

Nur allzu bekannt ist die Metapher von dem Gewebten als *zweite Haut*, das dem Körper so nah ist wie kaum ein anderes Material. Das Textile ruft auf die eine oder andere Weise immer den Menschen in Erinnerung, auch wenn dieser nicht mehr anwesend ist. Textile Materialien in der Kunst leben von diesem Effekt, Spur oder auch Fetisch des abwesenden Körpers zu sein. Sie repräsentieren den Menschen ohne sein Antlitz zu zeigen. Möglicherweise bergen sie ein subversives Potential zur Inszenierung neuer Repräsentationsformen des Menschen, die sich von den etablierten, hegemonialen und hierarchisierenden Körperbildern zu distanzieren vermögen. Aber nicht nur das Textile selbst, sondern auch seine Herstellung unterliegt ganz spezifischen diskursiven Verflechtungen, die kunstwissenschaftliche Betrachtungsweisen prägen. So markieren textile Herstellungsverfahren eine wertende Trennlinie zwischen hoher und niederer Kunst, Technologie und Handwerk, Moderne und Tradition. Es muss nicht extra betont werden, dass hierdurch auch ethnisierende und geschlechtsspezifische Kodierungen verhandelt werden.

Maike Christadler betrachtete bereits in der Dezemberausgabe 2005 von *FrauenKunstWissenschaft* die Bedeutung von Kleidung als Substitut der Haut aus einer transkulturellen Perspektive am Beispiel der Kostümierung mit *Indianerhäuten* am Württembergischen Hof um 1600. Die Verkleidung Herzog Friedrichs I. als weibliche Amerika-Allegorie inszeniert eine Travestie von Geschlecht und ethnisch identifiziertem Leib in Form eines *cross-dressing* zur Stabilisierung seiner Macht. Christadler erkennt darin sehr überzeugend den subversiven Zug in Hinblick auf essentialistische Körperbilder, nämlich mit der Kleidung die Zivilisation abzulegen, um die Hülle eines fremden und wilden Volkes überzustreifen.¹

Das vorliegende Heft schließt mit dem Schwerpunkt *Textilien im globalen Kontext* daran an. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts irritiert die Verwendung von Stoffen in der Kunst die tradierten geschlechtsspezifisch definierten Gattungsgrenzen und Künstlerimages. Es soll an das kreative Potential dieses oft marginalisierten Materials zur

Aufhebung von Grenzziehungen angeknüpft werden. Darüber hinaus wird in Hinblick auf ihre Funktion sowohl als Metapher sozialer und politischer Beziehungen im globalen Kontext, als auch als Metonym oder Substitut geschlechtlich codierter Körper zur Herstellung ethnischer Differenz in der Kunstgeschichtsschreibung und visuellen Kultur gefragt. Postkoloniale KünstlerInnen nutzen diese Materialeigenschaften, um in die hegemoniale Bildkultur zu intervenieren und/oder selbstbestimmte visuelle Repräsentationen ihrer Erfahrungen sowie sozial-politische Muster und ökonomische Prozesse der Globalisierung zu reflektieren. Damit *übermalen* sie nicht zuletzt den noch heute vorherrschenden euro-amerikanischen, von kolonialen Sichtweisen fest durchdrungenen Bilddiskurs.²

In diesem Sinn argumentiert auch Virginia Gardner Troy, wenn sie Textilien von der Kunstgeschichtsschreibung neu bewertet sehen möchte, weil sie auf vielen verschiedenen Ebenen funktionieren und als ideales *cross-over medium* sehr wohl soziale und visuelle Grenzen zu überwinden vermögen, und dies nicht nur in Hinblick auf Gender, sondern auch auf ethnisierende Differenzierungen.³ Diesem Desiderat haben sich die *Fashion & Textile Studies* angenommen. Elke Gaugele gibt im vorliegenden Heft einen Überblick über die wichtigsten Entwicklungen und Perspektiven innerhalb des deutschsprachigen Raums. Sie verleihen dem Fach Textiles Gestalten ein innovatives transkulturelles Forschungsprofil, das den Schwerpunkt auf Mode, Kleidung und Textilien legt.

