011  
Inspiriert von „Prospero“, Roman von Gianluca Di Dio,  
Musik von Tchaikovsky, 3:37 min



Abb. 57: Farhad Ahrarnia – Mr. Singer (Videostill), 2003

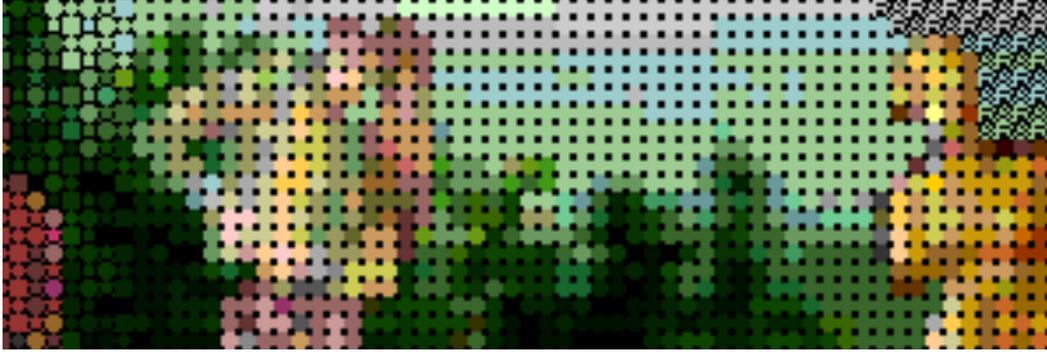


Abb. 58: Delaware – Fores+, 2002-2006

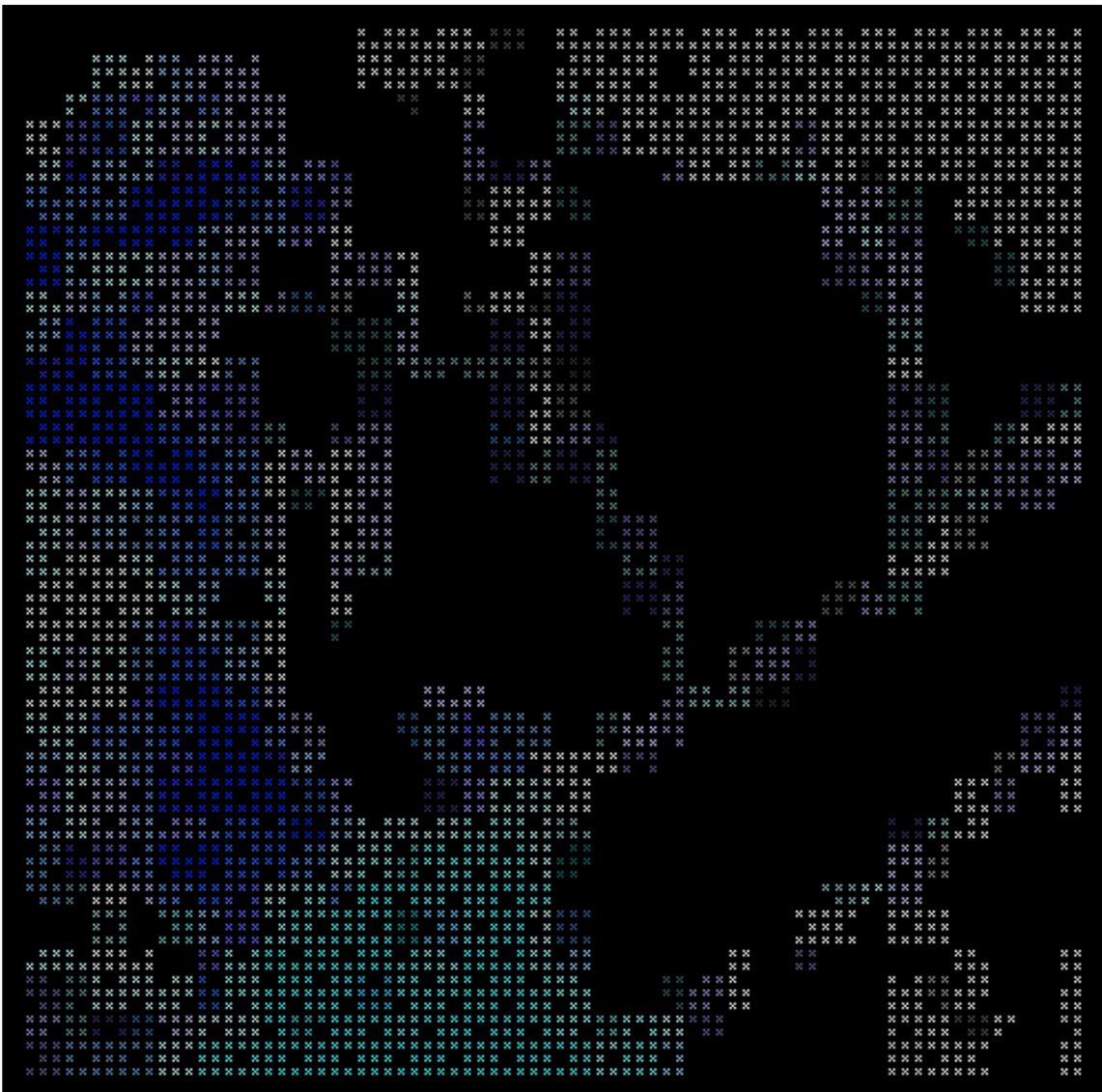


Abb. 59: Delaware – Kiss Before Dying In +he Nega Film, 2005

## ABSTRACT

---

Die Stickerei gehört zu den ältesten Kunsthandwerken der Geschichte. An der traditionellen Herstellungstechnik von Stickkunstwerken hat sich seit Anbeginn kaum etwas verändert. Nadel, Faden, Trägermaterial und Muster sind die Grundpfeiler jeder handwerklichen Stickarbeit. Im 21. Jahrhundert beschäftigen sich zeitgenössische KünstlerInnen vermehrt mit dem Thema der Stickerei. Bei den KünstlerInnen scheint eine Rückbesinnung auf das traditionelle Kunsthandwerk stattzufinden. Im kreativen Prozess werden alte Techniken zeitgemäß adaptiert und neuartige Stickwerke entwickeln sich. Die zeitgenössischen Künstler und Künstlerinnen veranschaulichen, dass jedes Material für die Stickkunst geeignet ist. Durch die Flexibilität dieses Mediums entstehen neue Lesearten, die provokant, verwirrend oder auch amüsant wirken können. Die Stickerei hat sich im Laufe der Zeit immer weiter verbreitet, ist aus dem häuslichen Leben ausgebrochen und hat ihren Wege bis hinein in die zeitgenössische Kunst gefunden, wo sie sich als angesehene Kunstform etabliert hat. Nicht nur in Museen oder Galerien ist diese Handwerkskunst vertreten, sondern sie ist auch fester Bestandteil von Protestaktionen geworden. Frauen in unterschiedlichen Ländern nutzen ihr handwerkliches Können um auf soziale und politische