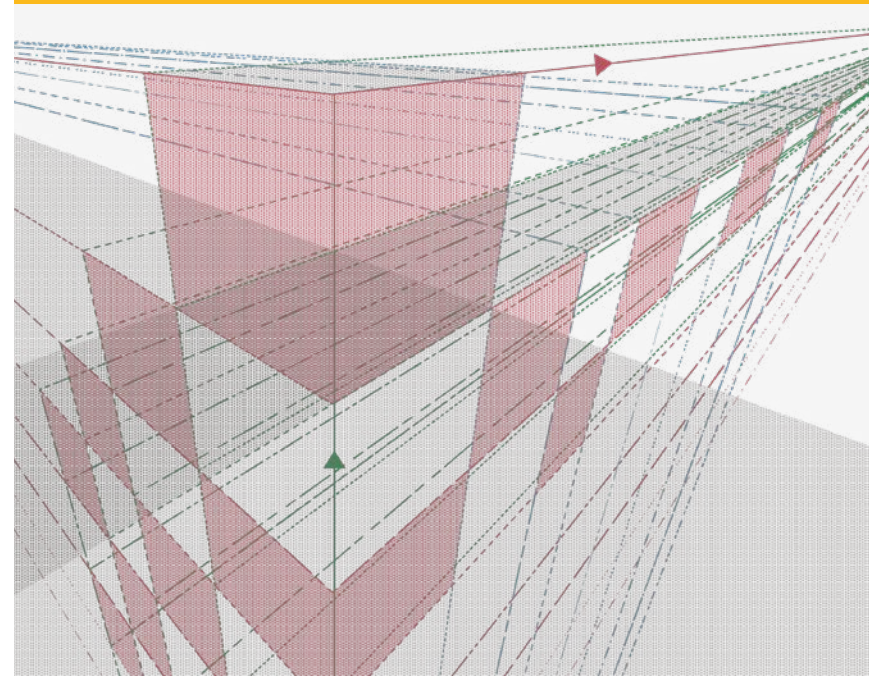




netzwerk mode textil

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Studien des Textilen und der Mode
Promovierende Perspektiven



Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung
Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.





Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber: netzwerk mode textil e.V.



Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava (Hrsg.)

Studien des Textilen und der Mode

Promovierende Perspektiven

Beiträge der Spring School Berlin | 25.-26. Mai 2017

Veranstalter

Austrian Center for Fashion Research (ACfFR)

Akademie der bildenden Künste Wien

AMD Akademie Mode & Design | Fachbereich Design
der Hochschule Fresenius

netzwerk mode textil e.V.

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021)

Publikationsreihe zur kulturwissenschaftlichen
Textil-, Kleider- und Modeforschung

Herausgeber der Publikationsreihe

netzwerk mode textil e.V.
Elisabeth Hackspiel-Mikosch
Dorothee Haffner
Daddersweg 25 | D 40667 Meerbusch
mail@netzwerk-mode-textil.de
www.netzwerk-mode-textil.de

Realisierung in Kooperation

mit dem Austrian Center for Fashion Research (ACfFR), Akademie der bildenden Künste Wien und der AMD Akademie Mode & Design, Fachbereich Design der Hochschule Fresenius. Das Austrian Center for Fashion Research (ACfFR) wird gefördert durch Hochschulraumstrukturmittel (HRSM) des Bundesministeriums für Wissenschaft, Forschung und Wirtschaft (BMWFV) Österreich.



AC^fFR

]a[akademie der bildenden künste wien



Herausgeberinnen Band 3 (2019)

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava

Gestaltung: Ann Katrin Siedenburg

Satz

Linda Olenburg-Cava | Ann Katrin Siedenburg

Titelbild

Bianca Koczan

ISSN für die Onlineausgabe: 2364-1983

DOI: <https://doi.org/10.53193/IV03589654>

Jede Verwertung der Texte und Bilder außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzungen, Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Die Klärung der Bildrechte und die Einholung der Abdruckgenehmigungen verantworten die Autor*innen.

Copyright

© netzwerk mode textil e.V. und die
Autor*innen, 2021.

Inhalt

Elke Gaugele | Barbara Schrödl | Dagmar Venohr | Philipp Zitzlsperger
Vorwort | 8

Bianca Koczan | Linda Olenburg-Cava
Einführung | 12

I. | Konstruktionen gesellschaftlicher Ordnung in vestimentären Porträts

Nathalie Dimic
Schauplatz der Mode. Die Porträtfotografie von Annelise Kretschmer | 18

Titia Hensel
Legitimationsfaktor Modekompetenz. Zur politischen Relevanz von
Kleidung in Franz Xaver Winterhalters Porträts der französischen
Kaiserin Eugénie | 42

Alrun Kompa-Elxnat
Die Barberini und die Robe des Präfekten. Vestimentäre Legitimierungs-
und Inszenierungsstrategien im frühneuzeitlichen Rom | 64

Linda Olenburg-Cava
Le gentildonne fiorentine di Artimino. Ein Porträt des Netzwerkes der
weiblichen Elite von Florenz um 1600 | 84

III. | Befragungen des Nationalen in der visuellen Kultur

Sabine Hirzer

Frau Biedermeiers neue Kleider. Die Bekleidung der Frauen in den Revolutionen von 1848 in Österreich – anhand von Karikaturen und Modekupfer | 108

Ursula Oswald-Graf

Das Rosenmotiv als nationales Sentiment der Wiener Moderne. Stoffwürfe aus dem Backhausen Archiv von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Otto Wagner | 132

Ulrike Ettinger

Differente Sichtweisen auf Folklore-Mode im sozialistischen Rumänien | 154

III. | Verortungen des Interdisziplinären zwischen Textil, Kunst und Handwerk

Monika Keller

From Weaving Loom to Social Room. Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUN-ication | 182

Anna Lukasek

Zwei Kulturtechniken im Dialog. Schnitttechnik und Taxidermie – Eine Miniatur zur Herkunft des Stofftieres | 204

Izabella Petrut

Können Ideen Schmuck sein? Die Dematerialisierung von Schmuck in der Arbeit von Manfred Nisslmüller | 232

Biografien der Autorinnen | 255

Abstracts | 261

Monika Keller

From Weaving Loom to Social Room.