Mode kann mittels eines kritischen Designs gegen Rassismus vorgehen. Beispielsweise entwirft die *Designcompany 21MC* hybride Straßenkleidung für die heutige Nachfolgegeneration ehemaliger Schwarzer Sklaven und Sklavinnen. Deren spezifische Lebensstile, Kultur und Vergangenheiten fließen in die Schnittmuster ein, um den TrägerInnen ein positives Image zu geben.⁴ In der europäischen Malerei kam der Bekleidung zur Inszenierung von Identitäten seit jeher eine große Bedeutung zu. Welche Rolle dabei fremdkulturelle Einflüsse spielen, zeigen sehr eindringlich Analysen zur orientalisierenden Bildnismaskerade seit dem frühen 17. Jahrhundert und zu Künstler selbstporträts der Vormoderne.⁵ Lisbeth Freiß legt in ihrem Aufsatz dar, wie die Herrschaftsansprüche Kaiser Maximilians I. von Habsburg in Mexiko auch von der Wiener Mode mitgetragen werden. Mode erscheint hier als soziales und politisches Ordnungsinstrument, das entsprechend der Strategie des *Othering* in Anlehnung an Homi K. Bhabha ein ästhetisches Regime mit klassen-, geschlechts- und rassenspezifischen Differenzierungen ausbildet und so Herrschende und Untertanen sichtbar macht.

Die spezifischen Materialeigenschaften des Gewebten widersprechen der weißen männlichen Logik und eignen sich insofern wunderbar, um gegen das Gesetz des Vaters, der phallogozentrischen Ordnung, zu rebellieren. Die feministische Kunst nutzte in den

1970er und '80er Jahren dieses Potential der Grenzüberschreitung, das bereits eine wichtige Rolle in den Reformbewegungen der Avant-Garden um 1900 spielte. Impressionismus und abstrakte Kunst orientierten sich bei ihren Flächengestaltungen am Textilien als eine „unreine Quelle der Moderne“. ⁶ Henri Matisse als einer ihrer wichtigsten Vertreter entwickelte seinen Stil entlang der außereuropäisch und weiblich konnotierten Textilien und Ornamente. Neben der nur allzu bekannten geschlechterstereotypen Konstruktion von hoher und niederer Kunst wurde auch zwischen westlichem und nicht-westlichem Kunsthandwerk unterschieden. So verbindet sich aufs engste Weiblichkeit, Kunsthandwerk, Ornament und Primitivität bzw. Volkskunst in den Kunstdiskursen, etwa auch um das Bauhaus. ⁷

Bekannt sind die Arbeiten der Bauhauskünstlerin Anni Albers. Ihre von der Virtuosität der Andentextilien inspirierten Innovationen im Bereich der Webtechnik und des Designs fordern den kunsthistorischen Kanon gleich auf mehreren Ebenen heraus und sind wichtige Meilensteine in der Entwicklung der Modernen Kunst in Europa. ⁸ Ines Doujak sammelt innerhalb ihres künstlerisch-wissenschaftlichen Forschungsprojekts Andentextilien von Beginn bis in die heutige Zeit für ihr *ex-zentrisches* Archiv, aus dem sie Teile in ihrem hier vorliegenden Beitrag vorstellt. Neben Produktion, Zirkulation und Konsum der Andentextilien werden auch deren interkulturelle und geschlechtsspezifische Bedeutungsvielfalt aufgezeigt, um so eingefahrene Sichtweisen auf Folklore, indianische Bevölkerung und Kolonialgeschichte zurechtzurücken.

In den 1970er Jahren nutzte die feministische Kunstkritik dezidiert die enge Verketzung von Textilien und Textuellem zur Reformierung des kunsthistorischen Wertekanons und seiner Sinngabungsprozesse. Noch in jüngster Zeit schrieben Elke Gaugele und Verena Kuni über die Neubesetzung von Handarbeit, der einst wirkmächtigen „Technologie patriarchaler Domestizierung“ ⁹, nicht ohne auch einen kurzen Rückblick auf die feministischen Diskussionen um Kunst und Handarbeit zu geben. Nadel und Faden avancieren heutzutage zu konkreten politischen Instrumenten der Neubestimmung von Subjektpositionen im Kontext des *3rd-Wave-Feminismus*. Verbindet sich damit zusätzlich eine postkoloniale Perspektive, so gilt „[...] that texts derive many of their signifying components from textile traditions, and that because of colonialist expansions, both media have circulated across time and place, changing their meanings in the process and accumulating stories around, as well as within them.“ ¹⁰

