

Kunst als kontemplativer Raum.
Die künstlerische Position der Anni Albers

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
Doktor der Philosophie
der Philosophischen Fakultät
der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von Melanie Ardjah
aus Sande
2011

Gedruckt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der
Eberhard Karls Universität Tübingen

Gutachter: Prof. Dr. Sergiusz Michalski
Prof. Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Januar 2010

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Universitätsbibliothek Tübingen

Vorwort

Während der Abfassung meiner Magisterarbeit „Der Faden als Bedeutungsträger“ über das Werk der Künstlerin Anni Albers im Jahr 2002 wurde mir bewusst, dass die künstlerische Position von Anni Albers in der Forschung im allgemeinen dem Bereich der Textilkunst zugesprochen wird, sie aber weit darüber hinaus von Bedeutung ist. Wenn Anni Albers in der Literatur Erwähnung findet, dann im Kontext des Bauhauses und der dort ansässigen Webereiwerkstatt. Erst durch ihre Emigration in die USA konnte dort eine Rezeption ihres Werkes einsetzen, die Anni Albers in einen komplexeren Zusammenhang stellt. Ihre künstlerische Position umfassend in seiner Bedeutung darzustellen, sie auf der Höhe ihrer Zeit und aus sozialgeschichtlichen Aspekten einzuordnen, ist Ziel dieser Arbeit.

Für seine große Unterstützung möchte ich meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Sergiusz Michalski herzlich danken, der mir die wesentlichen Hinweise, Anstöße und Hilfestellungen zum Entstehen dieser Arbeit gab. Ein herzlicher Dank geht an Frau Prof. Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff, die bereits meine Magisterarbeit betreute und die Zweitkorrektur der Dissertation übernahm.

Des Weiteren möchte ich der Anni und Josef Albers Foundation in Bethany bei New Haven, Connecticut, danken, die mir einen Aufenthalt und das Einsehen wichtiger Dokumente des Archivs ermöglichte. Die Josef und Anni Albers Foundation sieht sich der Pflege und Forschung der beiden künstlerischen Nachlässe verpflichtet. Für diese großzügige Möglichkeit und die überaus freundliche Aufnahme innerhalb der Foundation möchte ich mich insbesondere bei Brenda Danilowitz bedanken, die für alle Fragen offen und bereit war. Der Einblick in die wesentlichen Dokumente und Briefwechsel war maßgeblich für das Zustandekommen dieser Arbeit. Zugleich sind der Ort der Foundation, die Führung des Hauses und seine Atmosphäre eine optimale Weiterführung des Denkens und Handelns von Josef und Anni Albers und damit eine große Bestätigung für viele Aspekte dieser Arbeit.

Dem Bauhaus Archiv in Berlin möchte ich für die Möglichkeit danken, Einblick in wichtige frühe Dokumente, die das Werk Anni Albers' betreffen, zu erhalten. Ein großer Dank geht an Maximilian Schell, der in einem persönlichen Interview aus seinen Begegnungen und der Freundschaft zu Anni Albers erzählte.

Meinen Freunden danke ich herzlich für ihre guten Ratschläge und die kritischen Gespräche in den letzten Jahren. Ganz besonders danken möchte ich meinen Eltern und Marcus Brenner für Ihre Geduld, ihre wertvollen Ideen und nicht zuletzt für die mühevollen Korrekturarbeit.

Meinen Eltern ist die Dissertation mit großem Dank gewidmet. Ohne ihre Unterstützung wären diese Arbeit und meine Promotion nicht möglich gewesen.

Die vorliegende Veröffentlichung wurde im WS 2009/2010 als Dissertation von der ehemaligen Fakultät für Kulturwissenschaften (bis 30.09.2010) der Eberhard Karls Universität Tübingen angenommen.

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	3
	Inhaltsverzeichnis	5
A	Einleitung	
	Zielsetzung und Forschungsstand	7
B	Anni Albers – Leben und Werk	
	I. Überzeugungen und Prinzipien	12
	II. Wichtige Stationen ihres Werdeganges	15
C	Künstlerinnen zu Anfang des 20. Jahrhunderts	
	I. Die Position der Frau und Künstlerin in den 1920er Jahren	27
	II. Die gesellschaftliche Position der Frau in den 1920er Jahren und ihre Veränderungen	39
	III. Künstlerinnen zu Anfang des 20. Jahrhunderts – Möglichkeiten und Hindernisse	43
	III.1 Sonia Delaunay-Terk (1885-1979)	43
	III.2 Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907)	49
D	Anni Albers und das Bauhaus	
	I. Die frühe Zeit an der Hochschule: das ‚kreative Vakuum‘	57
	II. Das Bauhaus. Seine Anfänge und seine Konzeption	59
	III. Die Bedeutung der Werkstätten und die Stellung der Weberei	64
	IV. Studentinnen am Bauhaus	67
	V. Gunta Stölzl und Otti Berger	71
E	Anni Albers und die Textilkunst	
	I. Annäherung an ein Medium	
	I.1 Die Wahl des Mediums	74
	I.2 Frühe Arbeiten	85
	I.3 Umgang mit dem Material	95
	II. Einflüsse und Inspirationen	
	II.1 Einfluss und Vorgänger	101
	II.2 Einfluss und Inspiration – Paul Klee	102

II.3	Wechselseitige Beeinflussung – Anni und Josef Albers	111
II.4	Die prähistorischen Weberzeugnisse	131
II.5	Parallelen in der künstlerischen Herangehensweise – Willi Baumeister	136
F	Anni Albers – Künstlerische Entwicklung in der neuen Heimat	
I.	Bildgewebe ab 1933	142
II.	Arbeiten im direkten Einfluss der Reisen nach Mexiko und Südamerika	144
III.	Werke ab Ende der 1950er Jahre: Aufträge für jüdische Einrichtungen	158
IV.	Textildesign	167
V.	Druckgrafik	169
VI.	Die Bedeutung des Ortes und des Umfelds für die künstlerische Positionierung	173
G	Anni Albers – Leben und Werk. Zusammenfassung	180
	Anmerkungen	184
	Literaturverzeichnis	194
	Abbildungen	199
	Abbildungsverzeichnis	246
	Erläuterungen	255
	Bildrechte	257

A Einleitung

Zielsetzung und Forschungsstand

Das Leben und das künstlerische Schaffen von Anni Albers – sie lebte von 1899 bis 1994 – umfasste nahezu ein Jahrhundert (Abb.1). Von den 1920er Jahren ausgehend war sie bis in die 80er Jahre des 20. Jahrhunderts künstlerisch tätig. Sie begann ihren Weg als Künstlerin in einer Zeit, die der Frau in der Kunst kaum eine wirkliche Position und Möglichkeit bot und sie wählte ein Medium, das Weben, das bis dahin nicht als Kunst anerkannt wurde, sondern als handwerkliche und insbesondere weibliche Beschäftigung galt und in den Bereich des Kunsthandwerkes eingeordnet wurde. Anni Albers' Oeuvre setzt sich aus ihren Webarbeiten, ihrer Kunst und dem Textildesign, Schmuckobjekten, ihren später entstandenen Drucken, aus ihren Schriften und ihrer Lehrtätigkeit zusammen. Wie ein roter Faden zieht sich ihr Denken über Kunst und ihre Bedeutung für das Leben durch ihre Biografie, durchdringt ihr Schaffen, die Weitergabe an ihre Studenten und das private Leben. Eine Philosophie, die grundlegend für ihr Tun war.

Anni Albers hinterlässt ein Gesamtwerk, das Originalität aufweist, dem Medium der Textilkunst zu einem neuartigen Ansehen verhalf und aus den Ansprüchen der damaligen Avantgarde entstand, das aber immer auch nahtlos an ihre Position als Frau geknüpft war. Ein Werk, das durch Vielfältigkeit besticht und trotzdem durch eine Überzeugung geleitet wurde, die wesentlich durch die Philosophie des Bauhauses geprägt wurde. Ein Denken, dass die Leitideen des Bauhauses verinnerlichte und diese in neue künstlerische Wege, Stationen und in die jeweiligen Lebensabschnitte weitertrug. Nicholas Fox Weber, der Direktor der Josef und Anni Albers Foundation, der mit beiden Künstlern, Josef und Anni Albers, freundschaftlich verbunden war und der Autor der wesentlichen Publikationen zu Anni Albers' ist, gab einem Aufsatz über die Künstlerin den Titel „Der letzte Bauhäusler“ und trifft damit das Wesentliche, das diese Künstlerin ausmachte. Er beschreibt sie als Pionierin, die die Visionen des Bauhauses weitertradierte, umsetzte, auf ihre Gültigkeit aber immer prüfte und sie dann mit allem Verständnis einsetzte.

Die vorliegende Arbeit untersucht diese oben aufgeführten Aspekte und geht damit der Frage nach, inwiefern Anni Albers' als Künstlerin zu Anfang des 20. Jahrhunderts eine besondere Position einnimmt und welchen Beitrag sie mit ihrem

Schaffen innerhalb der Kunstgeschichte geleistet hat und welche besondere Leistung sie als Frau und Künstlerin in dieser Zeit erbrachte. Man muss dabei in Betracht ziehen, dass erfolgreiche Frauen bis Anfang des 20. Jahrhunderts in der Kunstgeschichte immer nur als Ausnahmen auftraten. Wobei man erwähnen muss, dass es sicherlich erfolgreiche Künstlerinnen gegeben hat, sie aber jeweils in ihrer Zeit eine Besonderheit waren. Die Position der Frau und Künstlerin in der Zeit der 1920er Jahre und zuvor darzulegen und damit die Ausgangssituation für Anni Albers' Werdegang zu klären, ist für eine Einschätzung grundlegend: Mit welchen Grundbedingungen waren Künstlerinnen konfrontiert, welchen Status besaßen sie, welchen Ressentiments standen sie gegenüber. Gab es Vorbilder, auf die man sich beziehen konnte und die einen Weg vorgaben? Oder galt es eher einen gänzlich neuen Weg zu beschreiten? Diese Aspekte sollen einen wesentlichen Beitrag zur Klärung der besonderen Leistung Anni Albers' liefern.

Wird sie in der Literatur und der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts besprochen, dann im Umfeld der Textilkunst und als Studentin der Webereiwerkstatt am Bauhaus. Dass sie mit ihren Arbeiten primär im Bereich der textilen Kunst zu sehen ist, sie aber weit darüber hinaus eine eigenständige Position aufzuweisen hat, soll Thema und Ziel der Betrachtungen sein. Ihr Werk aus dem Kontext der Textilkunst herauszunehmen und es als eine wichtige und eigenständige Position in der Kunst des 20. Jahrhunderts darzustellen, ist die Zielsetzung dieser Arbeit.

Nach einem Einblick in die Biografie Anni Albers' soll als ein weiterer Schritt ihr künstlerisches Umfeld am Bauhaus der 1920er und 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts in seiner Bedeutung für ihre individuelle künstlerische Entwicklung aufgezeigt werden. Der künstlerische Kontext, in dem ein Werk entsteht, nimmt immer Einfluss, auch wenn eigengesetzliche Wege entstehen können – künstlerischer Horizont und individuelle Position stehen in Verbindung. Das Bauhaus war die Ausgangsposition und der Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn. Inwiefern stellte es die Weichen für einen künstlerischen Werdegang und welche Möglichkeiten konnten sich aus diesem Umfeld heraus bieten? Und in wiefern kann man schon in Anni Albers' früherer Zeit am Bauhaus einen Weg erkennen, der sich von den Mitstudentinnen unterschied? In diesem Zusammenhang wird wiederum die Rolle der Frau in der Gesellschaft der 1920er und 1930er Jahre aufgezeigt, um damit die wesentlichen Faktoren für ein Zustandekommen einer künstlerischen Laufbahn und die damals erschwerten Möglichkeiten zu klären. Diese Grundlagen tragen dazu bei,

die Leistungen der Künstlerinnen zu dieser Zeit allgemein und im Besonderen die Anni Albers' einschätzen und beurteilen zu können.

Zentrale Aufgabe dieser Arbeit ist somit, die Besonderheit und Qualität einer künstlerischen Position herauszuarbeiten, deren Entstehung und Durchsetzung eng an den Gegebenheiten der Zeit, der Entwicklung der Gesellschaft und ihren Konventionen geknüpft war. Anni Albers war zu einem Zeitpunkt als Künstlerin tätig, in dem es, wie erwähnt, den Begriff der Künstlerin als solchen in einer Selbstverständlichkeit nicht gab. Die sozialen und gesellschaftlichen Umstände und Reglements waren und sind für eine künstlerische Entwicklung grundlegend und beeinflussten den Werdegang von Anni Albers nachhaltig.

Ein wesentlicher Faktor zur Einschätzung soll das Medium sein, für das sich Albers entschied und damit verbunden ein Prozess der Annäherung an ein Material, ein Verständnis für seine Besonderheiten und die Entwicklung eines künstlerischen Verfahrens. Das Material mit dem Anni Albers arbeitete, war in jeglicher Hinsicht vorbelastet, aber ihre alleinige Möglichkeit sich künstlerisch am Bauhaus zu positionieren. Ihr Weg und damit ihre Leistung war es, sich in die besondere Sprache der Textilien hineinzufinden, Vorstellungen und Ideen mit diesem Medium umzusetzen und eine, wie Isabell Graw formuliert, „Aneignungsbeziehung“ zu erreichen, die Graw als „ein Verhältnis zwischen aneignendem Verfahren und angeeignetem Gegenstand“ beschreibt.¹ Eine genaue Analyse des künstlerischen Verfahrens Anni Albers' steht deshalb im Mittelpunkt der Betrachtung.

Um dieses künstlerische Verfahren einzuordnen und zu klären, inwiefern eine gelungene Aneignung erfolgte, soll dann auf Künstlerinnen am Bauhaus und ihr Werk im Umfeld Anni Albers' verwiesen und in einem Vergleich die Parallelen und Unterschiede herausgearbeitet werden. Die individuellen Entwicklungen der Weberinnen sollen im Vergleich ihrer künstlerischen Lebenswege und Verfahrensweise wiederum eine Positionierung Anni Albers' ermöglichen.