Edda Seidl-Reiters Textile ART COMMUN-ication

Edda Seidl-Reiter: *Art Commun* am Bildhauersymposion Lindau

Entlang des Seeufers in einem Park in Lindau am Bodensee hängt Künstlerin Edda Seidl-Reiter 1979 im Rahmen eines Bildhauersymposions ein ca. 150 cm breites und sechs Meter langes, handgeknüpftes Kunststoffnetz zwischen zwei Laubbäumen mit einem gelben Seil auf. Am Boden verstreut liegen Garnkonen in unterschiedlichsten Farben. Dieses Netz stellt eine Ausgangssituation dar, es ist kein fertiges Werk im herkömmlichen Sinne. Es bildet nur eine Matrix für kommunikative Prozesse, die von der Künstlerin intendiert sind. So ist es auch wichtig, dass sie sich immer in der Nähe des Netzes befindet. Ähnlich Animatoren appelliert sie an zufällig vorbeikommende Passant*innen sich einzubringen, das heißt sich einzuweben. Sie spricht sie aktiv an und ermutigt sie, an ihrem Projekt teilzunehmen. Sie verwickelt die Passant*innen auch in Gespräche, will mit ihnen in Verbindung kommen und sie einfangen. Sie will gemeinsam gestalten, will Verbindungen herstellen, will Kunst mit allen, sie will *Art Commun*. Das flache Netz wird dabei zum Erfahrungsraum von Kommunikation, zu einem ephemeren, ästhetischen Gemeinschaftsraum.

Die erstmals mit *Art Commun* betitelten und für das Plastiks symposion konzipierten *Fangnetze* (Abb. 1) sind auch als Beginn weiterer von der Künstlerin durchgeführter textiler Aktionen anzusehen. Es folgen eine Reihe von unterschiedlichen Performances in öffentlichen Räumen, in denen die Künstlerin Tätigkeiten, oftmals gut gekannt im Zusammenhang mit Spielen aus Kindertagen, in ein künstlerisches

| <https://doi.org/10.53193/IV03667591> |



Abb. 1 | Edda Seidl-Reiter, *Fangnetze am Bodensee, 1979*, © Edda Seidl-Reiter.

Umfeld überträgt. Dazu gehören neben den Fangnetzen auch Vernetzungsspiele, bei denen sämtliche Hilfskonstruktionen wegfallen und für den Textilaktivismus modifizierte Polsterschlachten.¹ Wenn die Künstlerin von *Art Commun* spricht, sieht sie im Textilien ein Kommunikationsmedium, es ist für sie ein Medium der Verbindung *per se*. Wichtig für die Fangnetze am Bodensee waren Idee, Material, die permanente Anwesenheit ihrer Person und das gemeinsame Tun. Es waren keine speziellen Vorkenntnisse notwendig und es gab keine Zielvorgaben für ein Endprodukt, intendiert war ein *work in progress* mit dem Fokus auf kommunikative Prozesse, die dort stattfanden. Die Künstlerin intendierte mit ihrem Projekt jedoch noch anderes. Sie ließ mit Hilfe haptischer Prozesse Mechanismen literarischer und alltäglicher sprachlicher Kommunikation sichtbar werden, die sich auch hinter textilem Geschehen vielfach verbergen.

Eingebettet ist dieser textile Aktivismus in ein internationales Plastiks symposion, das sich am Bodensee 1979 bereits zum fünften Mal wiederholt. Das für ein Sym-

Intelligente Verbindungen | Band 3 (2021) | www.intelligente-verbindungen.de

position der Bildhauerkunst eher ungewöhnliche Werk wirft unterschiedlichste Fragen auf. Es sind Fragen, die sich auf den Kunstbegriff selbst beziehen und damit eines sich wandelnden Werkbegriffes und Fragen der sich ändernden Rollen von Kunstschaffenden und Kunstrezipierenden in Bezug auf das Werk. Damit reiht sich das Werk der Künstlerin in einen allgemeinen künstlerischen Aufbruch der Nachkriegsavantgarde ein. Spezifischer ist jedoch der materielle Anteil des Werkes. Welchen besonderen Platz hat das Textile im Werk und wie interpretiert die Künstlerin dieses Medium?

Veranstaltet wurden die Symposien vom Ehepaar Plaas.² Der Begriff der ›Plastik‹ ist dabei im doppelten Sinne zu verstehen, ein wichtiges Ziel war unter anderem die Etablierung der Kunststoffe in der bildenden Kunst, wobei die Veranstalter »dem Kunstverständnis [...] [der damaligen, Anm. d. Verf.] Zeit durch das Material ›Kunststoff‹ neue Impulse«³ geben wollten. Die Symposien traten aber auch mit dem Anspruch auf, den bildenden Künstler*innen Möglichkeiten zu einem kommunikativen Austausch mit dem zufällig vorbeikommenden Publikum zu geben. Karl-Heinz Plaas sah darin ein grundlegendes Potential der Kommunikation zwischen Schaffenden und zufällig Rezipierenden als Mitschaffende eines Kunstwerkes, insbesondere um Unverständnis und »die manchmal zu Aggression führende Kluft zwischen Publikum und moderner Kunst«⁴ abzubauen.

Kunst wird zum Aktionsraum

Art Commun, von der Künstlerin verstanden als ein in Gemeinschaft vollzogener textiler Aktivismus, kann denjenigen avantgardistischen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts zugeordnet werden, welche auf eine aktive Beteiligung des Publikums setzten. So stellen für Rainer Wilk die Bewegungen des Fluxus, der Happenings und der Performance die »Quellen der Impulse heutiger [1974, Anm. d. Verf.] Kunstaktivitäten mit Aktionscharakter«⁵ dar. Der textile Aktionismus hat mit diesen Kunst-

