

Die «Kette» dieses Calls beginnt mit Einstichen in Zelluloid. In der Performance *Reel Time* (1973) führt Annabel Nicolson einen Filmstreifen durch eine Nähmaschine. Ihr Schatten wird währenddessen an die Wand projiziert, daneben läuft der mehr und mehr deteriorierende, «genähte» Film, der sie wiederum Näharbeit verrichtend zeigt. Die Performance endete, wenn das Material sich nicht mehr transportieren lässt. „Es doppelte sich auf kongeniale Weise das Textile und das Kinematographische [...] bis die Materialität selbst kollabiert“, so pointiert es Evelyn Echle (2024). Nicolson's Arbeit ruft auf mehreren Ebenen die geteilte Geschichte medialer Operationalität, Materialität, Techniken/Technologien und Praktiken von Textil und Film auf (vgl. dazu Strauven 2020). Mittels der Gleichzeitigkeit von Arbeit und verletztem Bild verweist sie auf die nahezu «natürlich-magische Kopplung zwischen Weiblichkeit und allem Stofflichen», die sich im Zuge der Industrialisierung um 1900 zu verdichten begann (Nierhaus 1999, 88).

Die Hand der Künstlerin steht ein für und ruft die vielen Hände der Arbeiter*innen der Film- und Textilgeschichte wach: Bereits Giuliana Bruno verwies (1993) auf die seitens der Filmstudios der Frühkino- und Stummfilmzeit gefragten als weiblich vergeschlechtlichten Fertigkeiten, die Frauen für die Arbeit im Schneiderraum – als Näherin wie im Filmstudio – zu prädestinieren schienen. Textilarbeiter*innen traten alsbald auch auf die Leinwand: In der Figur der Modiste, des Models oder der Couturière, der Näherin und Arbeiterin in Lehr- und Industriefilmen oder dokumentarischen Formaten wie in Márta Mészáros' *A lörinci fonóban* (At the Lörinc Spinnery, 1972). Mit diesem Film wäre es bspw. lohnend, nach den geteilten Geschichten von Gewalt zu fragen, die in konkrete Materialien – wie etwa Baumwolle (vgl. dazu Bergermann 2020) – eingeschrieben sind, mitgetragen und filmisch bearbeitet werden. In diese Folge audiovisueller Formate reißen sich die heute auf Social Media zirkulierenden Videoformate ein, die die Arbeit hochprofessionalisierter Textiltechniker*innen in den Haute Couture-Häusern ästhetisieren.

Der «Schuss» beginnt mit dem glitzernd bewegten Spiel bestickter, teils halb-transparenter Stoffe: Kenneth Angers' Experimentalfilm *Puce Moment* (1949) eröffnet ein Defilee Flapper-Kleider, zu psychedelischem Soundtrack tänzelnd. Strukturell folgt das Auf- und Ab dem bekannten Schnittmuster kinematographischer Modenschauen. Der Kurzfilm schwelgt in Texturen und Objekten, die dem Blick zum «Abtasten» angeboten werden: «Haptic looking [...] is more inclined to move than to focus, more inclined to graze than to gaze» (Marks 2000, 162). In historischer Verlängerung ruft der Film die bewegten Stoffbahnen Loie Fullers auf, deren Serpentinertanz auf der Bühne und in den Nachahmer*innen im Frühen Kino die Zuschauenden begeisterte. Die eigenbewegten Kleidkörper entstammen dem Kostümfundus von Angers' Großmutter, die als Kostümbildnerin in Hollywood arbeitete. Sie bilden ein Archiv von Bewegung und Erinnerung, verweisen auf die abwesenden Körper eines Stars oder Starlets und auf die (Un)Sichtbarkeit der arbeitenden Hände – Garderobieren, Näherinnen – «below the line» in den Kostümbild-Abteilungen der Studios. Schließlich bezieht sich *Puce Moment* intermedial auf glamouröse Inszenierungen von Mode in Magazinen, Gemälden, Fotografien oder weiteren Bildmedien.