Die künstlerischen Tendenzen ihrer Gegenwart werden dargelegt, die Einfluss auf sie ausübten und auf die sie wiederum reagierte. Im Allgemeinen wird ihr Werk in der Forschungsliteratur in Bezug zu Künstlerinnen eingeschätzt und verglichen, genauer zu den Künstlerinnen im Bereich der Textilkunst. In Folge sollen deshalb die Einflüsse aufgezeigt werden, die für ihre künstlerische Entwicklung maßgeblich waren und sie eine eigenständige Position haben entwickeln lassen, die sich weder an den Arbeiten der Textilkünstlerinnen am Bauhaus orientierte noch weitergehend

in den USA an den Arbeiten von Kolleginnen im textilen Bereich. Anni Albers war mit bestimmten künstlerischen Fragestellungen beschäftigt, die sich teilweise durch ihr gesamtes Schaffen zogen, die aber immer wieder durch neue Themen und neue Aspekte bereichert wurden. Diese Fragestellungen und Auseinandersetzungen werden dargestellt und damit ihre große Nähe zu der De Stijl-Bewegung, ihre Verbindung zu Josef Albers' Werk, zu den Arbeiten Paul Klees oder zum Denken von Willi Baumeister aufgezeigt. Welche Einflüsse sind als die wesentlichen zu bezeichnen und welche Vergleiche zu anderen Künstlern ihrer Zeit sind möglich? Diese Querverbindungen und Parallelen dienen dazu, die künstlerische Denkweise Anni Albers' aufzuzeigen und sie nicht nur im Zusammenhang ihrer textilen Arbeit zu sehen oder sie mit Textilkünstlerinnen ihrer Zeit zu vergleichen.

Mit welchen Aspekten innerhalb der Kunst, mit Fragen des Designs setzte sich die damalige Avantgarde auseinander, was waren die Leitideen und Fragen? In diesem Zusammenhang wird dargelegt, inwieweit Anni Albers an diesem Diskurs teilnahm, welche Aspekte maßgeblich ihr Denken bestimmten, und damit kann wiederum im Vergleich ihre Stellung und Bedeutung herausgearbeitet werden.

Ein elementarer Gesichtspunkt stellt in diesem Zusammenhang die Künstlerpaarbeziehung Anni und Josef Albers' dar. Zentrale Fragen sind: Fand eine Beeinflussung statt und wenn ja, war sie wechselseitig? Welche Stellung nahm dabei Anni Albers ein? Inwiefern hat sie eine autarke Haltung einnehmen können? Ein kurzer Diskurs über weitere Künstlerpaare und deren Laufbahn dient der Klärung und soll im Vergleich wiederum die Position Anni Albers' verdeutlichen.

Mit dem Weggang aus Deutschland 1933 und der Neuorientierung in den Vereinigten Staaten von Amerika wird ein wesentlicher Faktor innerhalb der künstlerischen Laufbahn Anni Albers' behandelt: die Wichtigkeit des Ortes für die künstlerische Entwicklung, die im ersten Teil der Arbeit schon in der Frage nach dem Kontext angedeutet wurde. Welche Möglichkeiten bot ihr Amerika? Und wie wusste sie gegebene Faktoren zu nutzen? Wie ist ihre künstlerische Entwicklung in Amerika im Vergleich zu der in Deutschland zu sehen? Anni Albers theoretische Schriften, ihre Definitionen und Thesen sind für alle Aspekte dieser Arbeit essentiell.

Die wesentlichen Literatur- und Forschungsquellen über Anni Albers und ihr Werk, die dieser Arbeit als Grundlage dienen, stammen von Nicholas Fox Weber, dem Vorsitzenden der Josef und Anni Albers Foundation in Bethany bei New Haven, Connecticut, sowie von Brenda Danilowitz, der Kuratorin der Foundation. Ihre

Aufsätze, die die Ausstellungen in der aktuellen Zeit und der letzten Jahre begleiteten, geben den aktuellen Forschungsstand wieder. Zu den wesentlichen Quellen gehören die Publikationen von Pandora Tabatabai Asbaghi und Virginia Gardner Troy. Die Untersuchungen von Isabelle Graw zur Gender-Forschung und insbesondere zu der Stellung der Künstlerinnen im 20./21. Jahrhundert stellen für die Arbeit ebenfalls eine wichtige Basis dar. Renate Bergers Untersuchungen zu Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert, sowie der Ausstellungskatalog der Städtischen Galerie Karlsruhe „Frauen im Aufbruch“ sind weitergehend wichtige Grundlagen. Die oben genannten Aufsätze von Nicholas Fox Weber, Brenda Danilowitz, Pandora Tabatabai Asbaghi und Virginia Gardner Troy entstammen den verschiedenen Ausstellungskatalogen zum Oeuvre Anni Albers'. Die Retrospektive „Anni Albers“ anlässlich des 100. Geburtstag der Künstlerin fand 1999 in der Peggy Guggenheim Collection in Venedig, in der Solomon Guggenheim Foundation in New York und im Quadrat Bottrop statt. Die Ausstellung „Anni und Josef Albers. Design for Living“ wurde 2005 im Copper Hewitt Museum in New York präsentiert. Hier standen die Designobjekte beider Künstler im Mittelpunkt, Möbelstücke von Josef Albers und Raumteiler von Anni Albers. 2007 zeigte das Quadrat in Bottrop „Anni und Josef Albers. Begegnung mit Lateinamerika“, die Ausstellung hatte mit dem Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia eine weitere Station. Jede dieser Ausstellungen wurde von der Anni und Josef Albers Foundation kuratiert. Anni Albers gab den künstlerischen Nachlass ihres Mannes und ihrer eigenen Arbeiten in die Hände der Foundation. Auf einem bewaldeten Grundstück in Bethany, einem großen Areal, wurde die Foundation aufgebaut (Abb.2). 1971 hatte Josef Albers eine gemeinnützige Gesellschaft gegründet, diese Organisation ging in die Josef und Anni Albers Foundation über. Anni Albers konnte das Grundstück mit Hilfe von Geldern erwerben, die sie rückwirkend für den Familienbesitz im ehemaligen Ost-Berlin erhielt. Heute befindet sich auf dem Areal der Foundation ein Hauptgebäude, das in seinem Entwurf der Bauhaus-Architektur verpflichtet ist und dessen Formensprache von den Architekten Tim Prentice und Lo-Yi Chan gleichwohl dem Baustil der amerikanischen Ostküste angepasst wurde.² In diesem Gebäude finden sich ein Ausstellungsbereich mit Werken der beiden Künstler, eine Bibliothek und das umfassende Anni und Josef Albers Archiv, sowie die Büroräume der Foundation wieder (Abb.3). Die Foundation fördert junge Künstler und vergibt Stipendien. Die Künstler können für einen bestimmten Zeitraum auf dem Areal der

Foundation leben und arbeiten. Mit der Förderung junger Künstlern und mit der Unterstützung ihrer Ausbildung wird dem Gedankengut von Josef und Anni Albers in besonderer Weise entsprochen. Die Foundation organisiert und konzipiert weltweit Ausstellungen zum Werk der beiden Künstler. Das Archiv steht Forschenden zum Werk von Anni und Josef Albers offen und bietet die Möglichkeit vor Ort Dokumente, Briefe oder Schriften zu sichten.

B Anni Albers – Leben und Werk

I. Überzeugungen und Prinzipien

Es konnte sich um die stete Aneinanderreihung von Schindeln auf einem Dach handeln, um fein geschwungene, scherenschnittähnliche Linien einer Gebirgskette oder die technische Präzision einer Einfarbdruckmaschine, in denen Anni Albers eine Inspiration und Faszination sah. Dinge, die es mit einem offenen Blick, einem feinen Gespür und der immer anwesenden Neugier zu entdecken galt.³ In den einfachsten Strukturen des Alltags oder der Natur, in modernen, industriell hergestellten Materialien fand sie eine Perfektion und Funktion. Sie spürte sie mit einem sicheren und immer untrüglichen Sinn auf.

Bei einem Besuch bei Maximilian Schell, dem langjährigen Freund des Ehepaares Albers', studierte Anni Albers ein im Gästezimmer hängendes Werk des österreichischen Künstlers Arnulf Rainer. Auf die Frage hin, was sie von diesem Kunstwerk halte, erwiderte Albers: „Es ist großartig“. Aber zugleich fand sie eine kleine Irritation für elementar und nach eingehendem Studium des Werkes stellte sie fest: „Ich wusste, dass mit diesem Bild etwas nicht stimmt. Jetzt weiß ich es. Die eine Linie ist einen halben Zentimeter zu weit unten.“⁴ Anni Albers sah Zeit ihres Lebens und Arbeitens das genaue Betrachten der Dinge, der Umgebung für wesentlich an. Wie ihr Mann Josef Albers, der den berühmten Satz formulierte „to open eyes“, sein Ziel war es „Augen zu öffnen“, legte auch sie größten Wert auf die sensible Wahrnehmung.⁵ In Details, wie der beschriebenen sorgfältigen Anordnung der Dachschindeln, im Kleinen, wie im Großen, entdeckte sie den Wert, den Reiz und die Zusammenhänge. Augen öffnen, die Blicke sensibilisieren, dies sah das Ehepaar Albers als einen wesentlichen Faktor ihrer Lehre und ihres eigenen Schaffens an. Anni Albers hatte dies von frühester künstlerischer Arbeit an verinnerlicht. Bis ins

hohe Alter sah und bearbeitete sie die Dinge mit großer Sorgfalt, verfügte über das Vermögen, das oft Unsichtbare sichtbar zu machen. Im Detail, im zunächst Unscheinbaren einen absoluten Gewinn und Wert zu finden. Im Gespräch mit Schell formulierte sie: „Für uns war es wichtig, zu zeigen, was es nicht gibt – sichtbar zu machen, was unsichtbar ist. Wir wussten nur, was wir nicht wollten – und versuchten, aus diesem Nichts einen Weg zu finden. Heute noch.“⁶

Der Versuch war in ihrer gesamten künstlerischen Laufbahn ein ständiger Begleiter. Der Weg an das Bauhaus, der experimentellen Avantgardehochschule der 1920er Jahre in Deutschland, war ein Versuch; die Entscheidung in einem ihr völlig fremden und zunächst suspekten Medium, dem Weben, Fuß zu fassen und ihr fast gesamtes künstlerisches Schaffen zu widmen, war Experiment und Wagnis zugleich. Wurde sie doch immer als ‚Textilkünstlerin‘ angesehen und ein Erfolg oder eine Anerkennung ihrer Arbeit dadurch erschwert. Sie wusste aber, auf was sie sich einließ, und dass sie um diese gewünschte Anerkennung als Künstlerin würde kämpfen müssen.

Neugier, Offenheit und die Fähigkeit ständig neuen Herausforderungen mit Spannung entgegen zu sehen, waren die wesentlichen Aspekte, die ihr Denken und ihre Arbeit prägten. Das Neue sah sie immer als Möglichkeit an und bis in ihr Spätwerk begab sie sich immer wieder auf unbekannte Pfade. Das machte für sie den Reiz ihrer Arbeit aus. Mitte der 60er Jahre des vergangenen Jahrhunderts sah sie noch einmal in einem bisher von ihr nicht erprobten Medium einen Ansporn – der Druckgraphik. Mit derselben Neugierde, mit der sie einst an das Bauhaus ging, setzte sie jetzt gegen Ende ihrer Laufbahn ihre Kunst in dieses neue Medium um. Anni Albers war Zeit ihres Lebens und ihres Schaffens als Künstlerin von ihren Anfängen und damit den Ideen und Vorstellungen des Bauhauses geprägt. Dies spiegelte sich in einer ganzheitlichen Auffassung wider. Leben und Kunst gingen ineinander über, die Bauhausphilosophie war Grundstock für beides: Anni Albers’ Art die Dinge zu sehen, sie auf ihre Wertigkeit zu durchleuchten, Kunst zu beurteilen und selbst zu schaffen.

Auch Lehre und Kunst verband sie eng miteinander, das Weitergeben von Wissen hieß für Albers immer experimentieren, erforschen, prüfen, sie gab damit weiter, was sie selbst einst erlernte und was sie für die eigene künstlerische Arbeit als elementar ansah: „Wie wählen wir unsere besonderen Materialien, unsere Kommunikationsmittel aus? „Zufällig.“ Etwas spricht uns an, ein Klang, ein Gefühl, etwas Hartes oder etwas Weiches, es fängt uns und bittet uns, gestaltet zu werden.

Wir finden unsere Sprache und in dem Prozess lernen wir Regeln und Einschränkungen zu folgen. Studenten haben immer Angst, ihren Weg zu finden. Ich sage Ihnen: „Ihr könnt von irgendwo nach irgendwo gehen.“⁷

Die Bauhausphilosophie mit ihren innovativen Methoden verband Leben und Kunst miteinander, sie beinhaltete gleichzeitig die gesellschaftliche und soziale Mitverantwortung der Kunst, die für Anni Albers von Anfang an die Maxime ihrer Lebens- und Kunstauffassung darstellte und sie als ein ständiges Leitmotiv begleitete.

Die künstlerische Laufbahn einem Medium zu widmen, dem Weben, war keine freiwillige Entscheidung für Anni Albers, sondern eher eine Notlösung. Sie wollte am Bauhaus bleiben, die Webereiwerkstatt war die einzige Möglichkeit und wie sie selbst in Worte fasste „weit von dem entfernt, was ich mir erhofft hatte“.⁸ Aber der Ehrgeiz, in dieser Disziplin etwas zu erreichen, war größer als das Unbehagen. Das Weben wurde seit je her als rein weibliche Tätigkeit und als Handwerk oder Kunsthandwerk angesehen, in den Rang der Kunst schwang es sich nicht. Dessen war sich Anni Albers bewusst und sie sah es als eine Herausforderung an, diesem Medium den antiquierten Charakter zu nehmen, etwas Neues zu beginnen und reine Kunst zu schaffen. Albers benutzte Fäden und Webstuhl wie Pinsel, Farbe und Leinwand. Sie lässt vor ihren Werken nahezu vergessen, dass es sich um gewobene Fäden handelt. Betrachtet man ihre Arbeiten, dann besticht die Komposition, die Wahl der Formen, ihre Beziehung zueinander. Das Medium selbst tritt immer wieder vor, deutlich in seiner Struktur und Besonderheit, um der Komposition dann wieder Raum zu lassen.