richtungen gemeinsam, dass er bislang wenig beleuchtet worden ist. Dies führt dazu, dass eine Kunstgeschichtsschreibung des Aktivismus und der Partizipation fehlt und, so Stella Rollig, Angriffe auf sozial und politisch engagierte Kunst erfolgen bzw. diese in populären Kunstgeschichtswerken nicht aufscheinen.⁶ Der Kunstbegriff ist jedoch immer neuen Diskussionen und Begriffsbestimmungen ausgesetzt, welche, so Volker Harlan, parallel mit gesellschaftlichen Entwicklungen und den darin vorherrschenden Ideologien gehen. Typisch für das 20. Jahrhundert war, dass der Kunstbegriff von den Kunstschaffenden in Richtungen geführt wurde, in denen der »Vorgang des Machens wichtiger [...] als das vorzeigbare Resultat«⁷ war. Für Peter Weibel wird das Kunstwerk der Nachmoderne zum »Interpretations- und Handlungsangebot«⁸, ein offenes System, in dem bislang passive Betrachter*innen sich zu aktiven Partizipierenden transformieren.⁹ Das beinhaltet auch eine Verschiebung vom rein geistigen Kunstgenuss in Richtung physisch aktiver, haptischer Erfahrung der Kunstbetrachter*innen, für Hofbauer-Buchhart eine der wichtigsten Erneuerungen im 20. Jahrhundert.¹⁰ Angekündigt hatte sich diese Entwicklung schon in den avantgardistischen Strömungen der bildenden Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts, beispielsweise im kinetischen Objekt Marcel Duchamps *Bicycle Wheel* (1913) oder in einer dadaistischen Arbeit von Max Ernst,¹¹ die dann in den 1950er-Jahren vermehrt zu unterschiedlichsten Konzepten einer Aktivierung des Kunstpublikums führte. Als Schlüsselfigur dieser Entwicklung hin zu Happening und Fluxusbewegung gilt der Musiker John Cage. Er ignorierte hierarchische Kompositionsvorgaben und entwickelte eigene Notationssysteme, die dem Interpretierenden mehr Freiraum in der Ausführung gaben.¹² Als weiterer Pionier gilt Joseph Beuys. Mit seiner Erweiterung des Kunstbegriffs erfolgte auch eine Revision der Rolle des Künstlers als alleinigem Autor.¹³ Eng in Verbindung mit dieser »Erweiterung« stehen die von Beuys geprägten Wendungen »Jeder Mensch ist ein Künstler«¹⁴ und die der ›sozialen Plastik‹. Plastik bezieht Beuys auf den Menschen als lebendiges Material, der dazu beitragen kann, Gesellschaft zu entwickeln und zu formen. Beuys' Idee der ›sozialen Plastik‹ und die damit verbundenen partizipatorischen Aspekte beschreiben, so Uwe Lewitzky, eine »kommunikative Situa-

tion innerhalb einer Gruppe«¹⁵. Kunst soll im Sinne Beuys' daher nicht abgesondert agieren, sondern auf möglichst viele Menschen ausgedehnt werden. Mit seiner Erweiterung hat Beuys nach Ullrich »die Rahmenbedingungen, unter denen [Kunst] stattfindet, [verändert]. Danach gilt plötzlich anderes als Kunst«¹⁶.

Die Suche nach diesem ›Anderen‹ manifestiert sich im ›textilen Aktionismus‹ der Künstlerin Edda Seidl-Reiter insbesondere darin, dass das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Rezipierenden neu verhandelt wird; ähnlich den avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts das Verhältnis von Kunstschaffenden. Es kommt zu Rollenverschiebungen, die sich am Beispiel der Fangnetze am Bodensee folgendermaßen präsentieren: Die Künstlerin agiert hier vor allem als Ideengeberin und Konzeptstellerin. Sie bleibt aber dabei als ›Autorin‹ noch immer sichtbar, was sich jedoch nur mehr bedingt auf das konkrete Werk auswirkt. Dieses soll im gemeinsamen Tun entstehen, beziehungsweise steht gar nicht mehr im Mittelpunkt ihres Interesses. Es geht vor allem um den Prozess des Miteinanders. Dieses Miteinander zeigt sich auch darin, dass die Künstlerin während der gesamten Zeit anwesend ist und gleich einer Animateurin zufällig vorbeikommende Passant*innen einlädt, sich auf diesen gemeinsamen Prozess einzulassen. So sind im ›textilen Aktionismus‹ nicht nur die sichtbaren und bleibenden Einwebungen der Passant*innen im Netz Teil der Aktion, sondern das Ziel besteht vor allem im gedanklichen Austausch untereinander. Das Netz fungiert quasi als eine Art ›Bilderrahmen‹ für erfahrbar werdende Prozesse eines Miteinanders. Gleichzeitig ermöglicht es den daran Partizipierenden konkrete sinnliche, haptische Erfahrungen, die »eine Befreiung vom Dictum Descartes' ›cogito ergo sum‹«¹⁷ darstellen und hin zu einer Phänomenologie der Wahrnehmung im Sinne Merleau-Pontys führen, nach der die »Wahrnehmung und die Anschauung anderer Objekte [...] zuerst durch den Körper und nicht das Bewusstsein [gehen]«¹⁸. Die Kunstrezipierenden werden durch solche Strategien enorm herausgefordert. Sie müssen sich aktiv einbringen und damit ihre vormals meditativ bestimmte Rolle verlassen. Sie werden zu Mitgestalter*innen und somit zum wichtigsten Träger des Werks. Die Zusammenarbeit ist für das Werk essentiell,

denn das Werk zielt auf die haptisch erfahrbar werdenden zwischenmenschlichen Erfahrungen. Die Teilnehmer*innen müssen sich auf Transformationsprozesse einlassen, in welchen das Rollenverhalten ähnlich wie bei anderen kommunikativen Situationen (z. B. bei Diskussionen) beinahe völlig offenbleibt.¹⁹ Im Sinn von Paul Watzlawicks Kommunikationstheorie, dass man ›nicht nicht kommunizieren‹ kann, ist der bewusst oder unbewusst an aktionistischen Kunstereignissen Teilnehmende aufgefordert, Entscheidungen im Sinne von Aktionen und Reaktionen zu treffen, gefordert sich einzubringen mit seinem persönlich-individuellen Vokabular der Verständigung. Dieses Vokabular besteht in diesem Fall unter anderem darin, Fäden aufzunehmen und den eigenen webtechnischen Fähigkeiten gemäß einzusetzen, was auch das Improvisationstalent der Mitwirkenden fordert. Inwieweit den sich ins Netz einwebenden Passant*innen jedoch die Bedeutung des Textilen als verbindendes, kommunikatives Material bewusst geworden ist, muss offen bleiben. Mit den Fangnetzen wird der Autonomiestatus des Einzelwerks aufgegeben, es erfolgt eine intensive Konfrontation von Werk und Partizipierenden. Es ist der Prozess des Machens, der das Werk generiert und mit diesem wortwörtlichen ›Hand anlegen‹ wird ein Bezug zum realen Leben hergestellt. Erika Billeter spricht vom Happening als einer Collage von Ereignissen, die »die Wirklichkeit weitgehend unmittelbar und unfiltriert in das Kunstwerk einbezieht, daß Wirklichkeit nicht mehr durch illusionistische Effekte imitiert ins Bild gebracht [wird], sondern sich selbst darstellt«²⁰. Und dieses Suchen nach Wirklichkeit wurde auch im Bereich der plastischen Künste erprobt, wofür nicht zuletzt die seit den späten 1950er-Jahren an verschiedenen Orten stattfindenden Bildhauersymposien stehen.