Über die zeit- und raumabhängigen Verflechtungen von Textilproduktion und der Textur einer Gesellschaft durch Diskurse schrieb in den 1990er Jahren Gayatri Spivak. Sie entwirrt den Filz der Macht strukturierenden Textur transnationaler Gesellschaften im Diskurs

über Mode und Design. „The web of text-ility“ ¹¹ ist aus ethnizierenden genderspezifischen Begriffen und der Realität der Bekleidungsindustrie gleichermaßen gesponnen. Sie erkennt die Zusammenhänge und Widersprüche zwischen dem einerseits aufwendigen self-styling der wohlhabenden Bevölkerungsschichten, die ins Museum gehen und ein kritisches Bewusstsein pflegen, und andererseits den ausgebeuteten Textilarbeiterinnen, die diese Kleidung produzieren. ¹² Janis Jefferies fasst diesen Gedanken weiter und zieht Analogien in Hinblick auf Handeln und Habitus der Personen im fabric-shop und Künstleratelier, sweat-shop und Kunstgalerie, die im Stadtraum unter Umständen nahe beieinander liegen. Im Zusammendenken dieser Räume kommt es zu neuem Wissen über die Axiome des globalen Kapitals. ¹³ Die Künstlerin Agnes Achola deutet in der abgedruckten Edition mit ihrer Arbeit *Ornamental Structures* in Sarajevo subtil diese Zusammenhänge an.

In den 1990er Jahren enttarnen Yinka Shonibares Arbeiten die kulturellen Verstrickungen der Textilien als Grundlagen von Kolonialismus und Imperialismus durch die Zirkulation von Waren und Menschen, womit er im Rahmen postkolonialer Kritik eine breite Aufmerksamkeit findet. Shonibare nutzt das Potential der metaphorischen und strukturellen Überlagerung von Textur und Textilien zur Sichtbarmachung komplexer sozialer und politischer Sinnzusammenhänge. Die verwendeten Batikstoffe verwandeln sich in seinen Installationen zu mobilen Zeichen von (Kolonial-)Handel, Ursprung und Authentizität, Gender, Ethnizität und Kulturalismus. ¹⁴

Es folgten zahlreiche kunstwissenschaftliche Publikationen und Ausstellungen zur kulturpolitischen Bedeutung insbesondere der Herstellung und Zirkulation sogenannter *afrikanischer* Batikstoffe im Prozess der Globalisierung sowie Kritik an deren unangemessener Rezeption als genuin afrikanische Folklore. Beispielsweise untersuchte die zum Jahreswechsel 2010/11 gezeigte Ausstellung *African Lace* in Wien die Wirtschaftsbeziehungen insbesondere zwischen Nigeria und Österreich als Teil einer wichtigen internationalen Modegeschichte, versäumte jedoch die hegemonialen Strukturen zwischen den Ländern und Geschlechtern nachdrücklich aus einer kritischen postkolonialen Perspektive herauszuarbeiten. ¹⁵

Kleider können über ihre Muster visuelle Botschaften vermitteln und so Frauen eine Stimme geben, wo sie ihnen verwehrt wird. Ein Beispiel hierfür sind etwa die in Zimbabwe gefertigten Weya appliqués. Sie übermitteln Botschaften von weiblicher Diskriminierung und Unterdrückung am Arbeitsplatz und zu Hause. Themen, über die niemand gerne spricht, wie etwa Abtreibung und Kinderhandel, werden visuell sichtbar und damit öffentlich gemacht. Die malerischen Motive zeigen Wünsche und Ängste, aber auch Rassifizierungsprozesse. Frauen, die mit der Stoffproduktion ihr Einkommen sichern, unterstehen

diesen Restriktionen, die letztendlich auch auf die Kolonialzeit zurückgehen.¹⁶ In Australien dienen den Aborigines textile Stoffe zur Kommunikation. Die geometrischen Muster unterliegen im Laufe der Zeit Veränderungen, so dass sie traditionelle Bedeutungen in eine hybride postkoloniale Gesellschaft transferieren und so auch heute noch Botschaften übermitteln. Diana Wood Conroy vergleicht sie sogar mit Literatur, sieht sie als sprechende Objekte.¹⁷ Willemijn de Jong argumentiert in diesem Heft aus einer ethnologischen Perspektive, wieso Ikatkleidung in Ostindonesien durchaus als Kunst aufgefasst werden kann. Am Beispiel der handgewebten Ikattextilien von Mama Ango erörtert sie die feministisch geführten Diskussionen über die verschiedenen Formen der Orientalisierung asiatischer Kleidung, wobei sie in Aussicht stellt, dass die Strategie des *counter-orientalism* noch am ehesten hegemoniale Zuschreibungen durchbricht.