Anni Albers hat sich zu Anfang ihrer künstlerischen Laufbahn in die Sprache der textilen Materialien eingefunden, ihre Möglichkeiten und Fähigkeiten erkundet, und das mit einem nie versiegenden Entdeckergeist, bis sie schließlich ihren Webstuhl 1970 im Alter von 71 Jahren weggab und sich der Druckgrafik zuwandte.

Ihr Umgang mit den textilen Materialien macht sie zu einer Pionierin, die dem Medium des Webens im 20. Jahrhundert zu einem neuen Status verhalf und die ebenso in ihrer Auffassung, ihrem Denken zu den Visionären des 20. Jahrhunderts zu zählen ist. In Anni Albers Denken verbindet sich ein Wissen um die Werte und Errungenschaften der Vergangenheit mit einem visionären Geist, der stetig am Fortschritt teilnahm. Der Rückblick und das große Interesse an den

Errungenschaften der modernen Gegenwart waren Zeit ihres Schaffens zwei wesentliche Aspekte, die auch am Bauhaus eine grundlegende und viel diskutierte Rolle spielten. Albers ging mit dieser Überzeugung beispielhaft und kompromisslos um. Sie sah die Notwendigkeit mit dem technischen Fortschritt mitzugehen, ihn zwar mit kritischem Auge zu beurteilen, aber nicht stehen zu bleiben und trotzdem sensibel mit Traditionen und ihren Leistungen umzugehen. Sie ist am Bauhaus als eine der forschungsgewandtesten Künstlerinnen zu sehen, die die Philosophie und die Visionen der Hochschule umsetzte und zugleich konsequent weiterdachte, wie ihre Schriften über Design, seine Funktion und Formulierung, über Kunst und Kunsthandwerk belegen. Das Gedankengut des Bauhaus' formte sie und war eine Richtlinie für ihre Kunst, ihre Lehre, ihre Lebens- und Sichtweise. Konsequenter soll in diesem Zusammenhang heißen, dass sich ihr Denken linear fortentwickelte, dass es keine Lücken in ihrem Schaffen gab, aber auch keine Brüche, die plötzlich grundlegende Kehrtwendungen hervorbrachten, sondern, dass ihre Sicht der Dinge ein logisches Zusammenfinden auf der Basis einer Grundhaltung war. Eine Überzeugung, die trotzdem immer wieder durch das Neue bereichert wurde, die zu jeder Zeit, bis in die Phase des Spätwerkes, Impulse neugierig und dankbar zugleich aufnahm.

II. Wichtige Stationen ihres Werdeganges

Anni Albers künstlerische Begabung wurde durch das Elternhaus früh entdeckt und gefördert. In dieser frühen Unterstützung ihres Talents liegt eine Begründung ihres wachsenden Selbstvertrauens in die eigene Arbeit und damit ihres späteren Erfolges. Wie anschließend eingehend dargelegt wird, mangelte es gerade vielen jungen Künstlerinnen an diesem Rückhalt durch das Elternhaus und das private Umfeld. Eine Unterstützung in dieser Form spielte für die Entscheidung eine künstlerische Tätigkeit auszuüben, für deren Umsetzung und Gelingen, eine wesentliche Rolle. Anni Albers wurde am 12. Juni 1899 als Anneliese Else Frieda Fleischmann in der Lessingstraße 5 in Berlin-Charlottenburg geboren.⁹ Sie war das älteste Kind von Siegfried Fleischmann (1873–1963) und Toni Ullstein Fleischmann (1877–1946) und wuchs mit ihren zwei Geschwistern, Hans und Lotte, auf. Ihre Mutter entstammte mütterlicherseits der Verleger – Familie Ullstein, ihr Vater war Möbelfabrikant. Die

Ullsteins waren assimilierte Juden, die Ende des 19. Jahrhunderts zum Christentum konvertiert waren und dann auch christlich erzogen wurden. Anni Albers war evangelisch und wurde auf Wunsch des Vaters auch konfirmiert.¹⁰ Man war sich der jüdischen Herkunft bewusst, wie es eine große assimilierte jüdische Gemeinde es zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Berlin war, die aber nicht traditionell lebte. Viele der assimilierten Juden in der Weimarer Republik befanden sich auf dem Mittelweg zwischen jüdischen Wurzeln und einer diesen Glauben nicht umsetzenden Lebensweise, interessanter Weise bewegten sie sich oft in den Kreisen der Avantgarde.

Wenn Anni Albers' Elternhaus zwar nicht rein künstlerisch ausgerichtet war, ist es dennoch in seinem Verständnis als dem gehobenen Bildungsbürgertum zugehörig zu verstehen, das der musischen und künstlerischen Entwicklung der Kinder Unterstützung bot, wie es der Lebensstil widerspiegelte.

Nach dem Umzug der Familie 1912 von Berlin-Charlottenburg nach Berlin Mitte in die Meinekestraße, in der Nähe des Kurfürstendammes, wohnten die Fleischmanns in einer größeren Wohnung mit acht oder neun Zimmern, wie Lotte Benfey (1900–1987), Anni Albers Schwester, rückblickend beschrieb.¹¹ Ein Musikzimmer war ihren Aussagen zufolge eingerichtet, das bei Festen genutzt wurde und Schwester Anni bekam sogar ein eigenes Zimmer für ihre Malerei. Der Großvater mütterlicherseits, der Möbel und Antiquitäten besaß, pflegte sein Interesse für Kunst mit Besuchen in Museen. Anni Albers Vater unternahm regelmäßig mit der Tochter sonntagmorgendliche „Museums-Ausflüge“, unter anderem sahen sie sich auch eine Sezessionsausstellung an.¹² Rückblickend erinnerte sich Albers, dass sie das einzige Kind in der Ausstellung war und sie die Ablehnung der Besucher gegenüber den avantgardistischen Werken wahrnahm. Diese schüttelten verständnislos die Köpfe. Sie selbst dachte nur „Warum nicht?“. Diese Haltung dem Unbekannten gegenüber bewahrte sie sich Zeit ihres Lebens und im Alter von 76 Jahren beschrieb sie im Gespräch mit Nicholas Fox Weber, dass sie sich diese Frage immer wieder auf ein Neues stelle und sich meist seit dieser Begegnung als einziges Kind im Museum als Jüngste in einer Runde oder in Situationen fühle.¹³

Toni Ullstein sorgte dann auch dafür, dass ihre Tochter mit zunehmendem Alter einen Kunstlehrer und damit Zeichenunterricht bekam. Rückblickend beschreibt Anni Albers, dass auch sie als später abstrakt arbeitende Künstlerin, wie viele andere Künstler, mit gegenständlichen Studien begonnen hatte. Aus dieser Phase existiert

heute leider keine Arbeit mehr. Im Alter von 10 Jahren war es dann das Fräulein Violet, bei dem Anni Albers Unterricht bekam und bei der sie Herbstblätter aquarellierte. Vier Jahre später bekam sie Unterricht bei der Privatlehrerin Toni Mayer. Einmal pro Woche kam diese mit einem Aktmodell ins Haus, das Anni Albers Modell stand. Figuren zu malen fand sie im Nachhinein nicht gerade sinnvoll, als 14-jährige aber Aktstudien vor dem Modell anzufertigen, war aufregend und sie empfand sich damals als „richtig professionell“.¹⁴ Außerdem gab es für das behütete Kind einer gutbürgerlichen Familie sicherlich einen anderen Einblick in die Gesellschaft dieser Zeit und über den gewohnten Bereich hinaus. Allein die Tatsache des Zeichenunterrichts und die Bemühung eines Modells belegen die große und sicherlich unkonventionelle Unterstützung der Eltern.

1914 beteiligte sich Albers an einem Wettbewerb ihrer Schule für Plakatentwürfe, die Waisenkindern des Ersten Weltkrieges zu Gute kommen sollten. Sie malte ein Bild mit kleinen Mädchen, die hintereinander in einer Reihe sitzen und stricken. Mit kurzen Haaren und knielangen Röcken ausgestattet, bearbeitet jedes ein Knäuel. Anni Albers wurde zwar lobend erwähnt, gewann aber nicht den ersten Preis des Wettbewerbs. Die Röcke seien zu kurz und ihr Entwurf damit unanständig, wurde die Entscheidung begründet. Ein ihrer Meinung nach viel schlechteres Bild gewann. Den Zorn und das Unverständnis darüber konnte sie noch als reife Künstlerin nach Jahrzehnten nachempfinden.¹⁵

Von 1916 bis 1919 hatte Anni Albers dann Unterricht bei Martin Brandenburg, einem Maler des Postimpressionismus. Auch bei ihm arbeitete sie weiterhin gegenständlich. Innerhalb seines Unterrichtes verwendete sie entgegen der Auffassung und Empfehlung Brandenburgs die Farbe Schwarz, da sie die Darstellung einer Eva auf schwarzem Untergrund von Lucas Cranach fasziniert hatte. Das hatte einen starken Protest des Lehrers zur Folge und seine Drohung den Unterricht einzustellen, würde sie nicht damit aufhören, die Farbe Schwarz zu verwenden.

Mit welchem ausgeprägten Willen sie schon im Alter von circa fünfzehn Jahren an ihrer künstlerischen Begabung arbeitete und arbeiten wollte, zeigt die Tatsache, dass sie unbedingt Unterricht bei Oskar Kokoschka in Dresden nehmen wollte: „In meiner frühen Jugend sah ich Portraits, die Oskar Kokoschka gezeichnet hatte und dachte, dass sie wunderschön seien, dass der Charakter der Person so viel deutlicher sei als in einer Fotografie zum Beispiel. Ich malte ein schreckliches Porträt meiner Mutter, um nach Dresden zu kommen, wo Kokoschka lebte, weil ich unbedingt bei ihm

Unterricht nehmen wollte. Und er warf nur einen Blick darauf und fragte: „Warum malen Sie?“ Ich war 15 oder 16 Jahre alt, und das war eine niederschmetternde Antwort und das war´s dann.“¹⁶

1920, Anni Albers war 21 Jahre alt, besuchte sie für zwei Monate die Kunstgewerbeschule in Hamburg. Die sehr traditionelle Herangehensweise der Institution interessierte Albers nicht, sie verließ die Schule nach nur zwei Monaten. Das neuartige Konzept des Bauhaus' und seine bekannte Druckschrift mit der Kathedrale Feiningers auf dem Deckblatt machten sie 1922 neugierig – sie bewarb sich in Weimar und wurde im zweiten Anlauf angenommen (Abb. 4). Der Wechsel an die neue Hochschule war auch ein Wandel in der Lebensweise der jungen Frau. Wohlbehütet war sie aufgewachsen, die Familie Fleischmann ging zum Schneider und hatte eine Waschfrau. Sicherlich bedeutete der Gang an das Bauhaus damit auch eine Einschränkung oder zumindest eine Veränderung ihres bisherigen Lebensstils.

Josef Albers war es, der ihr für die zweite Aufnahmeprüfung Nachhilfe gab. Sie hatte ihn zuvor kennen gelernt. Er war damals noch Lehrling in der Glaswerkstatt, die Werkstatt, die sie selbst gern besucht hätte. Sicherlich war auch Albers ein Grund für die Überzeugung, unbedingt an der Hochschule angenommen werden zu wollen. Ihre Arbeit für die Aufnahmeprüfung war demnach auch ein Entwurf für Thermoskannen, dreidimensional aus Glasstücken und Metallsplittern, sowie eine Zeichnung eines Holzstückes.¹⁷ In der Glaswerkstatt hatte sie Josef Albers' Glasarbeiten gesehen und seinen Umgang mit den Materialien und Farben, seinen experimentellen Ansatz bewundert. Seine Arbeiten beeinflussten die junge Studentin. Am 21. April 1922 begann sie mit dem Vorkurs am Bauhaus und studierte im ersten Semester bei Georg Muche, im zweiten bei Johannes Itten. Wie später eingehend beschrieben, entschied sie sich nach anfänglichem Zweifeln doch für die Webereiklasse, war sie auch die einzige reale Möglichkeit, um die Hochschule weiter besuchen zu können. Sie färbte in der Weberei Garne, schuf eigene Wandbehänge und Meterware. Der erste große Auftrag für die Webereiklasse war 1923 die Teilnahme an der Bauhaus-Ausstellung und die Ausstattung des Versuchshauses am Horn mit den dafür geschaffenen Textilien. Als Werkstatt produktiv zu arbeiten, ein angestrebtes Ziel der Bauhauslehre, setzte die Weberei damit in Perfektion um. Josef Albers wurde dann 1923 Lehrer für den Vorkurs und 1925 von Walter Gropius'

als erster Lehrling zum Meister berufen. Damit war er der jüngste Meister am Bauhaus überhaupt.

