

---

## Editorial

*Textil*: DER TITEL DES SCHWERPUNKTS der vorliegenden Ausgabe der ZMK kann ein Ding, ein Material oder eine Eigenschaft bezeichnen. Als Eigenschaftswort spezifiziert *textil* indes nicht nur bestimmte Künste näher (den Begriff der textilen Kunst gibt es spätestens seit Gottfried Semper) und umfasst so die Weberei, die Stickerei, das Flechten, Knoten, Stricken, Häkeln, Wirken und vieles andere mehr (Semper zufolge auch die Anfänge der Baukunst), sondern neuerdings auch Medien. Die Rede von den »textilen Medien« zielt offenbar auf einen anderen Aspekt des Medienbegriffs als denjenigen, der von der Trias »Speichern, Übertragen, Verarbeiten« gebildet wird, nämlich auf das Material, nicht auf die Funktion. Nun kann man einerseits diesen Medienbegriff einfach, wie etwa im Bereich der Kunstgeschichte üblich, im Sinne der Materialität eines Bildträgers verstehen. Andererseits jedoch lenkt die Rede von den »textilen Medien«, indem sie die Materialität anstelle der Funktionalität betont, den Fokus auf eine spezifische Medialität des Textilen und darüber hinaus auf eine Medialität des Materials überhaupt. Eben darin liegt der Grund für die seit einigen Jahren zu beobachtende enorme Konjunktur des Textilen in so unterschiedlichen Bereichen wie der Kunst, der Kunstwissenschaft oder der Technik- und Sozialanthropologie. In der Kunstöffentlichkeit belegen eine Reihe von Ausstellungen diese Konjunktur, wie zum Beispiel »Kunst & Textil« in Wolfsburg, »Textiles: Open Letter« in Mönchengladbach, »Decorum. Tapis et Tapisseries d'Artistes« in Paris, »Soft Pictures« in Turin oder »To Open Eyes. Kunst und Textil vom Bauhaus bis heute« in Bielefeld. Deswegen einen »textile turn« auszurufen, wie das manche Publizisten bereits getan haben, reduziert das Textile indes einerseits einseitig auf eine Mode der Gegenwartskunst und lenkt andererseits von der Tatsache ab, dass das Textil seit der Antike eine kritische Denkfigur gewesen ist, die (etwa bei Homer, Platon, Pindar oder Ovid) als positives oder negatives Modell fungiert hat, nach dem der Plan oder die List (*métis*), die Kunst zu regieren, die Kunst des Erzählens oder die Kunst überhaupt als Gabe der Göttin Athene zu denken sei. Für Gilles Deleuze und Félix Guattari zum Beispiel fungiert das Gewebe in *Mille Plateaux* (1980) allgemein als »Modell der Technik«. Implizit erinnern sie damit an die Etymologie von »Textil«, das auf das lateinische »texere« zurückgeht, das ebenfalls dem Wort »Technik« zugrunde liegt. Daran anschließend hat jüngst Tim Ingold dafür plädiert, den Begriff der Technik mit Deleuze und Guattari grundsätzlich nach dem Modell des Textils neu zu konzipieren und »tex-

tility« als technische Struktur zu begreifen, die jedem Herstellen (»making«) zugrunde liegt.

Vor diesem Hintergrund einer Textilität des Technischen können mindestens fünf Gründe für die besondere Produktivität des Textilen als Konzept der Medien- und Kulturforschung angeführt werden und insbesondere für die intrinsische Beziehung dieses Konzepts zur Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie.

Erstens installiert die Metapher des Netzwerks das Modell eines Gewebes, das von den Telegraphennetzen des 19. Jahrhunderts bis zum Internet und zur Akteur-Netzwerk-Theorie die dominanten Vorstellungen von Technologie, Gedächtnis, Organisation und Sozialität aufeinander beziehbar gemacht hat. Dies fordert in medienarchäologischer Hinsicht dazu heraus, die materialen Eigenschaften textiler Netze zu reflektieren, die die Vorstellung von Datennetzen und sozialen Netzwerken bestimmen oder, im Gegenteil, nie oder selten in solchen Vorstellungen auftauchen. So steht meist der Konnektivitätsgedanke im Vordergrund der Netzwerkkategorie, aber nur selten das Fischen als ein Akt der operativen Scheidung zwischen einem Objekt und seinem Milieu.