Der Aufsatz von Kerstin Pinther und Kerstin Schankweiler verdeutlicht, wie gewinnbringend die Zusammenarbeit von Ethnologie und Kunstgeschichte gerade in Hinblick auf den Themenschwerpunkt dieses Heftes ist. Sie betrachten Gegenwartskunst aus afrikanischen Ländern vor dem Hintergrund der ihnen eigenen Textilgeschichte mit ihren je spezifischen Technologien. Das textile Medium dient den KünstlerInnen als ästhetische Ressource, deren Qualitäten und Eigenschaften sie nicht nur in andere künstlerische Medien übertragen, sondern auch zur Reflexion über Geschlechteridentität, (Kolonial-)Geschichte und Rassifizierungsprozesse nutzen.

Gerade im interkulturellen Kontext zeigt sich deutlich, wie sehr textile Materialien eurozentrische Definitionen von Kunst in Frage stellen und damit hegemoniale Strukturen im Kunstbetrieb offenlegen. So gelten beispielsweise selbstgesponnene Textilien in Indien als Kunst, während die gleichen Arbeiten in England weder in Ausstellungen gezeigt, noch einer Kunstkritik unterworfen und deswegen nicht als Kunst anerkannt werden.¹⁸ Verband sich in den 1970er Jahren die Bedeutung von Textilien eng mit den vereinheitlichenden Bestrebungen der Frauenbewegung zur Befreiung *der Frau* schlechthin, schärfen postkoloniale Ansätze schon früh, besonders dann aber in den 1990er Jahren den Blick für die vielschichtigen Operationen zur Herstellung wie auch Dekonstruktion geschlechtsspezifisch definierter Ethnifizierungen und Rassifizierungen. Beispielsweise gestaltet Faith Ringgold kritische Szenen in ihren *Story Quilts*, um weiße, heterosexuelle und männliche Kunstgeschichte bzw. den kunstkritischen Apparat generell zu parodieren. Ihre zwölfteilige Serie *The French Collection* aus den 1990er Jahren ist eine Montage aus Malerei mit textilen Materialien, aus Wort und Bild, um widerständige Repräsentationen von Kultur, Ethnizität und Geschlecht zu formulieren und sich dadurch dem kunsthistorischen Kanon zu entziehen.¹⁹

Die sture Weigerung seitens europäischer Kulturinstitutionen, Textilien in der Kunst als würdiges Material zu akzeptieren, ist als koloniales Erbe zu verstehen, als sich Europa mit der Malerei an der Spitze der Zivilisation definierte. Eine vollwertige Anerkennung könnte den hegemonialen Kanon des Kunst- bzw. Kulturapparates zu Fall bringen und damit auch seine geschlechtsspezifischen und ethnizierenden Differenzierungen. Auf diese Weise würde eine im europäischen Dominanzdiskurs bisher unakzeptable Veränderung kultureller Überlegenheitsfantasien eingeleitet und die Vormachtstellung in Frage gestellt werden. Sowohl genderkritische als auch postkoloniale Theorien und Methoden heben aber genau auf diese Kritik ab. So wird es verständlich, warum gerade hier Textilien zu einem wichtigen visuellen Bedeutungsträger avancieren. Alte Webtechniken und Stoffdrucke werden von ehemals kolonisierten und unterdrückten Gesellschaften erinnert, um sich so der eigenen Geschichte zu bemächtigen und etwa negative Erfahrungen durch das Nachwirken kolonialer Konflikte in der Gegenwart zu überwinden.²⁰

Der versperrte Blick auf das Gemeinsame von textilen Stoffen und Gemälden, die ja im Grunde nichts anderes sind als bebildertes Leinen, brach dann gänzlich mit der *documenta 12* auf. Teppiche und gewebte Hochzeitsschleier irritierten die konventionellen Perspektiven und Bewertungen und gaben so Anlass, über textile Materialien im internationalen Kunstbetrieb generell zu reflektieren und nach ihren geschlechtsspezifischen und auch ethnizierenden Konnotationen zu fragen.²¹