1925 heirateten Anni und Josef Albers in Berlin. Die Hochzeitsreise nach Florenz markierte einen wichtigen Punkt im Werk beider Künstler, waren sie sich in der Konstruktion und Komposition ihrer Werke nie so ähnlich wie in dieser Zeit. Die Übereinstimmung ihrer Kunstauffassung und deren Umsetzung wurde besonders in dieser frühen Phase ihres Zusammenseins deutlich und wird später eingehend erläutert. Im selben Jahr zog das Bauhaus nach Dessau und Anni und Josef Albers in eines der neuen Meisterhäuser. Ein Jahr später begann Anni Albers am Jacquard- und Doppelwebstuhl zu arbeiten. In einer Zeitschrift mit dem Titel „Offset“ und in einer von Sonia Delaunay veröffentlichten Mappe erschienen Farbillustrierungen von Anni Albers' Wandbehängen. Das Bauhaus orientierte sich in dieser Zeit mehr vom Handwerk in Richtung Produktion, der praktische Nutzen stand im Vordergrund und bestimmte daher auch stark die Weberei. Das Künstlerische wurde zur Nebensache. Der gestalterische Prozess interessierte zunehmend die Männer, das bedeutete für die Frauen natürlich wiederum eine Einschränkung, wollten sie doch eigenständig arbeiten und den wichtigen gestalterischen Aspekt ebenfalls übernehmen. Der zudem ein immer höheres Ansehen gewann als die praktische Umsetzung.

Auf ausdrücklichen Wunsch der Weberinnen unterrichtete ab 1927 bis 1931 Paul Klee die Webereiklasse. Klee erdachte eigens für diesen Unterricht ein Konzept, wie infolge im Kapitel zu den Einflüssen beschrieben wird. Anni Albers entwarf 1927 Wandbehänge und Vorhänge für das Alte Theater Café in Dessau und einen Bühnenvorhang für das Stadttheater in Oppeln (Abb. 5 u. 6). In beiden Arbeiten kamen ihre Experimentierfreude und ihre Materialkenntnisse zum Einsatz. 1928 verließ Walter Gropius das Bauhaus, der Schweizer Hannes Meyer wurde zum Leiter berufen. Zuvor hatten auch László Moholy-Nagy, Marcel Breuer und Herbert Bayer gekündigt. Das Ehepaar Albers zog in das bis dahin von Lucia und László Moholy-Nagy bewohnte Meisterhaus in direkter Nachbarschaft zu den Ehepaaren Klee und Kandinsky. Anni Albers wurde Assistentin in der Webereiwerkstatt, deren Leitung weiterhin Gunta Stölzl innehatte. Sie vertrat diese als Geschäftsführerin in der Zeit von September bis Dezember 1928 und im Herbst 1931. 1929 gab sie Unterricht für Entwurfstheorie und wurde im Laufe des Jahres stellvertretende Leiterin der Werkstatt. 1930 erhielt Anni Albers ihr Bauhausdiplom (Abb. 7). Ihre Abschlussarbeit, später eingehend beschrieben, war die Entwicklung eines Stoffes für einen

Wandbehang in der Allgemeinen Schule des deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau. Hannes Meyer war der Architekt des Gebäudes. Anni Albers entwickelte einen Stoff mit einer Beimischung von Zellophan, der zur Aufgabe hatte, das Echo in der Aula zu mildern und zugleich das Licht im Raum zu reflektieren.

1930 wurde Mies van der Rohe nach dem Weggang von Hannes Meyer Leiter des Bauhaus' und ernannte Lilly Reich zur Geschäftsführerin der Weberei. Josef Albers wurde stellvertretender Leiter. Anni Albers gab in der Webereiwerkstatt Unterricht für Designtheorie. Ein Jahr später fand im Juli die Deutsche Bauausstellung in Berlin statt, an der Anni Albers teilnahm und den Preis der Stadt erhielt. 1932 musste nach dem Sieg der Nationalsozialisten das Bauhaus in Dessau schließen. Die Fördermittel waren gestrichen worden. Mies van der Rohe siedelte das Bauhaus nach Berlin um, jetzt in Form eines Privat Instituts. Eine stillgelegte Fabrik in Steglitz war dann die neue Unterkunft der Schule. Josef und Anni Albers zogen nach Berlin um und lebten in Charlottenburg. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten am 11. April 1933 musste das Bauhaus endgültig schließen. Mies van der Rohe wehrte sich, legte Einspruch gegen die Entscheidung ein. Vier Monate später wurde ihm Recht gegeben, die Schule hätte ihren Betrieb wieder aufnehmen können. Aufgrund der starken Einschränkungen wurde aber am 10. August 1933 von der Fakultät die endgültige Schließung der Hochschule beschlossen.

Schon in der unruhigen letzten Phase des Bauhauses und der drohenden Schließung suchte das Black Mountain College in den USA, eine kleine, neugegründete und innovative Hochschule bei Ashville in North Carolina, einen Professoren für die Leitung der Fakultät für Kunst. Philipp Johnson, Kurator am Museum of Modern Art in New York, auf den später noch eingegangen wird, hatte 1933 das Bauhaus besucht und ein Kontakt zu den Albers war entstanden. Er und Edward M. M. Warburg wussten von der ausgeschriebenen Stelle am Black Mountain College und dachten an Josef Albers. Am 17. August 1933 bekamen Anni und Josef Albers eine schriftliche Einladung von Philip Johnson im Namen des Black Mountain College nach Amerika. Drei Monate später verließen die Albers' Deutschland und emigrierten in die Vereinigten Staaten. Auf der S.S. Europa kamen sie am 24. November 1933 in New York an (Abb. 8). Josef Albers nahm den Ruf als Professor für Kunst an der Universität an, Anni Albers lehrte dort als Dozentin. Ted Dreier, einer der Gründer des College und seine Ehefrau Barbara wurden zu engen

Freunden. Sie begleiteten die Albers' auch auf eine Reise nach Kuba im Dezember 1934, Josef Albers war zu Vorlesungen nach Havanna eingeladen. Zu dieser Zeit kam Anni Albers auch auf die Idee gemeinsam eine Reise nach Mexiko zu unternehmen, um die Orte präkolumbischer Kunst zu erkunden. Ein Jahr danach, im Sommer 1935 reisten sie mit dem Ehepaar Dreier zum ersten Mal nach Mexiko. Insgesamt 14 Reisen unternahmen die Albers nach Südamerika, ab 1936 wurden sie zudem Sammler präkolumbischer Kunst (Abb. 9). Auf dieser Reise lernten sie den Maler Diego Riviera kennen. In den folgenden Jahren beeinflussten die Reisen und die Begegnung mit der präkolumbischen Kultur das Schaffen beider Künstler nachhaltig: Webarbeiten von Anni Albers wie „Ancient Writing“ oder „Monte Albán“ nehmen dies eindrücklich auf. Zeichnungen und Gemälde von Josef Albers wie „Archaeologic“, „Temple“ oder seine Serie „Tenayuca“ geben die Faszination, insbesondere für die präkolumbische Architektur, wieder. Ihre Begeisterung für diese Kunst setzte das Ehepaar Albers in einer Ausstellung mit Maya-Kunst am Black Mountain College 1937 um. Josef und Anni Albers trafen sich im Sommer desselben Jahres auf ihrer dritten Reise in Mexiko mit ihren Eltern, den Fleischmanns – es war ein Wiedersehen nach vier Jahren. Sie bereisten zusammen in vier Wochen die Sehenswürdigkeiten des Landes. Im Frühjahr hatte sich Josef Albers mit Ilse und Walter Gropius in New York getroffen, Walter Gropius bekam einen Ruf an die Graduate School of Design der Harvard-University in Cambridge, Massachusetts. Ein Jahr darauf unterstützte Josef Albers sie beide und Herbert Bayer bei der Vorbereitung für die Ausstellung „Bauhaus 1919–1928“. Auch Werke von Anni Albers waren in der Ausstellung vertreten und sie verfasste einen Artikel für den begleitenden Katalog. Ein Aufsatz von ihr mit dem Titel „Arbeit mit Material“ erschien im „Black Mountain College Bulletin 5“ im November 1938.

Am 17. Mai 1939 bekam Anni Albers die amerikanische Staatsbürgerschaft zugesprochen, Josef Albers erhielt sie am 23. Dezember desselben Jahres. Im Sommer zuvor hatten sie wieder eine Reise nach Mexiko unternommen, Josef Albers war vom Gobers College in Tlalpan eingeladen worden, dort zu unterrichten. Da Anni Albers' Eltern aufgrund der politischen Lage Deutschland nun verlassen mussten, reisten diese erneut nach Mexiko: „1937 schrieb ich in ein Tagebuch über unsere erste Reise nach Mexiko und hätte mir nie vorstellen können, das Land wiederzusehen. Jetzt auf den Tag genau zwei Jahre später, treten wir dieselbe Reise mit demselben Schiff an, der Orinoco, aber unter ganz anderen Umständen. Damals

war es eine Reise, um unsere Kinder wiederzusehen und durch ein fernes und liebliches Land zu reisen. Heute ist die Abreise aus unserer Heimat, die wir für immer verlassen müssen.“¹⁸

Ab 1949 begann Anni Albers mit Webarbeiten in einem kleineren Format, die sie als „Bildgewebe“ bezeichnete und die sie nach der Fertigstellung auf Leinwand aufzog und rahmte. Sie nahm an zahlreichen Ausstellungen teil, verfasste Artikel, lehrte und hielt Vorträge. Das Ehepaar Albers ging 1941 nach Harvard, Josef Albers lehrte dort an der Graduate School of Design. Im Frühjahr dieses Jahres kam eine Ausstellung von Anni Albers mit Schmuckobjekten zustande. Diese hatte sie schon 1934 mit einer ihrer Studentinnen, Alex Reed, angefertigt. Es entstand eine ganze Kollektion von über fünfzig Schmuckstücken aus Alltags- und Haushaltsgegenständen, wie Büroklammern, Abflusssieben und Haarnadeln (Abb.10). Anni Albers verfasste darüber einen Artikel mit dem Titel „On Jewelry“. Eröffnet wurde die Ausstellung in der Willard Gallery in New York, sie reiste dann in mehreren Stationen durch Galerien und Museen in den USA. Der Schmuck wurde 1946 auch Teil der Ausstellung „Moderner handgearbeiteter Schmuck“ im Museum of Modern Art in New York, die wiederum an 15 weiteren Stationen in den Vereinigten Staaten gezeigt wurde.

Philip Johnson gab Anni Albers 1944 einen Auftrag, Stoffe für das Rockefeller Gästehaus in New York in der East 52. Street zu entwerfen. Wie bei ihrer Abschlussarbeit am Bauhaus verband Anni Albers hierbei Technik und Ästhetik und schuf einen Vorhangsstoff aus Baumwollchenille und weißer Plastik- und Kupferfolie. Tagsüber zurückhaltend, entwickelte der Stoff nachts eine glitzernde Optik. Die Albers mussten ihre Reisetätigkeiten nach Mexiko ab 1942 bis zum Kriegsende einstellen, da sich Mexiko mit Deutschland verbündet hatte. Im Oktober 1946 nahmen sich beide je zwei Freisemester und reisten über ein Jahr, bis November 1947, durch Kanada, Kalifornien, Texas und New Mexiko. Anni Albers musste in El Paso ins Krankenhaus, wurde operiert und erholte sich dann in La Luz in New Mexiko. Eine in dieser Zeit entstandene Webarbeit trägt den Titel „La Luz“. Bis in den Oktober 1947 blieben sie in Mexiko-Stadt, zunächst wohnten sie bei Freunden, anschließend mieteten sie im gleichen Haus eine Wohnung. Josef Albers arbeitet an einer Serie von Gemälden, „Adobes“, „Variants“.

Josef Albers übernahm im Oktober 1948 eher widerwillig die Leitung des Black Mountain College, trat aber schon im März 1949 wieder zurück. Josef und Anni Albers verließen daraufhin das Black Mountain College. Im Anschluss an eine Reise nach Mexiko City an die Universität von Mexiko, an der Josef Albers für einen kurzen Zeitraum lehrte, zogen sie im August desselben Jahres nach New York.

Vom 13. September bis zum 30. Oktober 1949 wurden Anni Albers Werke in einer Einzelausstellung mit dem Titel „Anni Albers. Stoffe“ im Museum of Modern Art gezeigt. Zuvor hatte es dort noch keine Einzelausstellung im Bereich der Textilkunst und vor allem von einer Textilkünstlerin gegeben. Die Ausstellung kam durch den Kontakt mit Edgar Kaufmann jr., dem Direktor der Fakultät für Industriedesign am Museum of Modern Art, zustande. Er besuchte 1948 das Black Mountain College für einen Vortrag und sah dort Arbeiten von Anni Albers. Am 14. Januar besprachen dann Anni Albers und Philip Johnson das Konzept der Ausstellung. Sie umfasste Bildgewebe, Oberflächenstudien, Versuchsmuster, Ballenware, aber auch Raumteiler. Die Ausstellung zeigte vor allem den experimentellen Charakter der Arbeiten Anni Albers’.

1950 wurde Josef Albers Dekan der Design Abteilung der Yale University. Das Ehepaar Albers zog nach New Haven in Connecticut. Anni Albers arbeitete an einem Auftrag von Walter Gropius für das von ihm entworfene Studentenwohnheim der Juristischen Fakultät in Harvard. Sie entwarf Tagesdecken und Raumteiler unter anderem in schwarz-weiß mit Jute. Die Stoffe mussten für ihre Verwendung eher robust sein. In diesem Bereich arbeitete Anni Albers stringent weiter, entwickelte ab 1952 für die Firma Knoll Textilien und entwarf damit für die Industrie. Zugleich schuf sie in den 1950er Jahren zahlreiche Kunstwerke, es entstanden 24 Bildgewebe von insgesamt 63. Zudem hielt sie Vorlesungen in Yale und an diversen Kunsthochschulen in den USA. Ihre Reisevorhaben intensivierten das Ehepaar Albers: 1952 bereisten Anni und Josef Albers Mexiko und Kuba, 1953 und 1956 Peru und Chile. Beide wurden 1954 nach Honolulu, Hawaii eingeladen. Josef Albers lehrte an der Universität von Honolulu und Anni Albers’ Arbeiten wurden in einer Ausstellung an der Honolulu-Kunstakademie präsentiert. 1954 wurde Josef Albers an die neugegründete Hochschule für Gestaltung in Ulm eingeladen, um dort ein Seminar über Design zu halten, Anni Albers begleitete ihn.