Probleme aufmerksam zu machen. Die Geschichte der Stickkunst zeigt uns, dass die Frau dabei die Hauptrolle spielt. Durch die modernen Technologien bekommt die Stickerei einen neuen Stellenwert. Die Stickkunst mit Nadel und Faden wird durch Computertastatur, Maus und Software ausgetauscht. Die ursprüngliche Sticktradition wird durch ein Computerprogramm ersetzt und digitale Stickbilder entstehen. Die digitalen Medien spielen auch eine große Rolle bei der neu gewonnen Popularität der Stickerei durch den *Do it yourself* Trend (D.I.Y). Die Stickkunstwerke passen sich dem Zeitgeist und dem technischen Fortschritt an. Stickarbeiten sind zu einer anerkannten Ausdrucksform der Zeitgenössischen Kunst geworden. Die Stickerei spiegelt dabei stets die persönliche Handschrift des Künstlers wieder. Das Traditionelle und das Moderne, das Analoge und das Digitale harmonieren erstaunlich gut in

Stickwerken der Gegenwartskunst und lassen die Möglichkeiten zur Weiterentwicklung dieses Mediums offen.

## LEBENS LAUF

### Persönliche Daten

---

Geburtsdatum: 19. September 1984

Geburtsort: Luxemburg

Nationalität: Luxemburgisch

### Ausbildung

---

2005 - 2012 Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

2005 Diplôme de Fin d'Etudes Secondaires, Arts et Métiers Luxembourg

### Berufserfahrung

---

2012 das weisse haus, Wien

2009 - 2012 Assistentin der Künstlerin Nives Widauer, Wien

2009 Casino Luxembourg – Forum d'Art Contemporain, Luxemburg

2009 Kunsthalle Wien

2008 MNHA – Nationalmuseum für Geschichte und Kunst, Luxemburg

2008 Galerie Clairefontaine, Luxemburg

### Sprachkenntnisse

---

Luxemburgisch, Deutsch, Französisch, Englisch