In kaum einem anderen Stück Stoff treffen so unterschiedliche Bereiche wie Religion, Politik, Erotik, Feminismus, Debatten zu Kolonialismus und Imperialismus aufeinander wie im Kopftuch bzw. dem Schleier *der muslimischen Frau*. GegenwartskünstlerInnen fühlen sich zu Recht herausgefordert, den exotisierenden, rassifizierenden und fetischisierenden Konnotationen, die dieser zum Zeichen geronnene Gegenstand visualisiert, nachzuspüren und zu bearbeiten.²² Aber auch die Faltenwürfe der Burkas entwickeln in der Konstruktion des Orients ein Eigenleben, das Empfindungen von Begehren und Abwehr, Assoziationen von Fremdheit und Kriminalität beim europäischen Publikum hervorrufen kann. Ein Beispiel dafür sind die Fotografien des französischen Psychiaters Clérambault.²³ Sowohl das *Text-ile*, das durch Metaphorisierungen, Repräsentationen und (Re-)Inszenierungen gesellschaftliche Texturen prägt, als auch der textile Gegenstand selbst können Aufschluss geben über Bedingungen und Wissensproduktionen hegemonialer Herrschaftsverhältnisse, wie hier im Diskursfeld des Orientalismus.

Interessanterweise verwenden postkoloniale KünstlerInnen weiße Tücher in ihren Arbeiten, um die Dominanz weißer Normen und Werte metaphorisch zu inszenieren. Ein



1 Gülsün Karamustafa: *Etiquette*. Die Zähmung des Ostens, 2011, raumgreifende Installation, ifa-Galerie Berlin. Foto: Birgit Haehnel

Beispiel zeigte jüngst die ifa-Galerie in Berlin mit der Installation *Etiquette* von Gülsün Karamustafa (Abb. 1). Quer durch den Raum erstreckt sich ein festlich mit weißen Tischdecken gedecktes Buffet mit Blattgold verziertem weißem Porzellan, silbernem Besteck und kristallklaren Gläsern. Unübersehbar strahlt uns die weiße Tischdecke ihre Autorität entgegen. Die ästhetische Wirkmacht der weißen Tischdecke ruft die Umgangsformen der Etikette schlagartig in Erinnerung. „Ein Tischtuch ist eben nicht nur Tafelzier, sondern zugleich Exerzierplatz.“²⁴ In einem unveröffentlichten Aufsatz analysiert Karen Meetz sehr überzeugend das mit der Materialität weißer Tischtücher verbundene Reinheitsgebot, entstanden aus der christlichen Symbolik der Transzendenz, überführt in einen Gebrauchsgegenstand, der nun als Repräsentationsstück *betuchter* Europäer den gesellschaftlichen Rahmen adelt. Das unbefleckte weiße Tafelkleid transformiert im 19. Jahrhundert zum weiblich konnotierten Tugendtuch, das vor allem Baudelaire mit der Beschreibung „femininer Weißwaren“ in *Aux Bonheur des Dames* (1883) über den sublimen Effekt heller Tücher zum Mythos des kapitalistischen Warenrausches und der global agierenden Finanzwelt wendet.²⁵

Karamustafa setzt die Semantik weißer Tischtücher in ihrem Ensemble sehr wirkmächtig ein und analogisiert sie mit einem französischen Ratgeber für Tischmanieren von 1910. Dieser in die türkische Sprache und arabische Schrift übersetzte Kodex sollte einst der türkischen Oberschicht europäische Etikette beibringen. Offensichtlich thematisiert die Künstlerin damit nicht nur die subtile Europäisierung der Türkei, sondern auch die Idealisierung *westlicher* Normen und Werte in Abgrenzung zu dem, was als *orientalisch* im eigenen Land abgewehrt wurde. Damit eng verbunden war auch das Einüben geschlechtsspezifischer Verhaltensweisen, die das Ansehen des Staates Türkei steigern sollten. Diese Werte vergegenständlichen sich nicht nur im Dekor, sondern vor allem in den blendend weißen Tischdecken als Ausdruck von *whiteness*.²⁶