1957 bekam Anni Albers einen ihrer ersten großen öffentlichen Aufträge: sie fertigte einen Schreinvorhang für die Synagoge Temple Emanu-El in Dallas. Sie ging auf

einen Entwurf von Howard Meyer und Max Sandfield zurück. Der Bildhauer Gyorgy Kepes war mit der Innenausstattung beauftragt worden und schuf die hängenden Lampen und die Fenster. Er schlug Anni Albers für den Entwurf des Schreinvorhangs vor. Dieser besteht aus acht einzelnen verschiebbaren Paneelen, die die Thora entweder verdecken, die aber auch zur Seite geschoben werden können. Albers spannte den in Gold-, Grün- und Blautönen gehaltenen Stoff auf acht Holzelemente auf. Mit einer Höhe von sechs Metern ließen sie sich bewegen und waren nebeneinander gestaffelt, so dass sie sich leicht verschieben ließen. Für den Stoff wählte Anni Albers eine Lurexmischung, die ihm eine schimmernde Oberfläche verlieh. Die klare geometrische Komposition und die Modulation innerhalb des Bändermusters und die Struktur des Stoffes verleihen dem Vorhang einen erhabene Wirkung, die in dem sakralen Raum einen Akzent setzt. Der Schreinvorhang wurde im Februar 1957 im „Life“-Magazin mit Abbildungen veröffentlicht.

In der Zeitschrift „Perspecta“, die die Yale School of Architecture herausgab, wurde 1957 ein Artikel von Anni Albers' mit dem Titel „Die faltbare Ebene: Stoffe in der Architektur“, der ihre Arbeit für die Textilindustrie thematisierte, publiziert. 1959 gab der Pellango Verlag in New Haven den Band „On Designing“ mit Schriften von Anni Albers heraus. 1959 kam es zu einer Wanderausstellung „Anni Albers: Pictorial Weavings“, die im Massachusetts Institute of Technology in Cambridge, Massachusetts startete, an das Carnegie Institute of Technology, Pittsburgh, das Baltimore Museum of Art, an die Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut und an das Contemporary Arts Museum, Houston weitergereicht wurde. 1961 erhielt Anni Albers den zweiten ihrer großen Aufträge im öffentlichen Raum: sie sollte für die neue Synagoge der Gemeinde B`nai Israel in Woonsocket, Rhode Island einen Schreinvorhang fertigen. Die Synagoge war vom Architekten Samuel Glaser gebaut worden. Diese Verbindung zur Architektur, die der Auftrag implizierte, entsprach dem Grundgedanken des Bauhaus' der Verbindung aller Künste und dem Handwerk. Auf sechs Holzpaneelen, die wiederum bewegt und zur Seite geschoben werden konnten, entwarf sie einen Stoff, der sich in der Komposition von der klaren Geometrie des Vorhanges in Dallas' unterschied. Albers fertigte einen Entwurf, der Linienbewegungen in sich aufnahm und die Anmutung einer Schrift evoziert. Der Stoff besteht aus Baumwolle, Jute und Goldlurex, in dieser Mischung aus matten und schimmernden Materialien und den Farben gold, schwarz und weiß bekam der

Vorhang wiederum eine leuchtend-schimmernde Wirkung. Auf diese großen öffentlichen Aufträge wird in einem eigenen Kapitel ausführlich eingegangen. Im gleichen Jahr wurde Anni Albers die Medaille für ausgezeichnetes Handwerk vom American Institute of Architects verliehen. Durch die künstlerische Tätigkeit von Josef Albers in der Tamarind Lithowerkstatt in Los Angeles angeregt, produzierte Anni Albers erste Arbeiten im Bereich der Druckgrafik. 1964 wurde sie von der Werkstatt eingeladen und die Mappe „Line Involvements“ mit sieben Lithografien entstand. Anni Albers war begeistert von den Möglichkeiten des neuen Mediums, im Gegensatz zu Webarbeiten hatte die Druckgrafik automatisch die Berechtigung als Kunst betrachtet zu werden. Zudem faszinierte sie die große Exaktheit der Drucktechnik und die Möglichkeit der Vervielfältigung.

Sie verfasste einen Aufsatz zum Thema der Handweberei für die Ausgabe der „Encyclopedia Britannica“ des Jahres 1963. Dieser wurde zum ersten Kapitel ihrer Schrift „Über das Weben“, die 1965 im Verlag Wesleyan University Press veröffentlicht wurde. 1966 bekam sie einen weiteren großen Auftrag: eine Webarbeit für das Jüdische Museum in New York im Gedenken an die im Holocaust ermordeten Juden. Die Mäzenin Vera List initiierte 1964 einen Fond für Kunst in diesem Sinne. 1965 fragte Sam Hunter, Direktor des Museums, bei Anni Albers an und beauftragte sie mit dem Entwurf der Gedenktapisserie. In einem Zeitraum von mehreren Monaten entstand die Arbeit „Sechs Gebete“– sechs schmale Paneele aus einem Gewebegemisch aus Baumwolle, Leinen, Bast und Silberfäden in den Tönen Schwarz, Grau, Braun, Weiß und Silber. Mit einem gewissen Abstand aneinandergereiht, steht jedes Paneel für sich und wird doch im Zusammenspiel mit den anderen Teilen lesbar. Die sechs Tafeln sollen symbolisch für die Zahl der sechs Millionen getöteten Juden stehen. Anni Albers verwendete auch hier die Idee der Linie, die im Mittelteil der Paneele die Vorstellung von Zeichen und Buchstaben aufkommen lässt. Auf die erste Begeisterung Sam Hunters folgte 1966 ein Brief, in dem er in Absprache mit Vera List seinen Zweifeln Ausdruck verlieh. Zu nahe liege ihnen der Entwurf an dem des Schreinvorhangs in Woonsocket. Drei Tage später erwiderte Anni Albers mit einem Brief und erläuterte die grundlegenden Unterschiede zwischen den Arbeiten: „Sechs Gebete“ besteche durch das Silbergrau, während der Schreinvorhang einen Goldton aufweise, die verwendeten Materialien unterscheiden sich ebenso. Auch die Präsentationsform sei verschiedenartig, die „Sechs Gebete“ bestehen im Gegensatz zum Schreinvorhang aus einzelnen Teilen, die auch für sich

stehen und mit Abstand zueinander platziert sind. Das Museum akzeptierte und nahm die Arbeit an.

Zuvor unternahm das Ehepaar Albers seine dreizehnte und letzte Reise nach Mexiko. 1968 fertigte Anni Albers einen Wandbehang für die Bar des Hotels Camino Real in Mexico City. Diese Arbeit beeinflusste wiederum eine Serie von Drucken, die sie nachfolgend bearbeitete.

Josef und Anni Albers zogen 1970 von New Haven in das etwa 16 Kilometer entfernte Orange in den Birchwood Drive 808. Zu diesem Zeitpunkt gab Anni Albers ihre Arbeit am Webstuhl auf, sie war 71 Jahre alt und wendete sich nun gänzlich der Druckgrafik zu. Ihre Abhandlung mit dem Titel „Pre-Columbian Mexican Miniatures“ erschien. Eine Ausstellung zu Anni Albers' Gesamtwerk wurde 1975 im Kunstmuseum Düsseldorf gezeigt und ging anschließend an das Bauhaus-Archiv in Berlin weiter. Dies war ihre erste große Ausstellung in Europa und in Deutschland. Sie vertiefte ihre Arbeit im Bereich der Druckgrafik und fügte zur Lithografie, die Technik des Siebdrucks und der Radierung hinzu. Mit Ken Tyler, den sie in Los Angeles in der Tamarind Lithowerkstatt kennen gelernt hatte, arbeitete sie bei Gemini G.E.L. in Los Angeles und bei Tyler Graphics in New York weiterhin zusammen. Unter vielen anderen Auszeichnungen erhielt Anni Albers 1972 den Ehrendoktor für bildende Kunst vom Maryland Institute College of Art, Baltimore und 1976 vom Philadelphia College of Art, sowie 1979 von der University of Hartford. Die Ehrendoktorwürde der Juristischen Fakultät der York University in Toronto bekam sie 1973 verliehen.

Am 25. März 1976 starb Josef Albers in New Haven, Connecticut. Anni Albers verwaltete von da an seinen Nachlass. Einen Teil ihrer gemeinsam zusammengestellten Sammlung präkolumbianischer Kunst gab sie an das Yale Peabody Museum of Natural History. Zwei Jahre später vermachte sie auch den Rest der Sammlung an das Museum. 1977 zeigte das Brooklyn Museum die Ausstellung „Anni Albers: Prints and Drawings“. 1980 wurde sie vom „Women`s Caucus for Art“, einer feministischen Vereinigung, für ihre außerordentlichen Leistungen ausgezeichnet. 1982 nahm sie in New York an einer Versammlung und an der Podiumsdiskussion zum Thema „Die Handwerk – Kunst – Verbindung. Materialien als Metapher“ der College Art Association teil, unter anderem waren auch Louise Nevelson und John Cage zu Gast. Anni Albers unternahm in Folge viele Reisen innerhalb der USA, sowie nach Europa. 1983 eröffnete in Josef Albers' Geburtsstadt

Bottrop das Josef Albers Museum, Anni Albers war als Ehrengast geladen. Ein Jahr später veröffentlichte Anni Albers bei Fausta Squatriti Editore in Mailand die Mappe „Connection“ mit neun Siebdrucken. Einige von diesen Blättern zeigen deutliche Nähe zu früheren Arbeiten aus der Bauhauszeit. 1985 präsentierte die Renwick Gallery of the National Museum of American Art, Smithsonian Institution in Washington D.C. die Ausstellung und Retrospektive „The Woven and Graphic Arts of Anni Albers. Die Ausstellung ging 1986 weiter an die Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut. 1988 wurde eine Retrospektive zum Werk Josef Albers am Guggenheim Museum in New York gezeigt. In der Villa Stuck in München stellte Maximilian Schell Ende 1989 eine Ausstellung mit Arbeiten von Anni und Josef Albers zusammen, sie ging als zweite Station an das Josef Albers Museum in Bottrop. 1990, Anni Albers war 89 Jahre alt, reiste sie nach London und bekam dort die Ehrendoktorwürde des Royal College of Art verliehen. Im selben Jahr zeigte das Museum of Modern Art die Ausstellung „Gunta Stölzl. Anni Albers.“

Am 9. Mai 1994 starb Anni Albers im Alter von 93 Jahren in Orange, Connecticut. Anlässlich ihres 100. Geburtstages zeigte die Peggy Guggenheim Collection Venedig 1999 die große Retrospektive „Anni Albers“, die weitere Stationen in der Solomon Guggenheim Foundation in New York und im Quadrat Bottrop, dem Josef Albers Museum, nahm. Weitere Ausstellungen ihrer Arbeiten, meist mit und in Bezug zu den Werken ihres Mannes, folgten, wie einleitend schon erwähnt.

C Künstlerinnen zu Anfang des 20. Jahrhunderts

I. Die Position der Frau und Künstlerin in den 1920er Jahren

In diesem Kapitel wird der Versuch unternommen, die Position der Frau als Künstlerin zu Anfang des 20. Jahrhunderts darzulegen. Welche Möglichkeiten bestanden für Künstlerinnen, welchen Freiheiten und Einschränkungen begegneten sie in Deutschland? Ein Rückblick in das 19. Jahrhundert mit seinen Vorgaben und Konventionen ist für eine Betrachtung daher grundlegend. Um einen Vergleich zu ermöglichen, ist auch ein Blick nach Frankreich und auf seine Entwicklungen maßgeblich.

Betrachtet man die zeitgenössische Kunst der Gegenwart und darin ihre weiblichen Vertreterinnen, so befinden sich heute mit Rosemarie Trockel, Cindy Sherman,

Louise Bourgeois und Pipilotti Rist wichtige Künstlerinnen unter den sogenannten Top 30 des Kunstkompasses, der vom Wirtschaftsmagazin „Capital“ veröffentlicht wird.¹⁹ Die Mehrzahl bilden aber auch hier immer noch die männlichen Kollegen. Mit einem Blick in die Vergangenheit wird jedoch deutlich, welcher Entwicklungsstand damit heute erreicht wurde.