Zweitens bilden die textilen Operationen, vom Spinnen bis hin zum Flechten, Knoten, Weben, Falten und Nähen, einen Raum von Praktiken, in den die Geschichte der graphischen Operationen eingebettet ist, der aber für die Wissenschaften der graphischen Operationen – vom *disegno* und Design bis zur Geometrie – im Normalfall ein Reich des Unbewussten und Abjekten bildet. Das immense kulturelle Feld der textilen Künste ist in dem Maße, in dem Linearperspektive und Mathematik zum Paradigma der Künste und der Wissenschaften aufstiegen, als bloße Arbeit bzw. bloße Technik aus dem Feld der Kunst und der Wissenschaft ausgeschieden worden. Dies steht auch damit im Zusammenhang, dass die textilen Praktiken nahezu untrennbar dem weiblichen Geschlecht zugewiesen erscheinen und zusammen mit diesem aus dem Bereich der Ratio abgedrängt wurden. Aus dieser Verdrängung rührt auch der bis heute nahezu unangefochtene dominierende Irrtum, das »technische Bild« sei eine Erfindung der Moderne. Das textile (zum Beispiel das gewebte) Bild ist – seit den mythischen Zeiten Arachnes – immer schon ein technisches Bild gewesen. Die mathematische Topologie allerdings hat seit dem 19. Jahrhundert die unhintergehbare Plastizität von Linien und Flächen wiederentdeckt und damit ursprünglich textile Operationen wie Knoten und Falten wieder in die formale Wissenschaft eingeführt; ebenso wie Künstler und Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts praktische und primäre topologische Operationen wie die Falte, den Schnitt und das Geflecht in den Bildträger einbrachten (z. B. Jasper Johns, François Rouan, Lucio Fontana, Hanne Darboven).

Drittens erweist sich das Textile als zentral für den Bildbegriff der modernen Malerei. Entscheidend für diesen Bildbegriff, schrieb Wolfram Pichler (mit Bezug auf Hubert Damisch), sei, dass der Bildträger und der Malgrund nicht der Mal-

schicht bzw. der Figur untergeordnet, sondern vielmehr mit diesen verflochten seien. Aber genau dieses Verwobensein von Grund und Figur hat textile Medien immer schon charakterisiert. »Anders als bei der Malerei«, schreibt T'ai Smith, »wo die Formidee von oben dem Leinwandträger auferlegt wird, ist das bildliche Design der Weberei ins Material und in den Prozess der Herstellung eingebettet«. Das gewebte Bild ist ein integraler Bestandteil der Gewebestruktur. Darin erweist sich erneut die Produktivität des Modells des Textilen als Medienkonzept für die Medienphilosophie und Kulturtechnikforschung: In einem Gewebe kann das Bild niemals vollständig von seinem Medium abgelöst werden. Es widersetzt sich dem hylemorphen Schema, dem zufolge die aktive Form dem passiven Material aufgezwungen wird. Im Textil bleibt immer ein Kontakt bestehen zwischen Grund und Figur, Material und Form. Ähnliches lässt sich im Übrigen auch für technische Bilder im massenmedialen Kontext vertreten. So ist für Marshall McLuhan die – relativ – lose, »kalte« Kopplung im Gewebe der Bildschirmpunkte das entscheidende Merkmal des Fernsehbildes. Zugleich erweitert McLuhan die Verschränkungsperspektive, die sich mit dem Textilen verbindet, über den Bereich von Figur und Grund hinaus auf die Rezeptionsbeziehung: Im Röhrenbild werde, eben aufgrund der losen Kopplung der Bildpunkte, die Einfaltung der Betrachtung in das Bild ihrerseits sichtbar oder erfahrbar.

Viertens lässt diese Qualität des textilen Mediums – dass seine Materialität zum Denkmodell für eine Technizität werden kann, die das hylemorphe Schema verabschiedet – das Textil zum Paradigma für operative Ontologien und ähnliche aktuelle Theoriebildungen wie zum Beispiel den »agentiellen Realismus« werden. Wenn Karen Barad etwa schreibt, dass Materie einerseits aus fortlaufenden Rekonfigurationen von Grenzen entstehe und diese als Teil ihres Seins einschließe, und andererseits Diskurspraktiken immer schon materiell, das heißt »fortlaufende materielle Rekonfigurationen der Welt« seien, dann formuliert sie damit eine prozessuale Ontologie (oder mit Ingold gesprochen eine »ontogeny of things«), die nicht nur die hylemorphe Unterscheidung zwischen Materie und Form hinter sich lässt, sondern auch die klassisch-ontologische Unterscheidung zwischen Ding und Zeichen ersetzt durch Kulturtechniken, in denen diese Unterscheidungen allererst operativ hervorgebracht werden. Textile Operationen bilden ein Feld von Kulturtechniken, in dem nicht nur diese Operationen zu Operationsketten verknüpft werden können (im Sinne von Leroi-Gourhan), sondern in dem durch eine Kette von Operationen Materie und Diskurs miteinander verschaltet werden (im Sinne von Latour). Wenn Barad resümiert, dass Materie und Bedeutung sich wechselseitig artikulieren, dann kann man das als eine Abstraktion vom Textil-Textuellen lesen, dessen Technizität eben genau diese wechselseitige Artikulation bewirkt. Schon Semper wusste, dass schon im einfachsten Gewebe Materie und Symbol nicht voneinander zu trennen sind. Das Textile ist ein exemplarisches, material-

begriffliches Gemenge, dessen kritisches Potential darin liegt, ontologische Distinktionen in Frage zu stellen. Aus diesem Grunde erkennt eine Medienphilosophie der operativen Ontologien gerade auch im Textilen Operationen des Koppeln und Ablösens oder des Erscheinens und Verschwindens und damit Vorgänge des Emergierens der Form aus dem Medium oder des Sichauflösens der Form im Medium. Es sind Vorgänge, die etwas in ein Sein rufen, das gleichwohl in seinem Hergestellt-Sein stets nach weiteren Operationen der Stabilisierung verlangt.