Plastik wird zum Handlungsraum

Ein möglicher Hintergrund dafür, dass die Künstlerin ihre Idee einer *Art Commun* im Rahmen des Plastiksymposiums Lindau entwickelte, ist sicher in der allgemeinen Entwicklung damaliger Plastik im öffentlichen Raum zu suchen. So findet auch

im Ausstellungsformat der Bildhauer- und Künstlersymposien eine Ausweitung des Kunstbegriffs in Richtung kommunikativer Situationen statt. Diese Bewegung hat ihren Beginn 1959.²¹ Neben dem regen kommunikativen Austausch vor Ort, wurde vor allem auch der Produktionsprozess in den öffentlichen Raum verlegt, was zufolge hatte, dass auch ephemere Kunstformen und temporäre Ausstellungen integriert werden konnten. Damit einher ging ein verändertes Kunstverständnis, das seinen Schwerpunkt mehr und mehr in die Konzeption verlegte.²² Die Plastik wurde verstärkt auch als Handlungsform angesehen, die im öffentlichen Raum stattfand.²³ Für Thomas Edlinger ist das Jahr 1968 Wendepunkt im Denken des öffentlichen Raums, es kommt wie schon zuvor bei den Kunstrichtungen Aktionismus, Happening, Fluxus oder Body Art ebenfalls hier zur »Entgrenzung eines am Objekt klebenden Werkbegriffs«²⁴, einer direkten Einbeziehung des Publikums und zunehmender Prozessualisierung der Kunst.²⁵ Der öffentliche Raum, bislang als »physisch-materielles Territorium«²⁶ gedacht, wird nun als soziales Konstrukt erkannt: »Der Raum ist, im Gegensatz zum konkreten Ort, immer ein soziales Konstrukt. Er ist daher immer auch ein vorläufiger Raum, dessen theoretische Definition immer schwieriger erscheint.«²⁷ Raum wird fortan als Zustand gedacht, in welchem eine Verschränkung von Funktionen stattfindet.²⁸ Durch die aktive Beteiligung des Publikums sollte passive ästhetische Kontemplation aufgehoben und die Rolle des Rezipierenden auch in der Plastik neu bestimmt werden. Dies fand in den plastischen Künsten vor allem in den 1960er- und 1970er-Jahren statt, Plastik transformierte sich mehr und mehr zu einer »Handlungsform«²⁹. Schneckenburg sieht darin eine Parallele zu Entwicklungen im Bereich der Performances, denn diese Plastik »[...] fordert die Aktion des ›Benutzers‹. Ihr plastischer Sinn liegt weniger in ihrer Struktur als in unserem Umgang mit dieser. Sie ist weniger Formgebilde als Instrument oder Katalysator [...], sie wird zur ›Plastik als Handlungsform«³⁰. Sie findet fortan am realen Ort und in realer Zeit statt, öffnet sich der Alltagswirklichkeit. Voraussetzung dafür ist ein Umbruch im Raumdenken. Raum definiert sich nicht mehr über Volumen, sondern aus seinen Bedingungen selbst, er wird zu einer real betretbaren Umgebung, er wird zum Weg, Platz oder Feld und dort zu einem Erfahrungsraum.³¹

Eine weitere Voraussetzung für die Plastik als Handlungsform liegt in der Abkehr von einer »Sakralität«³² des Vertikalen hin zu einer Betonung des Horizontalen, definiert auch als Raum menschlicher Aktivität, die den Fokus auf aktive Erschließung legt. In den 1970er-Jahren setzen viele Künstler auf wahrnehmungsintensive Raumprogramme, die den Rezipierenden Räume speziell erfahrbar machen sollten, beispielsweise durch Raumsituationen wie Korridore oder Labyrinth, welche körperlich erfahren und »nicht durch ästhetische Notationen ersetzt«³³ werden können. Und hier setzt die Künstlerin Edda Seidl-Reiter mit ihren Netzen an. Diese wollen Verbindung erfahrbar machen; das Textile soll als verbindendes und tragendes Element der sozialen Interaktion haptisch erlebt werden.

Vom Kunsthandwerk zu ›Textil‹

Wenn die Künstlerin 1979 mit ihren Fangnetzen das Textile als Kommunikationsmedium in den sozialen Diskurs einführt, dann verdankt sich diese Position neben dem allgemeinen Aufbruchsgeschehen in der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert vor allem auch den Öffnungen, die im Bereich der Tapisserieweberei stattfanden und schließlich dem spezifisch konzeptuellen Ansatz der Künstlerin.

›Art Commun‹ – Öffnung des Kunstbegriffes im Textilen

Bei ihren *Art Commun*-Projekten setzt die Künstlerin auf gemeinschaftsbildende Maßnahmen, die Menschen zusammenführen sollen, um gemeinsam tätig zu sein (Abb. 2). Sie sollen sich mit ihren spezifischen Fähigkeiten einbringen und dabei Erfahrungen sammeln. Erfahrungen von Verbindung und Zusammengehörigkeit, von spielerischer und schmerzfreier Auseinandersetzung. In *Art Commun* finden sich die lateinischen Begriffe *ars* und *communitas*. Die Definition des Bestandteils *ars* als Handlungsweise im Sinne von Verbindendem würde demnach am besten dem theoretisch entwickelten Hintergrund der Künstlerin entsprechen (dazu mehr unten) und der Bestandteil *communitas* als Gemeinsinn. Ohne das Gewicht auf das



Abb. 2 | Edda Seidl-Reiter, WEICHE BOMBEN – TEXTILER REGENERATOR, Polsterschlacht, 1979, Wien, Modern Art Galerie, © Edda Seidl-Reiter.

materielle Endobjekt zu legen, lebt hier das Kunstwerk aus kommunikativen Prozessen, die beginnen, das ästhetische Objekt abzulösen, um eine andere Form künstlerischer Vorgehensweise zu schaffen. In der Konzeptkunst der 1960er-Jahre tritt an Stelle des vollendeten Werks vermehrt die Idee vom Werk in den Vordergrund. Die Betrachtenden sind herausgefordert, das Werk weiter zu denken und gegebenenfalls mitzugestalten.