Erst nach Ende des Ersten Weltkrieges, ab 1919, wurde Frauen in Deutschland die Gleichberechtigung zugesprochen und damit das Wahlrecht erteilt. Von da an war es auch Frauen möglich, eine freie Berufswahl im künstlerischen Bereich zu treffen, Kunsthochschulen oder Akademien zu besuchen und damit eine den Männern gleichgestellte künstlerische Ausbildung zu erhalten.²⁰ Im ausgehenden 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts gestaltete sich die künstlerische Ausbildung für Frauen noch schwierig. Das 19. Jahrhundert bot keine Grundlage für eine mögliche Gleichstellung der Frau, sondern erstickte jede Bemühung in diese Richtung im Keim. Die Zeit Metternichs und seine neoabsolutistische Haltung und der daraus resultierende Rückzug des Bürgertums ins Private, in die Biedermeierzeit des Vormärz, sowie der europäische Puritanismus, der darauf folgte, bildeten sicherlich keine Basis für ein erstarkendes Selbstbewusstsein der Frau. Gesellschaftlich war diese reglementiert, um nicht zu sagen unterprivilegiert.²¹ Auch zu dieser Zeit waren es einzelne, herausragende Persönlichkeiten, wie in Frankreich beispielsweise Berthe Morisot, später eingehender erläutert, die dem starken gesellschaftlichen Widerstand die Stirn boten und damit dem Frauenbild ihrer Zeit und wie Erika Rödiger-Diruf formuliert, die „sich aus der sie entmündigenden, ‚die Frau‘ auf die drei ‚K`s‘ ‚Küche, Kinder, Kirche‘ bzw. gesellschaftliche Verpflichtungen fixierenden Korsettierung kraft ihrer hohen Begabung und ihres konsequent verfolgten Werdegangs zu befreien“ vermochten.²²

Hinzuzufügen ist, dass nur wenige künstlerisch tätige Frauen im 19. Jahrhundert im Bereich der freien Kunst arbeiteten. Das Kunsthandwerk hingegen wurde von Seiten der Gesellschaft als angemessen bewertet. Dieses ermöglichte eben auch einen Nebenerwerb oder Unterhalt. Aufgrund der wirtschaftlichen Verhältnisse mussten ab der Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt Frauen aus dem Bürgertum für ihren Unterhalt selbst Sorge tragen. Das Arbeiten im Kunsthandwerk war dafür der geeignete Rahmen. Das bedeutete aber auch, wenn eine künstlerische Berufung von Frauen angestrebt wurde, war eine wirklich freie Wahl des Mediums nicht möglich – das Handwerkliche wurde den Frauen als Tätigkeit zugeschrieben, freie Kunst würde

einen kreativen Schaffensprozess beinhalten, der von Frauen nicht erwartet wurde. Ein Artikel, der 1891 in der Zeitschrift „Kunst für alle“ erschien und die künstlerischen Ausbildungsmöglichkeiten der Zeit in Karlsruhe beschrieb, macht dies deutlich: „Daß es immer nur zu Ausnahmen zu zählen sein wird, dass Frauen mit mächtiger, energievoller Erfassung ureigene Werke schaffen, was nur einer männlichen Gestaltungskraft beschieden ist, unterliegt keinem Zweifel – das ist in dem Wesen der Frau begründet. Wie ihr geistiger Beruf im Allgemeinen ist, das vom Manne Entdeckte, Erfundene, Erforschte zu übertragen, so auch hier. Ihre künstlerische Bedeutung in der Zukunft wird mehr die schmückende Thätigkeit des Kunstgewerbes sein; Stilleben und Blumen sind schon seit jeher mehr von ihr gepflegt worden, als von dem anderen Geschlecht; aber noch viel zu wenig Beachtung ist ihrerseits der künstlerischen Bearbeitung der Felder geschenkt worden, deren Pflege von jeher Sache der Frau war; hierin eröffnen sich ihr unabsehbare Perspektiven. Dem ist wohl auch der gute Erfolg zuzuschreiben, den die hiesige Kunststickerei-Schule des badischen Frauenvereins (...) hatte. Die von ihr kürzlich veranstaltete Ausstellung bewies, dass auf solchem Gebiet künstlerisch veranlagte Damen vollauf Gelegenheit geboten ist, ihre Talente auf richtige Weise auszunutzen.“²³ Diese Einschätzung belegt, welche Bereiche Frauen selbstverständlich zugeschrieben und mehr noch zugetraut wurden. Um 1860 wurde das Kunstgewerbe in Deutschland verstärkt gefördert und demzufolge auch die Ausbildung für Frauen. Wie Brigitte Baumstark in ihrem Aufsatz „Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe“ aufzeigt, war das Kunstgewerbe der allgemeinen Meinung nach „ein geeignetes Tätigkeitsfeld für Frauen“.²⁴ Um 1900 veränderten sich die Chancen und Möglichkeiten der Künstlerinnen: ab 1890 waren es die sich bildenden antiakademischen Künstlersezessionen und um 1900 die Reformbewegung, die ein positives Klima schufen. Im Umfeld einer künstlerischen Vereinigung, wie dem Worpsweder-Kreis, dem Blauen Reiter in München, der Grötzinger Malerkolonie oder der Dachauer Kolonie, gelang einigen Künstlerinnen eine Positionierung, als herausragende Beispiele seien hier Paula Modersohn-Becker und Gabriele Münter genannt. Im Kreis Gleichgesinnter zu arbeiten und ebenbürtige Ausbildungsmöglichkeiten zu genießen, waren demzufolge gute Voraussetzungen für ein eigenständiges kreatives Schaffen. Teil einer neuen Gruppierung zu sein, einer Avantgardebewegung, war, wie später eingehend erörtert, ausschlaggebend für die künstlerische Karriere. Dies verhinderte das 19. Jahrhundert und zeigt sich im Werk von Künstlerinnen dieser Zeit: „Nicht

künstlerisches Unvermögen wird hier zwangsläufig belegt, sondern unter anderem auch das Abgeschnittensein von impulsgebenden Momenten von außen, wie die Unmöglichkeit des Akademiebesuchs, darüber hinaus die Begrenztheit der realen und intellektuellen Mobilität durch eine bürgerlich normierte und fremdbestimmte, männlich bevormundende Existenz. Nicht zuletzt war es auch die fehlende Chance des anregenden Austauschs mit professionellen Gleichgesinnten, für den der längere, den Blick weitende Auslandsaufenthalt unerlässlich war.“²⁵ Sich in den Künstler- und Intellektuellenkreisen aufzuhalten, neue Impulse und Strömungen zu erfassen, sich auf Reisen nach Italien oder Frankreich zu begeben, sich an den wichtigen Orten der Kunst aufzuhalten und vor Originalen zu studieren, war für Künstler im 19. Jahrhundert unumgänglich und für ihre künstlerische Entwicklung wichtig. Für Künstlerinnen hingegen waren diese Schritte nur schwer umsetzbar. Gesellschaftliche und soziologische Aspekte spielten hier sicherlich die tragende Rolle. Aber, wie Erika Rödiger-Diruf anmerkt, waren wohl auch individuelle weibliche Faktoren ausschlaggebend: „Aus einem heutigen Blickwinkel stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der Energie und dem Antrieb einer Frau, nämlich nach dem Mut zum Wagnis, sich für den passionierten Aufbruch in das freie Künstlertum ohne Kompromisse eigene unkonventionelle Wege zu suchen. Denn dies bedeutete zugleich auch den risikoreichen Ausbruch aus dem Sicherheit bietenden, festen gesellschaftlichen Gefüge.“²⁶ Und Rödiger-Diruf geht noch einen Schritt weiter und stellt die Frage in den Raum, ob es nicht auch der ‚einfachere‘ Weg war, den sich die Frauen suchten, indem sie gegen den künstlerischen Beruf mit all seinen Widrigkeiten entschieden und dafür der Rolle der Ehefrau und Mutter gerecht wurden. Eine demnach nicht nur rein durch das „männlich dominierte, private und soziale Umfeld“ behinderte Entwicklung der Künstlerinnen, sondern ein sich Einfügen in die gesellschaftlich genormte Rolle und die Scheu vor dem Neuen.²⁷ Die Biografie Paula Modersohn-Beckers zeigt beispielhaft welche Faktoren für einen eigenen Weg entgegen gesellschaftlichen Erwartungen notwendig waren und dass Courage und Durchsetzungsvermögen maßgeblich dazu gehörten und die Bereitschaft, den von der Gesellschaft als Norm angesehenen Weg zu verlassen und damit Risiken einzugehen. Sie brach 1899 nach Paris auf, sammelte in Galerien und Museen Eindrücke. Paris sollte ein Ort der Inspiration für Paula Modersohn-Becker bleiben, sie besuchte die Stadt immer wieder. Mit ihrem Leben und Arbeiten in Worpswede im Kreise der Künstler befand sie sich an einem intellektuellen

Knotenpunkt, einem Ort des Austausches. Von 1905–07, sie war mittlerweile mit Otto Modersohn verheiratet, arbeitete sie intensiv, ein strenger Tagesablauf und ein hohes Maß an Disziplin zeichneten sie aus.

Setzt man die These vom „Mut zum Wagnis“ auf Anni Albers' Werdegang um, dann wird deutlich, dass sie den konventionellen Weg an mehreren Punkten ihres Lebens verließ. Sie entschied sich für ein Studium am Bauhaus, verließ das wohlbehütete Elternhaus und ging damit einen Schritt in ein Leben, das zu jedem Zeitpunkt von der Kunst bestimmt sein würde. Sie heiratete Josef Albers, aber fand sich dann nicht in die Rolle der alleinigen Ehefrau und Künstlergattin ein, sondern ging künstlerisch stringent eigene Wege. Ein weiterer Aspekt war der Umzug in die USA, die eigene Lehre, die von ihr angeregten Reisen nach Südamerika, wie später eingehend beschrieben wird. Anni Albers begab sich immer wieder auf unkonventionellen Boden und entspricht damit dem von Erika Rödiger-Diruf angesprochenen „Mut zum Wagnis“. Ohne sich jemals als Feministin zu bezeichnen, im Gegenteil sie lehnte diese Haltung eher ab, verhielt sie sich autark, selbstbewusst und ehrgeizig. Sie trotzte den Widerständen, die ihr entgegengesetzt wurden und arbeitete beharrlich weiter. Die Übersiedlung in die Vereinigten Staaten und der damit einhergehende Wechsel an einen neuen, impulsgebenden Ort war wesentlich für den Werdegang der Künstlerin.

Der Weg einer künstlerischen Ausbildung für Frauen im 19. Jahrhundert war eingeschränkt und oftmals kostspielig, nur privilegierten jungen Frauen war eine Ausbildung möglich: Privatunterricht, der Besuch von Lehranstalten, die zum Beispiel den Künstlerinnen-Vereinen in Berlin und München angehörten, Malerinnenschulen, wie der 1885 gegründeten in Karlsruhe, Aufenthalte in Paris und das Studium an seinen bekannten Privatakademien zählten zu den Möglichkeiten, die angehende Malerinnen und Bildhauerinnen wahrnehmen konnten²⁸. Die Eröffnung der Malerinnenschule in Karlsruhe war ein deutlicher Beweis für die schlechtere Stellung der Frau und ihre Benachteiligung in der künstlerischen Ausbildung. Die Schule, „an der auch etablierte Akademieprofessoren Unterricht gaben und die Schulgeld kostete, stellte wie auch weitere Zusammenschlüsse von Künstlerinnen andernorts im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eine Art Selbsthilfemaßnahme von Frauen dar, die eine akademisch orientierte, künstlerische Ausbildung anstrebten. Die zielgerichtete Professionalität dieser Institution relativiert sich insofern, als von den über 1000 Absolventinnen der Karlsruher Malerinnenschule heute nur noch wenige

in ihrer Kunst faßbar sind.“²⁹ Bei Adolf Hölzl, Professor an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart, bekamen Frauen schon ab 1906 die Möglichkeit einer Ausbildung an der Akademie, bei ihm konnten sie auch Meisterschülerinnen werden. Eine Entwicklung nahm damit ihren Lauf, die Frauen eine wirkliche Gleichstellung in der Ausbildung gegenüber Männern bot, die dann ab 1919 auch gesetzlich geregelt wurde. Nicht mehr nur gesonderte Institutionen für Frauen waren eine Möglichkeit, sondern es gab nun einen einheitlichen Bildungsweg für Männer und Frauen. Demzufolge war ab 1919 der Andrang an den Kunstakademien seitens weiblicher Studierender enorm, auch das Bauhaus, wie beschrieben wird, sah sich einer großen Anzahl von Studentinnen gegenüber.³⁰ Im Vergleich zu Deutschland wurden in Frankreich schon 1897 Frauen in die École des Beaux-Arts in Paris aufgenommen, die Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, die sich 1881 gründete, kämpfte dafür. Die Royal Academy in London öffnete ab 1861 ihre Pforten für weibliche Studenten, Deutschland bildete hier das Schlusslicht im europäischen Vergleich. Mit einer professionellen und anerkannten Ausbildung eröffnete sich ein neues Tätigkeitsfeld.

Bis in das anfangende 20. Jahrhundert gab es die Künstlerin als solche nur in der Ausnahme, d.h. diese Biografien waren Besonderheiten im Spiegel ihrer Zeit und sind dies auch noch heute im Rückblick. An dieser Stelle sei ein Exkurs nach Frankreich erlaubt, der die Position der Künstlerinnen und den Entwicklungsstand ihrer Möglichkeiten verdeutlichen soll. Für das 19. Jahrhundert, wie ab Februar 2008 beispielhaft die Ausstellung „Impressionistinnen“ in der Frankfurter Schirn Kunsthalle zeigte, waren es beispielsweise Berthe Morissot (1841–1895), Marie Bracquemond (1840–1916), Eva Gonzalès (1847–1883) und Mary Cassat (1844–1926), denen es nicht nur gelang eine eigene künstlerische Position aufzubauen, sondern die impressionistische Strömung als solche beispielhaft zu verkörpern. Wahrgenommen in ihrer Einzigartigkeit und Leistung für diese Kunstströmung wurden sie aber erst in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, insbesondere in der aktuellen, wie die Ausstellung belegte. Zu ihren Lebzeiten waren die vier Künstlerinnen in Ausstellungen vertreten, Kritiker zählten Berthe Morisot deutlich zum Kern der Impressionisten, ebenso wurde Mary Cassat ihre Stellung zugesprochen. Aber schon in den nächsten Generationen geriet ihre Bedeutung in Vergessenheit. Die fehlende Rezeption dieser Künstlerinnen hat mehrere Gründe, unter anderem wurde Frauen im 19. Jahrhundert ein Talent oder eine Genialität nicht zugesprochen, Autoren wie