Die Medialität des Textilen verbindet jedoch nicht nur Medium und Form durch einen Prozess der wechselseitigen Artikulation und Desartikulation; sie bindet auch das Optische an das Taktile oder Haptische. Wenn nach Semper auch die nomologische Funktion des Textils, die Funktion des Raumabschlusses und der Grenzziehung in Gestalt von Wand und Zaun, ursprünglicher war als die der Kleidung, so ist doch die spezifische Medialität der Hülle und des Umhüllens ein kulturtechnisches Paradigma der Räumlichkeit und der Produktion von Orten, das mehr und mehr das Paradigma der Grenze und der Grenzziehung ablöst (siehe ZMK 5/1/2014). Daher lässt sich als fünfter und womöglich aktuellster Grund für die Produktivität des Textils als Konzept von Medialität in der Kultur- und Medienforschung die medienökologische Perspektive nennen, die sich aufgrund des textilen Parameters der Durchlässigkeit für Wärme und Feuchtigkeit zwischen Körper und Milieu eröffnet.

Technisch konnte Kleidung seit jeher als Kommunikationsmedium für Materie und Zeichen verstanden werden. Heute jedoch lässt sich für das Textile im Sinne von Kleidung die These formulieren, dass das Textil mittlerweile nicht mehr ausschließlich als Grenzfläche und Haut fungiert, sondern selbst dreidimensional ausgreift, ein Habitat ausbildet und dabei zudem zum Wolkigen, unscharf Abgegrenzten tendiert. Das Textile bildete zwar schon immer eine ambivalente Zone zwischen Haut und Kleid. So wie das Kleid als zweite Haut, so kann die Haut als erstes Kleid erscheinen: als eine in zweifacher Hinsicht codierte Oberfläche, nämlich einmal als Schutzschicht, die den Körper vor der Umwelt verbirgt und vor Kälte, Hitze, Feuchtigkeit, Blicken und Verletzungen schützt, und andererseits als Zeichenschicht, die den Körper als *persona* lesbar macht und in soziale Zusammenhänge integriert. Das Textile des digitalen Raumes jedoch ist nicht mehr nur das, was als Objekt vor atmosphärischen Einflüssen schützt, es wird nunmehr selber atmosphärisch. Die moderne Materialforschung verbindet das Gewebe, also das Haptische, wie es von den ältesten Kulturtechniken wie Weben, Stricken, Wirken, Flechten prozessiert wurde, mit Kulturtechniken, die das Haptische in globale mediale Räume einbinden. Sogenannte Smart Textiles, wie sie zum Beispiel am Institut für Spezialtextilien und flexible Materialien (TITV) in Greiz erforscht und erprobt werden, weiten die klassischen Funktionen des Textils durch das Zusammenwirken von *sensing* und *computing* im Stoff in heute noch nicht absehba-

rer Weise aus. Im Maße wie die Textilhaut zu einer wolkenartigen Hülle wird, wird die Beziehung zwischen Körper und Umwelt neu definiert. Die *clouds*, in welche mehr und mehr Menschen in den digitalen Kulturen dieser Welt Teile ihrer *persona* delegieren, sind funktionale Erweiterungen der textilen Hülle. Das Intime war klassisch aus dem Sozialen als dessen unzugänglicher Außenraum noch stets ausgeschlossen. Nun jedoch wird es als soziale Ressource schlechthin erschlossen und zur Verfügung gestellt, indem es in den Transaktionsraum global operierender Netzwerke eingelassen wird.

Wir eröffnen dieses Heft mit einem Text von Harun Farocki über das Dokumentarische. Als Harun Farocki am 30. Juli vergangenen Jahres völlig überraschend starb, war er Fellow am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie in Weimar. Farocki wurde nie müde – wie zum Beispiel in *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* oder in *Arbeiter verlassen die Fabrik* – die Medienlogik und die mit ihr betriebenen Sinn- und Machtstrategien herauszuarbeiten, die in der Historiographie und im Dokumentarischen am Werk sind. Diese Ethik wird uns, als Kollegen und Freunden, denen es ein Anliegen ist, zu erkennen, wie die Welt durch Medien konstituiert ist, Ansporn und Orientierung bleiben.

Weimar, März 2015

*Die Herausgeber*