

Format-Gespräch mit Sascha Reichstein

Einführende Worte

Nach Alois Riegl nahm die Geschichte der Kunst ihren Ursprung in der Produktion von Textilien. Seine früheste Publikation, *Altorientalische Teppiche* (1892), entstand während seiner kuratorischen Tätigkeit für das Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute: Museum für angewandte Kunst Wien), wo er die Abteilung für Textilien leitete (1885–1897). Sein Interesse galt dabei längst nicht nur den stilistischen, sondern auch den ökonomischen Aspekten der Textilproduktion. Seine Bemerkung, dass der bäuerliche «Hausfleiß» vom Aussterben bedroht sei, ist dabei keineswegs bloss als Ausdruck des Bedauerns zu verstehen; vielmehr bringt sie seine Ansicht zur Geltung, dass die handwerklichen Praktiken der Wirkerei und Weberei, für die die Nomadenvölker Persiens während der Viehzucht genügend Zeit fanden, nicht mehr den Realitäten des industriellen Zeitalters entsprechen, das, so Riegl, «auf eine möglichst ökonomische Ausnützung von Kraft und Zeit hindrängt». Während Riegl seine Überlegungen zur altorientalischen Teppichkunst niederschreibt, im Kontext seiner kuratorischen Sorge um die Erzeugnisse traditioneller Handarbeit, ratterten in den Fabriken im Vorarlberg und anderswo längst die Spinn- und Webmaschinen, die Garne, Stoffe und Kleider in grossen Mengen für den internationalen Handel produzierten.

Nach Riegl ist die Kunstproduktion, wo sie in der gewerblichen oder angewandten Kunst ihren Ausgang nimmt, immer schon in die wirtschaftlichen Bedingungen ihrer Herstellung und ihres Handels verstrickt. Obwohl Riegl, der der Wiener Schule angehörte, als Vertreter eines kunsthistorischen Formalismus erinnert wird, lassen gerade seine Ausführungen zu den Textilien erkennen, dass ästhetische und ökonomische Dynamiken hier in ihrem Zusammenspiel betrachtet werden. Textilien gehören, wie Sabeth Buchmann und Rike Frank im Band *Textile Theorien der Moderne* (2015), im Blick auf den «Konnex zwischen ästhetischem Formalismus und soziologischen Funktionalismus» bei Alois Riegl, schreiben, stets sowohl einer Stilgeschichte als auch einer Sozialgeschichte der angewandten Kunst an.

Gleichwohl dienen Riegl die Textilien, um die Kunst in der Fläche als ihrem wesentlichen Prinzip zu fundieren. Der persische Teppich gilt ihm mithin als Modell für die Flächenkunst, in der er die moderne Malerei begründet. Riegl entfaltet diese Gedanken in seinem später erschienenen Buch zur *Spätrömischen Kunstindustrie* (1901), worin er den Vorrang des optischen, fernsichtigen Sehens gegenüber dem taktilen, nahsichtigen Sehen behauptet. Wo der Teppich mit seinen Rankenornamenten als flächiges Fernbild betrachtet wird, tritt an die Stelle eines taktilen Sehens, das die Berührung in der Handarbeit noch erinnert, ein optisches Sehen von höherem, geistigem Rang. Riegl entwickelt damit (im Dialog mit Gottfried Semper oder Adolf von Hildebrandt) ein ästhetisches Bildverständnis, bei dem sich der Raumeindruck gänzlich aus der Fläche entwickelt und das in der Kunsttheorie und Kunstkritik weit bin ins 20. Jahrhundert

hinein wirkte.