Edmond de Goncourt stellten fest: „ ... dass es keine genialen Frauen gibt und dass, wenn sie Genie zeigen, ein Betrug der Natur vorliegt, insofern sie Männer sind.“³¹ Es bestand eine Diskrepanz zwischen vorhandener Begabung und realer Umsetzung: eine Künstlerin konnte, auch wenn sie mit gleichem Können und Talent beschieden war, nicht denselben Erfolg erzielen wie ihre männlichen Zeitgenossen. In Thematik, Stil, Herangehensweise und Auffassung trennte die Impressionistinnen nichts von ihren männlichen Kollegen. Der flüchtige Zauber des Augenblicks, alltägliche Szenen, Momentaufnahmen gleich, das Spiel des Lichts und der Farben in der freien Natur, alle diese Aspekte und Neuerungen standen auch für sie im Mittelpunkt. Der Kritiker Camille Mauclair stellte 1896 fest, dass der Impressionismus im Grunde eine „feminine Kunst“ sei.³² Und damit spricht er einen Aspekt an, den Ingrid Pfeiffer noch betont, wenn sie den Impressionismus als die Kunstform bezeichnet, die zum ersten Mal den Künstlerinnen schon allein durch ihren Stil ein Forum bot: „In der neueren Forschung zu den Impressionistinnen hat unter anderem Tamar Garb das interessante Phänomen beschrieben, dass dem Impressionismus eine große Affinität zum Weiblichen bescheinigt wurde, und zwar nicht nur hinsichtlich der häufig dargestellten Motive von Frauen (...): Sogar dem impressionistischen *Stil* wurde unterstellt explizit „feminin“ zu sein. (...) Ebenfalls seine Nähe zu Mode, Theater und dem kulturellen Leben, das Paris als die kultivierteste Hauptstadt Europas in jener Epoche bieten konnte, machte den Impressionismus zu einer Verkörperung einer feingeistigen und damit dem Weiblichen nahestehenden Kunst.“³³ Sie betont, dass das 19. Jahrhundert für Künstlerinnen keinen Platz einräumte, dass Vorurteile überwogen, Frauen nicht dasselbe schöpferische Talent zugesprochen wurde und die Meinung feststand, dass weibliche Kunst nie genial, sondern wenn, nur nachahmend sein könne. Dies habe sich mit dem Impressionismus geändert. Pfeiffer hält zudem fest, dass auch die männlichen Vertreter des Impressionismus selbst als „Außenseiter“ zuerst verpöht waren und mit den Frauen ebensolche „Außenseiter“ in ihre Kreise einschlossen. Der Impressionismus und seine Themen, die privaten und häuslichen Szenen, kamen den Künstlerinnen entgegen. Nicht mehr das Historienbild, das große Format, wie Ingrid Pfeiffer beschreibt, waren gefragt, sondern das von Emile Zola geforderte „wahre Leben“ wurde zum Thema der Kunst.³⁴ Eben genannte Szenen bildeten die Künstlerinnen ab, urbane Szenen hingegen seltener. Für Frauen war es nicht üblich,

sich wie Edgar Degas oder Edouard Manet in der Öffentlichkeit zu bewegen und in Cafés Momentaufnahmen festzuhalten.

Die Biografien dieser vier Künstlerinnen verliefen unterschiedlich, sie waren aber jede für sich eng an die gesellschaftlichen Konventionen der damaligen Zeit und ihre Stellung als Frau geknüpft: Marie Bracquemond war zunächst erfolgreich, beteiligte sich an Ausstellungen, beendete ihre künstlerische Karriere aber bald nach der Heirat mit Félix Bracquemont, der ebenfalls Maler war. Die Amerikanerin Mary Cassat hingegen, Tochter aus vermögendem Hause, war schon als junge Künstlerin zwischen Europa und Amerika unterwegs, heiratete nicht und setzte sich zeitlebens für die Rechte der Frauen ein. Alle vier bewegten sich in den Künstlerkreisen und dachten mit den intellektuellen Köpfen der Bewegung mit, sie befanden sich genau im Netzwerk der zeitgenössischen Avantgarde. Berthe Morisot, die maßgeblich an der Entstehung der Impressionisten beteiligt war und zeitlebens großen Erfolg hatte, stellte 1890 trotzdem die ungleichen Chancen fest: „Ich glaube nicht, dass es jemals einen Mann gegeben hat, der eine Frau als absolut gleichgestellt behandelt hat, und das war alles was ich immer verlangt habe – denn ich weiß, ich bin genauso gut wie die Männer.“³⁵ Sie schätzte die Sachlage nicht nur richtig und damit sachlich ein, mehr noch zeigt diese Aussage, wie groß ihr Wille und wie stark ihr Selbstbewusstsein waren und wie konsequent sie an ihrer Karriere arbeitete. Diesen vier Künstlerinnen gelang es innerhalb einer Kunstströmung Anerkennung und kurzzeitigen Ruhm zu erlangen, wie Ingrid Pfeiffer konstatiert. Danach gerieten sie jedoch, wie erwähnt, wieder in Vergessenheit. So gab es, ihrer Einschätzung nach, in der von männlichen Kritikern, Kunsthändlern, Juroren und Sammlern geprägten Kunstwelt des 19. Jahrhunderts sicherlich mehr professionelle Künstlerinnen als allgemein bekannt. Es wurden keine Statistiken erhoben, „aber die Zeitschrift *Gazette des Femmes* schätzte 1883 die Zahl der professionell arbeitenden französischen Künstlerinnen (Malerinnen und Bildhauerinnen) auf etwa 3000. In der Epoche des Impressionismus kamen rund 1000 amerikanische Künstler jährlich zum Studium nach Paris, davon ein Drittel Frauen.“³⁶ Die heutige Sicht auf die Geschichte der modernen Kunst und auf den Impressionismus, so Pfeiffer, wird von einer Generation von Kunsthistorikern geprägt, die dem Impressionismus ab 1900 zu Anerkennung verhelfen, ihn zum Inbegriff der modernen Malerei erklärten. Sie legten auch die herausragenden Künstlerpersönlichkeiten innerhalb des Impressionismus fest und damit die Köpfe, die die Entwicklung vorantrieben und prägten, dabei

handelt es sich vornehmlich um die männlichen Künstler wie beispielsweise Manet, Monet, Renoir oder Degas. Julius Meier-Graefe gibt in seinen Publikationen zum Impressionismus keinen Hinweis auf Morisot, Cassatt, Gonzalès oder Bracquemond.³⁷ Auch in weiteren Überblickswerken fehlen die Namen der Künstlerinnen.³⁸ Der Galerist Wilhelm Uhde und der Kunsthistoriker G.F. Hartlaub hingegen erwähnen Berthe Morisot und auch Eva Gonzalès. Pfeiffer betont, dass die Künstlerinnen damit in der Literatur des Impressionismus nach 1900 zwar genannt werden, dass sie aber nur nebenbei Erwähnung finden. Die Rezeption in Frankreich stellte sich anfänglich anders dar, in den 1870er Jahren wurden die Künstlerinnen in ihrer Leistung gewürdigt, sie auch als Zentrum der Gruppe benannt. Die darauffolgende Generation von Kunsthistorikern übersah die Frauen wieder. Marie Cassatts Rezeption in den USA zeigt hingegen, dass sie zu Lebzeiten und danach anerkannt wurde. Viele Ausstellungen und eine kontinuierliche Forschung belegen dies.³⁹ Ist sie in den USA nahezu so bekannt wie ihre großen Malerkollegen Monet, Degas oder Renoir, zeigt die Rezeption ihres Werkes in Europa ein anderes Bild. Ingrid Pfeiffer stellt fest: „Seit in den 1970er-Jahren durch neue kunstgeschichtliche Methoden der soziale und gesellschaftliche Kontext in die Analyse des Kunstwerkes einbezogen wird, hat sich auch die Wahrnehmung der vier Künstlerinnen geändert.“⁴⁰ Und sie verweist dabei auf Linda Nochlins 1971 erschienenen Aufsatz „Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?“, deren Aktualität bis heute anhält. Nochlin zeige darin, dass schon die Fragestellung falsch sei, und „dass es sich bei „Größe“ und „Genialität“ um Mythen, vor allem aber um sozial und kulturell geprägte Begriffe handelt und keineswegs um objektive Maßstäbe. Denn „jedes Abweichen (von Gewohntheit) erscheint konsequent unnatürlich“, schrieb der Philosoph John Stuart Mill zum Thema der Ungleichbehandlung von Frauen vor über hundert Jahren.“⁴¹ Durch eine solche Forschung, wie die eben genannte, die in den 1980er Jahren ihren Höhepunkt erreichte, werden die vier Künstlerinnen heute in fast jeder Publikation, in jedem Überblicksband zum Impressionismus genannt und ihre Werke erzielen auf dem Kunstmarkt hohe Preise.⁴²

Im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert und damit vor 1945 sind es nur wenige Künstlerinnen, die in der Kunstgeschichte unbestritten einen Platz einnehmen, in der deutschen Kunstgeschichte sind es: Gabriele Münter (1877–1962), Käthe Kollwitz (1867–1945) und Paula Modersohn-Becker (1867–1907).

Schon das Beispiel der Dadaistin Hannah Höch (1889–1978) zeigt, dass wiederum erst die zeitgenössische Kunstgeschichte der Gegenwart eine Wertschätzung ihrer künstlerischen Position ermöglicht. Im Südwesten Deutschlands sind es Ida Kerkovius (1879–1970), Maria Caspar-Filser (1878–1986) und Hanna Nagel (1907–1975), die zunehmend wahrgenommen werden, deren Namen aber allgemein geringeren Bekanntheitsgrad erlangen.

Zu lange war „weibliche Kunst“ von der Kunstgeschichte mit Desinteresse und Vorurteilen belegt und damit nicht berücksichtigt worden. Erika Rödiger-Diruf bezeichnet diesen Zustand treffend als „symptomatische Tatsache einer allgemeinen Ignorierung (...), die der Kunst von Frauen bis vor wenigen Jahren zumeist ein Schattendasein bescherte.“⁴³ In Lexika und Nachschlagewerken wird man demzufolge viele Künstlerinnen dieser Zeitepoche nicht finden.⁴⁴ Werden sie genannt, dann meist in einem spezifischen Kontext: „in der Beurteilung ihrer Kunst wird zum einen der freie Umgang mit den artistischen Mitteln wertgeschätzt, der sie stilistisch auf der Höhe der Zeit zeigt, zum anderen wird der frauenspezifische Gehalt hervorgehoben, beispielsweise dessen elementar weibliche Authentizität wie vor allem bei Käthe Kollwitz. Bei allem Respekt vor der künstlerischen Leistung dieser Frauen, deren Hauptwerk überwiegend in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bzw. vor 1933/35 entstand, wird freilich nicht einer der Rang zugebilligt, innovativer Teil der Avantgarde gewesen zu sein.“⁴⁵ Diese Feststellung zeigt sich exemplarisch an der Biografie Anni Albers', wie schon in der Einleitung angesprochen. Die weibliche Authentizität, die Erika Rödiger-Diruf hier anspricht, ist einer der Faktoren, die bei der Einschätzung von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte eine elementare Rolle spielt. Der Fokus auf eine spezifisch weibliche Herangehensweise lässt die wirkliche Leistung der Künstlerinnen in den Hintergrund treten. Im Fall Anni Albers' und anderer Künstlerinnen, die sich im Bereich der Textilien, des Webens, bewegten, kommt die weibliche Konnotation des Mediums noch erschwerend hinzu. An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass Anni Albers es sich zum Ziel setzte, gerade an dieser neuralgischen Stelle zu beginnen und als Textilkünstlerin zu einer eigenständigen Position, zu einer künstlerischen Ausformulierung zu gelangen. Kunst zu schaffen war ihr Leitgedanke, immer wieder Ausflüge in den Bereich Design zu vollziehen, zeigt, dass sie mit ihrer Haltung nicht nur auf der Höhe der Zeit, sondern ihr auch voraus war, sie aber in jedem Fall die Avantgarde-Gedanken des Bauhauses aktiv umsetzte.

Noch im frühen 20. Jahrhundert sprachen sich Kunsthistoriker dafür aus, dass Frauen in keinem Fall künstlerisch an das Vermögen der Männer heranreichen könnten, sie nicht eigenständig kreativ arbeiten, sondern im besten Falle nachahmend tätig sein könnten.⁴⁶ Diese Einschätzung belegt, dass sich trotz der Veränderungen zu Anfang des 20. Jahrhunderts das Bild der Frau und ihrer gesellschaftlichen Aufgabe noch nicht wahrhaft gewandelt hatte. Die repräsentativen Positionen an den Hochschulen und Akademien wurden beispielsweise weiter von Männern eingenommen. Ausnahmen bildeten hier Käthe Kollwitz und Maria Caspar-Filser, die beide einen akademischen Lehrstuhl innehatten. 1918 bekam Käthe Kollwitz einen Ruf an die Berliner Kunstakademie und damit eine Professur, Maria Caspar-Filser wurde 1925 Professorin an der Münchener Kunstakademie. In Anbetracht, dass Frauen, wie erwähnt, erst ab 1919 regelrechter Zugang zu den Akademien erteilt wurde, sind die Berufungen der beiden Künstlerinnen zu diesem Zeitpunkt als großer Schritt in Richtung einer Gleichsetzung anzusehen.⁴⁷ Wählten Frauen nun in den 1920er Jahren den Weg der künstlerischen Laufbahn, dann war dies trotzdem ein Wagnis, denn es gab noch keine wirkliche Etablierung des Berufes der freien Künstlerin und damit einhergehend eine definierte Rolle als solche. Gesellschaftlich war diese Berufswahl nicht verankert. Viel hing von der familiären Ausgangssituation der Frauen ab: wurde ihre Entwicklung schon früh erkannt und gefördert, wuchsen sie in einem intellektuellen Umfeld auf oder wurde der Berufswunsch als abwegig oder nicht standesgemäß gesehen. Nicht selten wurde die Berufswahl der Tochter in einer konservativen Familie verschwiegen, wie die Biografie der Hamburger Malerin Anita Rée belegt oder in stärkerem Ausmaß, die der aus Berlin stammenden Bildhauerin Renée Sintenis, deren künstlerischer Berufsweg zum lebenslangen Bruch mit dem Vater führte.⁴⁸ Eine gesellschaftliche Anerkennung war demzufolge noch weit entfernt. Zusammenfassend waren es die beschriebenen Faktoren, wie Bildung, soziale Stellung, ein unterstützendes Umfeld und vor allem eine den Männern ebenbürtige Ausbildung, die Frauen eine Grundlage für einen künstlerischen Weg ermöglichten. Einschränkung erfuhren Frauen durch die gesellschaftlichen Konventionen und Traditionen: „Die Hemmung der zur Professionalität ansetzenden Künstlerin ist vor allem im restriktiven sozialen Umfeld zu suchen, nicht zuletzt in der Gründung einer Familie, in Relation dazu aber auch in den äußeren Komponenten einer politischen bzw. ideologischen Projektion auf die Stellung und das daran gebundene Selbstverständnis der Frau.“⁴⁹

Im Ersten Weltkrieg war es Aufgabe der Frauen, Familie und Existenz zu sichern, denn die Männer befanden sich an der Front. Nach Ende des Krieges waren dann viele Frauen auf sich gestellt, die Ehemänner starben im Krieg oder gerieten in jahrelange Kriegsgefangenschaft. So mussten sie die Rolle der Verantwortlichen auch in finanzieller Hinsicht übernehmen. Sicherlich wurde damit auch die Eigenständigkeit gefördert und demzufolge entstand ein Bewusstsein für die Wichtigkeit der Berufswahl. Frauen wählten neue Tätigkeitsfelder, die zuvor den Männern vorbehalten waren, auch und insbesondere in der Wissenschaft, Medizin, Literatur und Kunst. Als Beispiele seien Rosa Luxemburg, Marie Curie oder Anna Freud genannt. Die politischen Umwälzungen ab 1933 und die Machtergreifung der Nationalsozialisten setzte vielen künstlerischen Karrieren ein Ende: man zog sich entweder ins Private zurück, in die innere Emigration oder verließ das Land, wie Anni Albers' 1933. Wie es bei den männlichen Kollegen der Fall war, machten Mal- und Ausstellungsverbote ein künstlerisches Schaffen unmöglich. Als Beispiel sei Ida Kerkovius (1879–1970) genannt, später auch Studentin am Bauhaus, sie war Schülerin von Adolf Hölzel an der Stuttgarter Akademie. Ihr Werk wurde als entartet bezeichnet und als Konsequenz wurde sie mit einem Malverbot belegt, diesem trotzte die Künstlerin und arbeitete unter erschwerten Bedingungen weiter. Ottilie Berger, Textilkünstlerin und Mitstudentin von Anni Albers' am Bauhaus, wurde im Konzentrationslager Auschwitz ermordet.