Lausanne als Initiator und Katalysator von Transformationsprozessen

Die Biennalen von Lausanne waren während der 1960er- und 1970er-Jahre »Meeting Point und Melting Pot für die Textilkunst«. ³⁴ Die Tapissierherstellung transformierte sich immer mehr zu einer freien Kunst (Abb. 3), hergestellt aus textilen Materialien. Der Weg führte vom klassischen Bildteppich über im Raum sich platzierende Objekte und Skulpturen hin zum raumgreifenden Environment. In Lausanne waren erste konzeptuelle Arbeiten zu finden. Textiler Aktionismus fand sich auf der 5. Biennale 1971 mit Debra Rapoport's *Fibrous Raiment with Conical Appendage*, bei der sich die Künstlerin durch die Ausstellung bewegte und unter das Publikum mischte. ³⁵ Die Richtung, welche die Biennalen einschlugen, verlief parallel zur allgemeinen Entwicklung in der bildenden Kunst mit dem Spezifikum, dass sich aus einer vor-

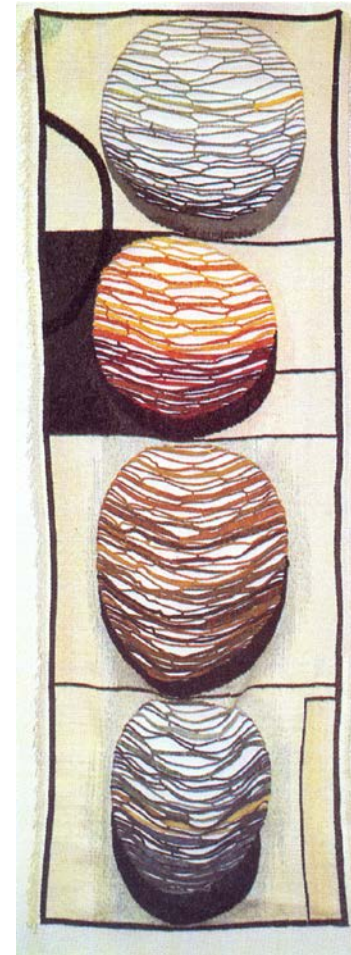


Abb. 3 | Edda Seidl-Reiter, DIE 4 GRUNDELEMENTE, 1972, Tapissier, © Edda Seidl-Reiter.

mals der angewandten Kunst zugehörigen Tapissierherstellung »Textil« als eine eigene Kunstform herauskristallisierte. Die Neugestaltungen im Bereich der Tapissier, so Erika Billeter, führten zu einem »neue[n] Berufsstand mit künstlerischen Ambitionen« ³⁶. Vor allem an den installativen Arbeiten von Elsi Giaouque wurde sichtbar, dass die avantgardistischen Entwicklungen nicht in Richtung einer sogenannten »Textilkunst«, sondern einfach in Richtung »Textil« gingen. Was jedoch weniger in Betracht gezogen wurde, war das aktionistische beziehungsweise kommunikative Potential des Textilen. Bis auf wenige Ausnahmen wurde aus experimentellem Umgang »Textil« im Sinne von Objekt, Skulptur oder Environment.

Textilkartei und Fadenmotiv als theoretische Hintergründe der Textilen Kunst von Edda Seidl-Reiter

Die Teilnahme an mehreren Biennalen von Lausanne ist sicher eine wichtige Inspirationsquelle für die Künstlerin gewesen. Ihren spezifisch eigenen kommunikativen Aspekt wie auch ihr aktionistisches Werk entwickelte sie aber vor allem in intensiver Auseinandersetzung mit dem Wortschatz des Textilen. Eine besondere Rolle spielte dabei ihre

Textilkartei, welche sie 1971 begann und die eine Sammlung von Ausdrücken beinhaltet, die alle in Zusammenhang mit textilem Tun stehen (Abb. 4–5). Diese nimmt circa zehn Jahre nach ihren ersten Erfolgen im klassischen Genre der Tapissierweberei ihren Anfang. Dazu die Künstlerin:

»Die Kartei, welche ich 1971/72 anlegte, basiert auf langer Merkarbeit. Im Laufe der Zeit begann ich das angesammelte Sprachgut auch in meine Arbeiten einzubeziehen. Da dies in unglaublich vielen Bereichen wurzelt und mit den genannten Wörtern nicht abgetan ist, dürfte mir bis ans Lebensende der ›Stoff‹ nicht ausgehen; Schwierigkeiten werden sich immer wieder bei der Verwirklichung in visuell textile Formen ergeben.

Diese Karthotek [sic!] sollte ursprünglich die Gründe, warum das textile Geschehen so im Argen lag, erfassen. Sie kann dies hauptsächlich nur im deutschen Sprachbereich. Beim Sammeln räumte ich den indirekten Bedeutungen den Vorrang ein, schloß aber die direkten Beschreibungen über textiles Material nicht aus. Bestimmte ein Eigenschaftswort maßgeblich den Inhalt eines Aussagekomplexes, wurde das Eigenschaftswort vor dem Textilausdruck gereiht: ›r o t e r Faden‹ usw. Das angesammelte Gedankengut möge zu einem Symposium für ›textiles‹ Gestalten, welches alle Disziplinen berücksichtigt, führen.«³⁷

Liest man in der von der Künstlerin erstellten Textilkartei, so wird deutlich, dass im allgemeinen Sprachgebrauch für die Darstellung sozialer und kommunikativer Prozesse sehr oft textile Ausdrücke verwendet werden. Es finden sich Ausdrücke wie *anbandeln* (ein österreichischer Ausdruck für die Anbahnung einer Liebesbeziehung), ›Anziehungskraft‹, ›faseln‹, ›fil conducteur‹ (Leitgedanke), ›Flickwerk‹, ›geistiges Band‹, ›Kontaktknüpfen‹, ›Netzwerk‹, ›Tuchföhlung‹ oder ›Verflochtenheit‹. Solche aus dem Textilen übernommene Begriffe dienen der Charakterisierung von Menschen wie auch der Verdeutlichung wissenschaftlicher Denkprozesse oder auch der Erleichterung ökonomischer Verhandlungen. Diese Textilkartei macht vielfache Zusammenhänge von Sprache und Handeln auf textiler Basis deutlich, indem sie aufzeigt, dass Sprache für den Ausdruck geistigen Geschehens Anleihen nimmt an haptischem Tun. Sie verweist auf bildhaftes Sprechen und macht auf der



Abb. 4–5 | Edda Seidl-Reiter, Gesammelte Textilkartei – »FÜR'S WEB-BUCH«, © Monika Keller.