In der abstrakten Kunst, insbesondere dem Suprematismus, manifestieren sich Reinheit und Immaterialität einer *weißen Welt*, die sich gegen Schmutz und Unreinheit behaupten will, paradoxerweise gerade in einem Stück Stoff – der Leinwand. Hinsichtlich dieser für die Moderne so grundlegenden Diskursfiguren des Reinen und der Entmaterialisierung nimmt das Textile eine zentrale Funktion ein. Diente es zunächst als Inspirationsquelle zur Reformierung der Kunst durch Überwindung von (Gattungs-)Grenzen, so fungierte es dann doch wieder in der Bedeutung des Materiellen, Primitiven, Außereuropäischen und weiblich kodierten als Abgrenzungsmedium zur Erhaltung des männlich definierten Künstlergenies.²⁷ Doch gleichzeitig nutzen weiterhin vor allem feministisch orientierte Künstlerinnen seit den 1970er Jahren, aber auch KünstlerInnen im Kontext des *Pattern & Decoration Movement*, indische Saris, koloniale Quilts oder persische Kilims, um sich gegen das Reinheitsgebot à la Clement Greenberg zu wehren und damit den eurozentrischen *weißen* Kunstkanon aufzubrechen. Diese Ansätze bestimmen sehr stark auch die Verwendung von Stoffen in der Kunst im Zeichen postkolonialer Kritik seit den 1990er Jahren.²⁸

Dem Körper so nah – wie eine zweite Haut – eignen sich weiße Stoffe für rassenanthropologische Visualisierungen gerade dort, wo es gar keine körperlichen Unterschiede gibt. Das weiße Tuch erhellt den gebräunten biopolitischen Gesundheitskörper des 20. Jahrhunderts. Als Substitut für weiße Haut räumt es jeden Zweifel über mögliche Verwechselungen mit sogenannten *Mischlingskörpern* aus. Die an das Körperorgan der *hellen* Haut gebundenen Werte von der Überlegenheit *Europas* bzw. der europäischen Kultur werden auf das weiße Tuch übertragen. Letzteres entfaltet seine metonymische Wirkung von Reinheit, Reinrassigkeit und reinem Gewissen, wodurch das Körperbild nobilitiert und der *weißen* Überlegenheitskultur zugearbeitet wird. Angela Rosenthal verwies bereits in ihrem Aufsatz über die Darstellung des Errötens in den Porträts angesehener Damen des

18. Jahrhunderts auf das malerische Ineinanderfließen der weißen Kleidung mit dem hellen Inkarnat zur Steigerung der Strahlkraft weißer Hautfarbe.²⁹ Seit April 2011 untersucht ein DFG-Projekt am CePoG der Universität Trier, in welchem Kontext die Semantik weißer Textilien als visuelles Signal von *whiteness* und damit als rassifizierendes Definitionssymbol gelesen werden muss. Von besonderem Interesse ist, wie durch kulturelle Übersetzungsarbeit diese Materialien erst in den ethnisierenden Diskurs Weißsein eingebunden und in geschlechtsspezifischen Bildern adaptiert werden.³⁰

Textilien besitzen ein semantisches Potential wie kaum ein anderes Material aufgrund ihres alltäglichen Gebrauchs. Ihre historische Dimension verbindet Zeiten, Menschen und Erinnerungen. Sie vermitteln bestimmte Lebensumstände wie etwa die der Migration, Diaspora, des Traumas bzw. von Identitäten generell. Textiles Material formt einen Raum für vielfältige Analogiebildungen, wo Geschichten verwebt, Erfahrungen, aber auch zukünftige Visionen mitgeteilt werden können. Über die auch subversive Rolle des Internet – wenn etwa Markenzeichen kritisch verstrickt werden – informiert der Beitrag von Verena Kuni. Besonders spannend ist ihre Konfrontation des virtuellen Betätigungsrums von KünstlerInnen mit den globalen Produktions- und Handelsbedingungen von Textilien.

Gabriele Mentges formulierte bereits treffend, wie sehr die Auseinandersetzungen mit textilen Materialien und ihrer ästhetischen Repräsentation in nahezu alle Bereiche reichen: „Im Bild der textilen Kette, das den Weg der natürlichen Textilien, beginnend mit dem Anbau, der Faserherstellung, über die Produktion samt der hochkomplexen Bearbeitungstechnologien hin zum Handel, Konsum, Verschleiß und Entsorgung beschreibt, findet sich dieser Zusammenhang zwischen ökonomischen, technisch-naturwissenschaftlichen Aspekten und den kulturwissenschaftlichen Feldern widergespiegelt.“³¹ Mit ihrem kulturanthropologischen Ansatz fordert sie dezidiert nicht nur die einseitige Betrachtung der Bildhaftigkeit von Textilien, sondern auch die Analyse ihrer Materialität, d. h. wie die dreidimensionalen Dinge mit uns in Beziehung treten und kommunizieren. Die hier vorgestellten Beiträge lösen diese Forderungen teilweise ein und zeigen damit gleichzeitig, was für ein großer Forschungsbedarf sich auftut. Diese Vielfältigkeit macht eine interdisziplinäre Zusammenarbeit notwendig, was sich schließlich im wissenschaftlichen Profil der hier versammelten Autorinnen zeigt, die eben nicht nur aus der Kunstgeschichte kommen. Auf welche Weise Textilien über ihre Form, Farbe und bedruckte Oberfläche mit uns kommunizieren, darüber sollen die folgenden Beiträge einen kleinen Einblick geben.