Mit der Ausgabe 38 «Maskerade» widmete *Frauen und Film* früh dem Komplex aus «sozialen, psychologischen, ästhetischen Zusammenhängen» (Koch 1985, 3) von Kostüm, Stofflichkeit und geschlechtertheoretischen Fragen ein Themenheft. Die Ausgabe reiht sich damit in eine für die

Beschäftigung mit Kostüm und Mode innerhalb der Filmwissenschaft zentrale Theorietradition: man denke an Mary Ann Doane, Jane Gaines, Charlotte Herzog (1990), Stella Bruzzi (1999) oder Vivian Sobchack (2004), oder die kultur- und filmhistorisch orientierten Arbeiten von Mila Ganeva (2008 & 2018) und medientheoretische Ansätze zur Oberfläche (Bruno 2016). Auf diesen Traditionen aufbauend schlägt die 75. Ausgabe von *Frauen und Film* gleichermaßen einen Perspektivwechsel und eine Fokussierung auf TEXTIL vor: Als Material und in seiner Materialität, in den vielgestaltigen Praktiken und Operationen, der Manualität und Manipulierbarkeit, den Techniken, Operationen und Technologien und als Denkfigur, die es gilt in ihrem epistemologischen Potenzial ernst zu nehmen.

Wie lassen sich bspw. textile Metaphern, die zuletzt im Zuge des *New Materialism* Konjunktur bekamen – bspw. Fadenspiele (Haraway 1994) – für die geschlechterkritische Beschäftigung mit Film produktiv machen? Welche Formen der Geschichtsschreibung werden durch Textil herausgefordert oder geraten gerade so erst in den Blick? Wie sind die Spuren von Gewalt für Film methodisch zu fassen? Wie können über textile Techniken und Praktiken aktuelle Diskurse zu Sorge oder Reparatur für Film produktiv gemacht werden? Lässt sich filmtheoretisch mit textilen Eigenschaften – Elastizität, Glätte, Rauheit, etc. – arbeiten? Wäre ein Re-Reading kanonisierter Positionen bspw. zur haptischen Visualität an der Zeit? Welche Perspektive eröffnet nicht zuletzt Textil auf die Erforschung von Filmkostüm und Mode als visuelles Phänomen?

Ausgehend von den hier skizzierten Kreuzungen, Schichtungen und Verschlingungen fragt die 75. Ausgabe der *FuF* nach den vielfältigen Beziehungen von TEXTIL – Frauen – Film.

Einsendungen von Vorschlägen (Abstracts von ca. einer Seite, mit kurzer Bio) bis zum 01.09.2026 an Bianka-Isabell Scharmann (b.i.scharmann@uva.nl).

Länge der Beiträge: max. ca. 40.000 Zeichen, aber auch kürzere Texte jeglicher Form bzw. Fotostrecken sind willkommen.

Abgabetermin der Manuskripte ist der 15.02.2027. Die Ausgabe erscheint im Spätsommer 2027.

Quellen

- Bergermann, Ulrike (2020) «Baumwolle: Gefüge mit Gewalt», *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 22.12, S. 123–129.
- Bruno, Giuliana (1993), *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton: Princeton University Press.
- Bruno, Giuliana (2016) *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago: University of Chicago Press.
- Bruzzi, Stella (1997) *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*, New York: Routledge.
- Echle, Evelyn (2024) «Fasern, Faden, Garn und Stoff: Interpretationen des Taktilen zwischen Textilkunst und Expanded Cinema», Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung *Seams, Stitches, Streams. Bild- und Medienkulturen des Textilen*, Universität zu Köln.
- Gaines, Jane / Herzog, Charlotte (Hg., 1999) *Fabrications: Costume and the Female Body*, London: Routledge.
- Ganeva, Mila (2018) *Film and Fashion Amidst the ruins of Berlin: From Nazism to the Cold War*, Rochester-New York: Camden House, 2018.
- Ganeva, Mila (2008) *Women in Weimar Fashion: Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933*. Rochester-New York: Camden House, 2008.
- Haraway, Donna J. (1994) «A Game of Cat's Cradle: Science Studies, Feminist Theory, Cultural Studies», *Configurations*, 2.1, S. 59–71.
- Koch, Gertrud (1985) «Vorwort», *Frauen und Film* [Maskerade], 38, S. 3.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- Nierhaus, Irene (1999) «Text + Textil. Zur geschlechtlichen Strukturierung von Material in der Architektur von Innenräumen», in Claudia Bischoff & Christina Threuter (Hg.) *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg: Jonas Verlag, S. 84–94.
- Sobchack, Vivian (2004) «What my Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh», in dies. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, S. 53–84.
- Strauven, Wanda (2000) «Sewing Machines and Weaving Looms: A Media Archaeological Encounter Between Fashion and Film», *Journal of Visual Culture*, 19.3, S. 362–377.