Bildebene, im Kontext des Haptischen, geistige und menschliche Zusammenhänge viel offensichtlicher oder verstehbarer, einsichtiger. Das so hervorgerufene Bild lässt sich im realen Textilen leicht nachvollziehen. Metaphorik im Wort macht Geistiges im praktischen Tun deutlich. Im haptischen Nachvollziehen wird somit das Geistige noch viel klarer. Fadenverdrehungen, Fadenverbindungen oder Fadenverknüpfungen im Tun mitzuvollziehen, führt zum besseren Verständnis geistiger Vorgänge und Gedanken.

Weist die Künstlerin mit der Textilkartei auf die Basis des geistigen Geschehens im Praktischen hin, so agiert sie bei den Fangnetzen genau umgekehrt. Mit den haptischen Erfahrungen, die das Einweben ermöglicht, soll im Bewussten und Unbewussten das geistige Verbundensein in der Kommunikation herausgearbei-



Abb. 6 | Edda Seidl-Reiter, *AKTIVATOR*, 1983, © Edda Seidl-Reiter.

tet werden. Praktisches soll dabei Geistigem gleichlaufen, Kommunikation soll die gleichen Denkgrundlagen offenlegen. Das kommunikative Vermögen des Textilen wird erlebbar.

Parallel zur Entwicklung der Textilkartei kommt es bei der Künstlerin zur Entwicklung des Fadenmotivs (Abb. 6), das immer mehr in den Mittelpunkt ihres künstlerischen Arbeitens gestellt wird. Es beginnt damit, dass sie bereits 1967 in *New World* (Ölmalerei) eine Leinwand durchtrennt und diese mithilfe eines Seiles zusammenspannt; damit wird zugleich erstmals das »verbindende Vermögen« des Textilen sichtbar. Bevor der Faden als Motiv in den Mittelpunkt tritt, finden sich ab 1968 in ihrem Œuvre Tapisserien, in denen nach und nach Kettfäden freigelegt sind. Ab 1971 fügt sie textilfremde Körper (eher noch flache Kunststoff- oder Metallscheiben) in ihre Arbeiten ein, ab 1972 kommen dreidimensionale Objekte dazu (beispielsweise Flachszöpfe), bis sie schließlich 1977 ein gewebtes Fadenmotiv innerhalb eines Fensterrahmens präsentiert. Der Faden als Motiv tritt fortan in unterschiedlichsten Facetten ihres Werkes auf, in grafischen Arbeiten ebenso wie konkret in ihren Fotostickereien (Abb. 7).³⁸ Die kommunikativen Bestrebungen und Anliegen der Künstlerin zeigen sich auch in ihren Buchstabenzeichnungen, welche sie in Form von Fäden

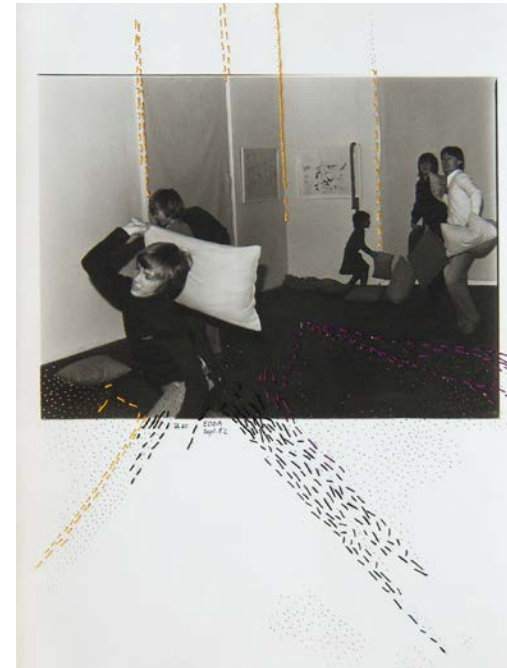


Abb. 7 | Edda Seidl-Reiter, *Polsterschlachtstickereien*, 1982, © Monika Keller.

interpretiert. Diese Buchstaben und Zahlengrafiken stehen nicht nur als Zeichnungen für sich, sondern zieren mittlerweile auch Trainingsshirts der Julbacher Fußballmannschaft.³⁹

Das Textile als Kommunikationsmedium

Die etymologische Wurzel von Text beziehungsweise Textil ist der lateinische Terminus *texere* und bedeutet übersetzt »weben«, »flechten«, »fügen« bzw. »kunstvoll zusammenfügen«.⁴⁰ Diesen Definitionen unterliegt der Sinn des Verbindens. Ge-

meinsam sind dem Textlichen und Textilien auch Prozesse des Ordners, Strukturierens und Systematisierens. Diese Eigenschaften des Ordners und Systematisierens können übertragen werden auf Prozesse der Semiotisierung. So verwendeten die Inkas mit ihren Quipus textile Knoten und Schnüre als semiotisches System, mit dem sie Mitteilungen verschlüsseln und entschlüsseln konnten. Was jedoch den kulturellen Status des Textilien als Kommunikationsmedium unterscheidet, ist laut Jörg Petruschat die soziale Hierarchie zwischen Text und Textil, die sich in unterschiedlicher Bewertung manifestiert: »Seit der Renaissance [...] [gehört, Anm. d. Verf.] das Auge nicht dem Handarbeiter, der zwischen den Dingen, sondern dem Kopfarbeiter, der über den Dingen steht«⁴⁴.

Sowohl Texte als auch Textilien wirken als Oberfläche. Der Unterschied beider besteht in der haptischen Wahrnehmung. So können Texte nur über Distanz vom Auge abgelesen, wohingegen die aus Verknüpfungsoperationen entstandenen und somit auch räumlich konstruierten Textilien auf die Mechanorezeptoren unter der Haut wirken und den Händen »begreifbare Wirklichkeit«⁴² zu geben vermögen. Zwischen Haptik und Begriff besteht daher nicht nur den Worten nach ein deutlicher Zusammenhang. Haptische Wahrnehmung setzt auf aktive, tastende Erkundung der Umwelt, die Begriffsbildung findet mit Hilfe von Mechanorezeptoren in der Haut statt, indem mechanische Kräfte in Nervenerregungen übertragen und Begriffe gebildet werden. Wird »[...] den Händen jedoch das Begreifen genommen [...], verlieren auch die Texte ihre begriffliche Präzision [...]«⁴³.