1 Maïke Christadler, Indigene Häute. Indianerkostüme am Württembergischen Hof, in: *FrauenKunstWissenschaft* 40 (2005), S. 18–26. Dieses Heft legte den Schwerpunkt auf die Symbiose von Kunst und Mode zur Produktion auch widerständiger Körperdiskurse.

2 Vgl. Sue Rowley (Hg.), *Tradition and Innovation. Reinventing Textiles*, Bristol 1999, Bd. 1. Der Band handelt vom kritischen Potential der Textilkunst und ihres kulturübergreifenden Dialogs in der Gegenwartskunst.

3 Vgl. Virginia Gardner Troy, *The Modernist Textile. Europe and America 1890–1940*, Hampshire (UK) und Burlington (USA) 2006.

4 Vgl. Zoe Whitley, *Reflecting Slavery in Design. Towards a contemporary View*, in: Birgit Haehnel, Melanie Ulz (Hg.), *Slavery in Art and Literature. Approaches to Trauma, Memory and Visuality (= Kulturwissenschaften; 6)*, Berlin 2010, S. 147–161.

5 Vgl. Nina Trauth, *Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock*, München und Berlin 2009; Marianne Koos, *Kleidung als zweite Haut. Funktionen der transkulturellen Maskerade im Künstlerelbstporträt der Vormoderne*, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.), *Kleidung im Bild. Zur Ikonologie dargestellter Gewandung (= Textile Studies; 1)*, Emsdetten und Berlin 2010, S. 137–152.

6 Sigrid Schade, *Zu den „unreinen“ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch*, in: Jennifer John, Sigrid Schade (Hg.), *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen (= Studien zur visuellen Kultur; 9)*, Bielefeld 2008, S. 35–62.

7 Vgl. Marjan Groot, *Geschlechtlich konnotierte Sphären im niederländischen Galeriebetrieb der Moderne. Die Rezeption von Arts and Crafts, außereuropäischem Kunsthandwerk und Volkskunst*, in: John Schade (wie Anm. 6), S. 15–34.

8 Vgl. Virginia Gardner Troy, *Anni Albers and Ancient American Textiles. From Bauhaus to Black Mountains*, Aldershot und Burlington 2002.

9 Elke Gaugele, *Verena Kuni, Embrace Domesticity – Freundschaft schließen mit der Häuslichkeit? Von der schönen neuen Welt der Handarbeit und Katharina Krenkels Welt in Heimarbeit*, in: *FKW* 46 (2008), S. 70–78, hier S. 70.

10 Paul Sharrad, Anne Collett, *Introduction*, in: Paul Sharrad, Anne Collett (Hg.), *Postcolonialism and Creativity*, Bristol 2004, Bd. 3, S. VII.

11 Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of a Vanishing Present*, Cambridge, Massachusetts und London 1999, S. 337.

12 Vgl. insbesondere Kapitel 4: „Culture“ in: Spivak (wie Anm. 11), bes. S. 338–347.

13 Vgl. Janis Jefferies, *Midnight's Children: Salman Rushdie and the Translations of Hybridity in the Artworks of Zarina Bhimji, Hew Locke and Yinka Shonibare*, in: Sharrad-Collett (wie Anm. 10), S. 1–14, hier S. 9.