Wenn David Summers zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Begriff des Formats ins Feld der Debatten führt, so geht es ihm nicht zuletzt darum, gegen dieses Bildverständnis der formalistischen Kunstgeschichte zu argumentieren. Massgeblich ist in diesem Zusammenhang sein Vorschlag, das Format, in Abgrenzung zur Form, als ein System von Beziehungen in «real spaces» (so auch der Titel seines Buches von 2003), in konkreten sozialen und kulturellen Kontexten zu betrachten. Das Format meint hier eine Kategorie der Verhältnisbestimmung. Sie will als Versuch verstanden werden, das Erbe der westlichen Moderne zu konfrontieren und Ansätze für eine globale Kunstgeschichte zu liefern. Mit Blick auf die Erweiterung dieser Räume in den Bereich digitaler Medien sprach David Joselit daran anschliessend vom Format als einer Kategorie der Konnektivität (*After Art*, 2013). Joselit denkt die Konfiguration räumlicher Verhältnisse dabei in den Zusammenhängen des World Wide Web, wenn er vom Format als einem dynamischen Netzwerk von Links spricht, das Bilder mit Menschen, Institutionen und Märkten verbindet. An die Stelle des Rahmens, der als trennende Umgrenzung des Bildes gedacht wird, tritt dabei die Vorstellung von «infrastrukturellen Extensionen» oder «weltlichen Verstrickungen» des Bildes, die dessen historische Entstehungsbedingungen ebenso wie den Prozess seiner Produktion, die Verfahren seiner Herstellung ebenso wie die Weisen seiner Distribution umfassen mögen. Das Format, so Joselit, sei das, was dieses Gewebe der Vernetzungen, «that connective tissue» («Against Representation», Gespräch in DIS Magazine, 2015) im Bild manifest und sichtbar mache. Das Textile erscheint hier nun als Metapher für ein Verfahren, das es erlaubt, die Verstrickungen der Kunst in die soziokulturellen und ökonomischen Verhältnisse ihrer globalen Produktion und Distribution nicht nur darzustellen, sondern in den Bildern selbst zu sedimentieren. Mit dem Begriff des Formats soll thematisiert werden, was sich in den Bildern durch ästhetische Betrachtung nicht erfassen lässt, was jenseits von Rahmen und Fläche in den Feldern der mit dem Auge nicht zu schauenden Extensionen der Bilder liegt. In dem Sinne wie Harun Farocki in einem seiner Filmkommentare sagte, dass die «Industrie» auf keine Netzhaut passe.

Gaben die Muster handwerklich gefertigter Textilien noch Aufschluss über lokale Praktiken, so tragen die industriell hergestellten Waren in ihrem Gewebe und Gewirke keine Zeichen oder Spuren ihrer Herkunft. Ihre Einordnung in eine Stilgeschichte der Textilkunst gemäss formalen und ästhetischen Kriterien verdeckt geradezu, welchen Ort sie innerhalb der Geschichte ihrer Fertigung und ihres Handelns einnehmen. Sie lassen nicht erkennen, dass man «gut gekleidet in Westafrika dank Getzner Textil» ist, so der Werbeslogan des österreichischen Textilherstellers aus Vorarlberg, der hochwertige Damast-Stoffe «für noch nicht ausgeschöpfte Marktsegmente» in Westafrika fertigt, die dort zu Boubous, den traditionellen Kleidern der Bevölkerung, weiterverarbeitet werden. Jährlich liefert Getzner über 20 Millionen Meter Stoff nach Westafrika. Vermutlich werden umgekehrt die Bewohner des Alpenlandes, in Österreich, in der Schweiz und in Bayern, überrascht gewesen sein beim Lesen eines Artikels der *Süddeutschen Zeitung* (Roland Schulz, «Nüchtern betrachtet», SZ Magazin Heft 37, 2012), der von der

Produktion ihrer Lederhosen in Sri Lanka berichtete. «Die Machart», so heisst es im Bericht vom Werksbesuch bei der Firma Lanka Leather Fashion Ltd., «beeindruckte die Arbeiterinnen nicht besonders. Sie hatten sich seit Jahren durch die Moden Europas genäht. Aufsehen erregte nur der aufklappbare Hosenlatz. Welche Männer tragen solche Hosen? Das Gekicher über die grossen Hosentüren endete erste, als Marco Weidemann, der Direktor, selbst eine Krachlederne anzog und durch die Fabrik spazierte. So fing es damals an, Ende der Neunzigerjahre. Heute werden in Katunayake fast 500 verschiedene Typen von Lederhosen genäht – nach Miesbacher oder Chiemgauer Art, im Stil des Salzkammerguts oder der Steiermark. Zwei Fertigungsstrassen laufen Volllast, ganzjährig, Woche für Woche stößt die Firma mehr als eine Tonne Tracht aus und zählt damit zu den größten Lieferanten von Lederhosen weltweit.»

Damit sind wir bereits mitten im Thema.

Zum Gespräch begrüsse ich:

Sascha Regina Reichstein, deren filmische und installative Arbeiten den Blick auf Textilien richten, in deren Gewebe die globalen Beziehungen ihrer Herstellung und ihres Handels offengelegt und sichtbar gemacht werden;

Carla Gabriela Engler, die ein Dissertationsprojekt zu textilen und filmischen Formatierungspraktiken mit dem Titel «Fabricated Standards» im Rahmen des SNF-Projekts «Exhibiting Film: Challenges of Format» an der Universität Zürich verfolgt.

Zürich, 3. November 2018

Fabienne Liptay