Auch die Literaturtheorie ist sich des handwerklich-haptischen Ursprungs poetischer Texte bewusst. Dies zeigt Erika Greber in ihren Untersuchungen zu poetologischen Textilmetaphern.⁴⁴ Für sie haben sich in den Metaebenen unterschiedlichster Sprachen viele Ausdrücke erhalten, die auf handwerkliche Tätigkeiten wie beispielsweise Weben oder Flechten rückführbar sind und die weit hinter antike rhetorische Traditionen in eine mythopoetische Zeit zurückgehen.⁴⁵ Texte unter dem Paradigma der Textur zu analysieren heißt, auch die Art der Herstellung des Textes,

seine Generierung mitzudenken.⁴⁶ Für Greber besteht ein innerer Zusammenhang von Textilmetaphorik, Textur und Text und dieses Textilparadigma spielt »bei jeglicher poetischen Textproduktion [...] eine gewisse, zumindest latente Rolle«⁴⁷. Damit verweist Greber indirekt auch auf haptische, handwerkliche Erfahrungen als Hintergrundfolie.

Dem Textilien scheint die Idee der Kommunikation inhärent zu sein, so stellt der Künstler Gilbert Bretterbauer fest, dass das Besondere des Mediums Textil darin liegt, dass »[...] die Materialsprache schon der Idee entspricht [...]«⁴⁸. Sowohl metaphorisch als auch in seiner materiellen Struktur zeigt sich diese Eigenschaft des Verbindenden. Texte wiederum sind das Medium des Kommunikativen *per se* und nicht auf gesprochene oder geschriebene Worte reduzierbar. Das Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft macht darauf aufmerksam, wenn es unter Text, »alle gesprochenen oder schriftlich fixierten, sprachlich strukturierten Gefüge, die in einer Sprechsituation oder einem tradierten soziokulturellen Zusammenhang eingebettet sind«⁴⁹ versteht und diese als »wesentliche Bestandteile im Mitteilungs-, Verstehens- und Handlungsprozess«⁵⁰ ansieht. Dazu gehören auch im weitesten Sinne alle »nichtsprachliche[n], akustische[n], gestische[n] und/oder visuelle[n] Zeichenelemente«⁵¹. Ferdinand Saussure unterscheidet zwischen *langage* als menschlicher Sprachfähigkeit und *langue* als einer sozialen Einrichtung, aufzufassen als ein kommunikatives System, welches aus einem System von Zeichen besteht, die Ideen ausdrücken können. Und dies ist nicht auf Schrift beschränkt, sondern kann auch symbolische Riten oder Gesten umfassen.⁵² Entsprechend ist das Textile ein kommunikatives System und wird schon in den antiken Mythen in Dienst genommen. Erzählerisch können in gewebten Bildern Botschaften überbracht werden, zum Beispiel Arachnes Kritik der sozialen Hierarchien antiker Götterwelt oder Philomelas Anklage ihres Schwagers.

Übertragen auf die bildende Kunst und speziell auf die *Fangnetze am Bodensee* lässt sich sagen, dass die Künstlerin mit der textilen Materialsprache im Sinne



Abb. 8 | Die Künstlerin mit ihrem Fangnetz vom Bodensee in Julbach/OÖ, 2018, © Monika Keller.

der Idee des Verbindenden arbeitet. Sie nutzt diese kommunikativen Eigenschaften dazu, ihre Anliegen einer *Art Commun* haptisch erfahrbar zu machen; wenn sie Passant*innen einlädt, mit ihr gemeinsam an einem Werk zu arbeiten, dann steht der Prozess des kommunikativen Miteinanders im Vordergrund und das Werk an sich wird bloßes Medium der eigentlichen Botschaft des Gemeinsamen (Abb. 8).

Anmerkungen

- 1 | Diese Aktionen führte die Künstlerin an unterschiedlichen Orten im Laufe ihrer künstlerischen Tätigkeit mehrmals durch.
- 2 | Betreiber eines Betriebes für Wechselbilderrahmen in Lindau am Bodensee. Sie gründeten 1973 die *Art-Stiftung-Plaas e.V.*
- 3 | Maier 1981, S. 2.
- 4 | Plaas 1975, o.S.
- 5 | Wick 1973/74, S. 106.
- 6 | Vgl. Röllig 2000, o.S.
- 7 | Harlan 1984, S. 143.
- 8 | Weibel 1999, S. 11.
- 9 | Vgl. ebenda, S. 12.
- 10 | Vgl. Hofbauer-Buchhart 2012, S. 7.
- 11 | Installiert im Zuge des *Dada-Vorfrühlings* im Jahr 1920 in Köln.
- 12 | Vgl. Hofbauer-Buchhart 2012, S. 63–66.
- 13 | Vgl. Ullrich 2005, S. 209–211.
- 14 | Joseph Beuys in einem Gespräch mit Helmut Rywelski, zit. nach: Meyer 1989, S. 16.
- 15 | Lewitzky 2005, S. 106.
- 16 | Ullrich 2005, S. 209.
- 17 | Hofbauer-Buchhart 2012, S. 137.
- 18 | Ebenda, S. 121.
- 19 | Vgl. Wick 1973, S. 140, wo der französische Künstler Jean-Jacques Lebel seine Happenings als ›Begegnung‹ definiert.
- 20 | Hofbauer-Buchhart 2012, S. 144.
- 21 | *Symposion Europäischer Bildhauer*, Römersteinbruch St. Margarethen (Initiator Karl Prantl).
- 22 | Vgl. Büttner 1997, S. 30–33.
- 23 | Bechtloff 1979.
- 24 | Edlinger 2009, S. 16.
- 25 | Vgl. ebenda, S. 16.
- 26 | Ebenda, S. 17.
- 27 | Ebenda, S. 21.
- 28 | Vgl. ebenda.

- 29 | Vgl. **Edlinger** 2009, S. 20.
 30 | **Schneckenburger** 1979, S. 20.
 31 | Vgl. ebenda, S. 23.
 32 | Ebenda.
 33 | Ebenda, S. 29.
 34 | **Billeter** 2000, S. 45.
 35 | Siehe Abb. 56 in: **Eberhard-Cotton/Junet** 2017, S. 70.
 36 | **Billeter** 2000, S. 51.
 37 | **Kat. Wien** o.J., S. 97.
 38 | Vgl. **Keller** 2017.
 39 | Vgl. ebenda.
 40 | Vgl. **Keller** 2012, S. 13–21.
 41 | **Petruschat** 1998, S. 5.
 42 | Ebenda.
 43 | Ebenda.
 44 | **Greber** 2002.
 45 | Vgl. ebenda, S. 17.
 46 | Vgl. ebenda, S. 19.
 47 | Ebenda, S. 21.
 48 | **Bretterbauer** 2006, S. 54. Der gesamte Text ist in Kleinbuchstaben verfasst.
 49 | **Hombberger** 2000, S. 567.
 50 | Ebenda.
 51 | Ebenda.
 52 | Vgl. **Saussure** 1967, S. 17–19.