14 Vgl. ebd., S. 1–14. Siehe insbesondere Shonibares Arbeiten auf der Documenta 11.

15 Vgl. den Ausst.-Kat. *African Lace. Eine Geschichte des Handels, der Kreativität und der Mode in Nigeria*, Museum für Völkerkunde Wien, KHM und National Commission for Museums and Monuments, Nigeria, hg. von Barbara Plankensteiner, Nath Mayo Adediran, Gent und Wien 2010. Weitere Beispiele: Jean Allman (Hg.), *Fashioning Africa. Power and the Politics of Dress*, Indianapolis 2004; Vera Bendt, *Textilien aus Europa in Afrika – Afrikanische Textilien in Europa*, in: Gabriele Mentges (Hg.), *Kulturanthropologie des Textilen (= Sonderband zu Textil – Körper – Mode der Dortmunder Reihe zu kulturanthropologischen Studien des Textilen)*, Bamberg 2005, S. 363–370.

16 Vgl. Jessica Hemmings, *Emerging Voices: The Weya Appliqué Project of Zimbabwe*, in: Sharrad-Collett (wie Anm. 10), S. 97–111.

17 Diana Wood Conroy, *Between Colonial and Postcolonial. An Aboriginal Silk-Screen Workshop on Bathurst Island, Northern Territory*, in: Sharrad-Collett (wie Anm. 10), S. 141–166.

18 Nima Poovaya-Smith, *Kapda*, in: Rowley (wie Anm. 2), S. 46–58.

19 Vgl. Julián Ruesga Bono, *All Ornaments are useful to scale Facades* (translated by Paula Larkin), in: Rowley (wie Anm. 2), S. 95–110, hier S. 108; Barbara Paul, *Die Kunst der Parodie. Rassismus und Sexismus in Faith Ringgolds „Story Quilts“ und Kara Walkers Scherenschnitten*, in: Annegret Friederich u. a. (Hg.), *Die Freiheit der Anderen. Festschrift für Viktoria Schmidt-Linsenhoff*, Marburg 2004, S. 232–238.

20 Ich verweise hier auf Andreas Huyssen, der im

Umgang mit Objekten „Vehikle der Erinnerung“ erkennt. So können vergangene Erfahrungen in die Gegenwart vermittelt werden. Vgl. Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Making Time in a Culture of Amnesia*, New York und London 1995.

21 Vgl. Silke Radenhausen, *A Keepsake I cannot give away*. Überlegungen zu einigen Arbeiten zwischen Kunst und Handwerk auf der documenta 12, in: John-Schade (wie Anm. 6), S. 151–167.

22 Vgl. hierzu die Diskussion künstlerischer Positionen bei Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Bd. 1, Marburg 2010, S. 219–242. Grundlegend für die Debatte ist das Standardwerk von Christina von Braun und Bettina Mathes, *Verschleierte Wirklichkeit. Die Frau, der Islam und der Westen*, Berlin 2007.

23 Vgl. Gen Doy, *Drapery. Classicism and Barbarism in Visual Culture*, London und New York 2002.

24 Karen Meetz, *Die Tischdecke als Rahmen des Begehrens*. Unveröffentlichter Aufsatz anlässlich ihres Vortrags auf der von ihr organisierten Tagung *Das Gebot der Dinge – Eine Alltagsarchäologie textiler Wohnkultur*, FB Textiles Gestalten, Universität Osnabrück 2007, S. 3.

25 Vgl. ebd. Siehe auch Juliane Vogel, *Mehlströme/Mahlströme. Weißleinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*, in: Wolfgang Ullrich, Juliane Vogel, Weiß, Frankfurt a.M. 2003, S. 168–192.

26 Informationen zur Installation siehe *Solo für ... Gülsün Karamustafa ETIQUETTE (Ausst.-Kat.)*, ifa-Galerie Berlin und Stuttgart 2011, Nürnberg 2011.

27 Vgl. Schade (wie Anm. 6).

28 Vgl. Nadine Monem (Hg.), *Contemporary Textiles. The fabric of fine art*, London 2008.

29 Angela Rosenthal, *Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassistischer Differenz*, in: Herbert Uerlings, Karl Hölz, Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.), *Das Subjekt und die Anderen: Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin 2001, S. 95–117.

30 Der Titel des Projekts lautet *Weißer Umhüllungen – Weiße Verblendungen. Zur Bedeutung des weißen Tuchs in der visuellen Kultur seit dem 20. Jahrhundert*, CePoG – Kunstgeschichte Universität Trier, <http://www.uni-trier.de/index.php?id=37547> (07.10.2011).

31 Gabriele Mentges, *Für eine Kulturanthropologie des Textilen*, in: Mentges (wie Anm. 15), S. 11–53, hier S. 38.