Liste der Abbildungen

- Abb. 1 | **Edda Seidl-Reiter**, *Fangnetze am Bodensee*, 1979, © **Edda Seidl-Reiter**.
 Abb. 2 | **Edda Seidl-Reiter**, *WEICHE BOMBEN – TEXTILER REGENERATOR*, *Polsterschlacht*, 1979, Wien, *Modern Art Galerie*, © **Edda Seidl-Reiter**.
 Abb. 3 | **Edda Seidl-Reiter**, *DIE 4 GRUNDELEMENTE*, 1972, *Tapiserie*, © **Edda Seidl-Reiter**.
 Abb. 4–5 | **Edda Seidl-Reiter**, *Gesammelte Textilkartei – »FÜR'S WEB-BUCH«*, © **Monika Keller**.

- Abb. 6 | **Edda Seidl-Reiter**, *AKTIVATOR*, 1983, © **Edda Seidl-Reiter**.
 Abb. 7 | **Edda Seidl-Reiter**, *Polsterschlachtstickereien*, 1982, © **Monika Keller**.
 Abb. 8 | *Die Künstlerin mit ihrem Fangnetz vom Bodensee in Julbach/OÖ*, 2018, © **Monika Keller**.

Literaturverzeichnis

- | **Billeter, Erika**: *Textilkunst und Avantgarde*, in: *Contemporary Textile Art. Collection of the Pierre Pauli Association*, hrsg. von **Erika Billeter**, Bern 2000, S. 38–51.
 | **Bretterbauer, Gilbert**: *bunte stoffstreifen*, in: *gilbert bretterbauer vernetzungen networkings*, hrsg. von **Eva Afhus**, Wien 2006.
 | **Büttner, Claudia**: *Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*, München 1997.
 | **Cotton, Giselle Eberhard/Junet, Magali (Hrsg.)**: *From Tapestry to Fiber Art. The Lausanne Biennals 1962–1995*, Mailand 2017.
 | **Edlinger, Thomas**: *Anfänge und Aufbrüche*, in: *Wem gehört die Stadt. Wien – Kunst im öffentlichen Raum*, hrsg. von **Kunst im Öffentlichen Raum GmbH, KUNSTHALLE Wien, Bettina Leidl** und **Gerald Matt**, Wien 2009, S. 14–41.
 | **Greber, Erika**: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Wien 2002.
 | **Harlan, Volker**: *Neue Kunst eröffnet sich auf neuen Wahrnehmungsfeldern*, in: *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, hrsg. von **Volker Harlan, Rainer Rappmann** und **Peter Schata**, 3. Aufl., Achberg 1984.
 | **Hofbauer-Buchhart, Anna Karina**: *Die Öffnung und die Erweiterung des Kunstbegriffes durch partizipative und interaktive Werke vor dem Hintergrund und der Analyse der physischen Beteiligung des Betrachters/der Betrachterin von der historischen Avantgarde bis zur zeitgenössischen Kunst*, (Dissertation: Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung – Kunstuniversität Linz), Linz 2012.
 | **Keller, Monika**: *TEXTIL. Zur Sprache des Textilen bei Christine und Irene Hohenbüchler*, Wilhering 2012.
 | **Keller, Monika**: *Edda Seidl-Reiter, Kunst im Zeichen des Fadens*, (Dissertation an der Fakultät für Philosophie und für Kunstwissenschaften der KU Linz), Linz 2017.
 | *Kunstforum International, Band 34: Plastik als Handlungsform*, 4 (1979).

- | **Lewitzky, Uwe:** *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuer Urbanität*, Bielefeld 2005.
- | **Maier, Hans:** *Geleitworte*, in: 6. Internationales Plastik-Symposion Lindau am Bodensee 1981, hrsg. von **Edith Plaas** und **Arts Studio Stiftung e.V.**, Lindau 1981.
- | **Meyer, Frank:** *Sichtbare Skulptur – Unsichtbare Skulptur. Der Energieplan von Joseph Beuys*, in: *Die unsichtbare Skulptur. Zum erweiterten Kunstbegriff von Joseph Beuys*, hrsg. von **FIU Kassel**, Kassel 1989.
- | **Petruschat, Jörg:** *Vorwort*, in: *form + zweck*, 15: Text, Textil, Textur (1998), o.S.
- | **Plaas, Karl-Heinz im Gespräch mit Heinz Nedel**, in: 3. Internationales Plastik-Symposion Lindau am Bodensee 1975, hrsg. von **Arts Studio Stiftung e.V.**, Friedrichshafen 1975.
- | **Rollig, Stella:** *Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, <http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/de> [Stand: 20.05.2018].
- | **Homberger, Dietrich (Hrsg.):** *Sachwörterbuch zur Sprachwissenschaft*, Stuttgart 2000.
- | **Saussure, Ferdinand de:** *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 2. Aufl., Berlin 1967.
- | **Schneckenburger, Manfred:** *Plastik als Handlungsform*, in: *Kunstforum International*, Band 34: *Plastik als Handlungsform*, 4 (1979), S. 20–31.
- | **Seidl-Reiter, Edda:** s. v. *Textilkartei*, in: *Textilkunst aus Österreich 1900–1979, Kat. Wien*, hrsg. vom **Amt der Burgenländischen Landesregierung, Kulturabteilung** und **Österreichisches Museum für Angewandte Kunst**, Wien o.J.
- | **Ullrich, Wolfgang:** *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*, Frankfurt a.M. 2005.
- | **Weibel, Peter:** *Kunst als offenes Handlungsfeld*, in: *Offene Handlungsfelder. Open practices*, 48. Biennale Venedig, hrsg. von **Peter Weibel**, Köln 1999, S. 9–21.
- | **Wick, Rainer:** *Zur Theorie des Happenings (1. Teil)*, in: *Kunstforum International*, 8/9 (1973/74), S. 106–144.