Zusammenfassend waren die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts für die Entwicklung der Frau und für ihre Positionierung in der Gesellschaft eine bedeutende und entwicklungsreiche Phase. Eine Zeit der Umbrüche setzte ein, die Grenzen auslotete, neue Maßstäbe setzte. Das tradierte Bild der Frau wurde neu formuliert und damit auch ihre fest verankerte gesellschaftliche Stellung, wie das folgende Kapitel erläutert. Es erforderte von den Frauen trotzdem ein hohes Maß an Einsatz und Mut, einen eigenen Weg zu gehen.

II. Die gesellschaftliche Position der Frau in den 1920er Jahren und ihre Veränderungen

Eine Entwicklung in der gesellschaftlichen und sozialen Stellung der Frau in den 1920er Jahren zeigte sich auch im Erscheinungsbild der Frauen – ein Bruch mit dem traditionellen Bild und damit eine Neuerung und Andersartigkeit sollte sich schon im Äußeren wiederfinden. Ein neues Selbstverständnis im Verhalten der Frauen und in den Möglichkeiten entstand. Die Frau der 20er Jahre legte das eng geschnürte und einengende Korsett zugunsten locker fließender, kurz getragener Mode zur Seite. Das Haar wurde, den Männern gleich, kurz zum Bubikopf getragen. Das Rauchen in der Öffentlichkeit gehörte zum neuen Habitus, die Zigaretzenspitze damit zum deutlichen Accessoire. Die Künstler der Zeit nahmen diesen neuen weiblichen Lebensstil auf. Betrachtet man das Gemälde „Großstadt (Triptychon)“ von Otto Dix aus den Jahren 1927/28 blättern sich die 20er Jahre in all ihren ambivalenten Facetten auf (Abb. 11). Es sind die „roaring twenties“, die laut und tosend in ein neues Zeitalter einläuteten, ein Jahrzehnt der Gegensätze: die Opfer des Krieges gegenüber seinen Siegern, die ihrer Vergnügungslust freien Lauf ließen. Es zeigt aber auch mit welcher Freude am Experiment mit den tradierten Geschlechterrollen gespielt wurde.

Betrachtet man die weibliche Gestalt auf der rechten Seite der Mitteltafel in Otto Dix' Gemälde, so erweist sich eine eindeutige geschlechtliche Festlegung zunächst als schwierig. Zu maskulin wirkt der merkwürdig in die Länge gezogene Körper, muskulös die Unterschenkel, breit die Schulterpartie. Blickt man eingehend auf die stehende Figur, kann man entdecken, dass der Künstler zuerst einen Akt angelegt hatte, denn der weibliche Körper und seine Physiognomie zeichnen sich deutlich erkennbar unter dem transparenten Kleid ab. Dix stellte eine Frau dar, die er mit den Attributen der damaligen Zeiterscheinung und Mode ausstattete: das kurze Haar eng am Kopf anliegend, das über dem Knie endende, fließende Kleid, ohne Schnürung in der Taille. Selbstbewusst stützt sie sich aufrecht, fast exaltiert mit ihrer linken Hand auf den Tisch hinter ihr. Mit der Rechten platziert sie einen üppigen Federfächer heiligenscheinähnlich hinter ihren Kopf. Auffallende Farben voller Strahlkraft wählte Dix für die Gestaltung seiner illustren Figur. Gelbtöne für das Gewand, starkes Orange für seine plissierten, schalartigen Schöße. Den Akzent bildet der alles krönende Fächer, den Otto Dix in Rosa fasst.

Betrachtet man weitere Portraits, die der Künstler von Zeitgenossinnen anlegte, dann gibt die Journalistin Sylvia von Harden, die er ebenso androgyn 1926 in Szene setzte, den Stil und Geist einer Epoche wieder (Abb. 12), wie Sergiusz Michalski in seiner Publikation über die Neue Sachlichkeit betont: „Die Werke, die Dix in den zwanziger Jahren schuf, haben das Bild dieser Epoche nachhaltig geprägt. Er hat sich in dieser Zeit ausschließlich für den Menschen interessiert, war immer auf der Suche nach Persönlichkeiten, die Aufschluss über seine Zeit geben konnten. So schuf er in vielen Einzelbildnissen das Porträt der Großstadtgesellschaft der zwanziger Jahre.“⁵⁰ Wenige seiner Gemälde waren Auftragsarbeiten. Otto Dix suchte seine Modelle im Freundeskreis und im öffentlichen Leben: „Die Schriftstellerin Sylvia von Harden erinnerte sich, wie Dix sie erregt auf der Straße ansprach: >> Ich muß Sie malen! Ich muß! ... Sie repräsentieren eine ganze Zeitepoche!<<“⁵¹ Hager, mit kantigen Zügen, setzt Dix sie rauchend an einem Tisch sitzend in Szene. Das Monokel und die Zigarette sind ihre Insignien. Das Haar kurz geschnitten und gescheitelt, kontrastiert Dix den tiefroten Lippenstift zum weiß-gepuderten Gesicht. Rot ist auch hier die alles bestimmende Farbe, die sich in den Wänden, im auffällig karierten Muster des Kleides, in der Zigarettenschachtel und im Cocktailglas der Dargestellten wiederfindet. Übergroß und nicht zur Anatomie des Körpers passend, die groben Hände der Dargestellten. Deutlich wird auch in diesem Porträt, wie sehr veränderte Äußerlichkeiten und Verhaltensweisen an die innere Befindlichkeit der Frauen geknüpft war, so stellte Dix gegenüber Sylvia von Harden fest: „Sie haben sich ausgezeichnet charakterisiert, und dies wird alles ein Porträt geben, das eine Zeitepoche vertritt, in der es nicht auf die äußerliche Schönheit einer Frau ankommt, vielmehr auf ihre psychische Verfassung.“⁵²

Steht Sylvia von Harden für „die emanzipierte Intellektuelle der Weimarer Republik“, zeigt das Bildnis der Tänzerin Anita Berber, das Otto Dix 1925 schuf, die ‚femme fatal‘ schlechthin.⁵³ Wieder dominiert die Farbe Rot, diesmal plakativ im Hintergrund, im Kleid und Haar der skandalumwitterten Nackttänzerin. Gesicht und Körper zeigen unverfälscht den Lebenswandel der jungen Frau, die „im Berlin der frühen zwanziger Jahre (...) so populär wie Marlene Dietrich“ war.⁵⁴ Otto Dix gibt den Veränderungen seiner Zeit einen nachhaltigen Ausdruck, klar, präzise formuliert er einen neuen Frauentyp, der gestärkt und selbstsicher mit der neuen „Freiheit“ umging. Scharf und oft an die Grenzen des Hässlichen gehend, legt der Künstler aber auch deren Konsequenzen frei.

Das „Bildnis Margot“, das Rudolf Schlichter 1924 schuf, zeigt eine Frauenfigur im Dreiviertelprofil. Das Selbstbewusstsein der Prostituierten kündigt Schlichter wiederum in der Körperhaltung an: aufrecht hat sie ihre rechte Hand auf die Hüfte gestemmt, in ihrer ebenso groben Linken hält sie in lässiger Haltung die Zigarette. Margot stand Schlichter mehrmals Modell. In diesem Bildnis „besticht (...) die kühle, unsentimentale Haltung der Prostituierten, deren demonstriertes Selbstbewusstsein sich vor der heruntergekommenen Kulisse behauptet. Das gebrochene Weiß der Bluse und der tiefschwarze Rock sind mit festen, hart modellierten Pinselstrichen wiedergegeben und gewinnen vor dem grauen Hintergrund an farblicher Brillanz.“⁵⁵ Mit halbgeöffneten Augen blickt sie den Betrachter gelassen ‚en face‘ an. Ihr Haar trägt sie zum modischen Pagenkopf, ihre Bluse erinnert in der Schnittweise an eine Weste, an ein Gilet, das Herren gewöhnlich unter dem Frack tragen. Überlegenheit strahlt die weibliche Figur aus und zugleich wirkt sie auf eine eigene Weise wiederum maskulin.

Betrachtet man berühmte Zeitgenossinnen im realen Leben der 1920er Jahre, dann wird auch hier das neue Frauenbild und seine Haltung deutlich. Prototyp der selbstbewussten und neuen Frau war sicherlich die Schauspielerin Marlene Dietrich. Ihr androgynes Auftreten, das Tragen von Hosen, Frack und Zylinder zeigte dies demonstrativ und schockierte die Zeitgenossen. In Gestik und Mimik spielte sie mit weiblichen und männlichen Verhaltensweisen. Sie strahlte kühle Arroganz und Unabhängigkeit aus. Ihr selbstbewusster Lebensweg, ihre große berufliche Karriere und ihr Mut zur politischen Haltung spiegeln dies wieder.

Die Modeschöpferin Coco Chanel (1883–1971) war mutig und eigensinnig zugleich: Die Mode ihrer Zeitgenossinnen war ihr zu verspielt, unpraktisch und einengend, sie erfand einen neuen Stil, der sich durch klare Formen und die Reduktion auf das Wesentliche ausdrückte und stellte damit alle Konventionen, alles Vertraute auf den Kopf. Bewegungsfreiheit, kürzere Rocksäume, kurzes Haar, Stoffe, die bis dato nur Kleidungsstücken für Männer vorbehalten waren – diese Innovationen ergaben eine Revolution, die viele Frauen begeistert aufnahmen. Die Neuerungen mussten ihren Bedürfnissen entgegengekommen sein, und sie unterstützten das Aufkommen einer selbstbewussten, weiblichen Lebenshaltung. 1910 richtete Coco Chanel ein Modeatelier in Paris ein, bald eröffnete sie Filialen in Deauville und Biarritz. In den 1930er Jahren war sie erfolgreiche Geschäftsfrau, Mittelpunkt der Pariser Gesellschaft und im Zentrum der Künstlerszene und damaligen Avantgarde. Auch sie

befand sich in einem Zentrum, an einem Pol der Macht, wie ihn Isabell Graw beschreibt. Ihr Einfluss auf das Bild der Frau der damaligen Zeit war immens, ihr Einfluss auf die Mode bis in die Gegenwart zeigt die ganze Größe ihrer Leistung. Bezeichnend ist, dass Anni Albers', die 16 Jahre nach der französischen Designerin geboren wurde, auf die Frage hin, wer für sie der größte Künstler des 20. Jahrhunderts sei, gerne antwortete : „Coco Chanel“.⁵⁶ Dinge aus der Sicht ihrer Funktion zu sehen, eine Klarheit der Formen und die Lust an Innovationen, Aspekte die für Coco Chanel's Entwürfe grundlegend waren, beschreiben auch treffend den Ansatz und Antrieb Anni Albers'. Sie selbst trug in ihrer frühen Zeit am Bauhaus betont schlichte Kleidung, wie Fotografien belegen. Sie ist in Hosen, eher maskulin wirkenden Hemden und klar geschnittenen Mänteln zu sehen. Ein Porträt aus dem Jahr 1923, das Lucia Moholy-Nagy fotografierte, zeigt Anni Albers im Profil, in lockerer und doch konzentrierter Haltung, ihre Hände ineinandergefaltet, ihr rechtes Knie umfassend (Abb. 13). Mit ihrem betont kurzen Haarschnitt und der Strenge des weißen Hemdkragens wirkt ihr Stil hier ein wenig maskulin. Sie beschrieb später, dass sie und Josef Albers einen allzu „betont künstlerischen Look“ vermieden.⁵⁷ Sie legte in Bezug auf Kleidung Wert auf gute Materialien, betrachtete Stoffe ausgiebig und war begeistert, wenn sich ein Kleidungsstück als praktisch und schön zugleich herausstellte. Auf vielen der Fotos kommt sie dem Stil Chanel's sehr nahe, trotzdem entstammten ihre Kleidungsstücke nicht dem französischen Modehaus, sondern waren eher Massenware, eine Eigenschaft, die Anni Albers' wiederum sehr schätzte. Beiden, Josef und Anni Albers, war „der Ton, der durch ihre Kleidung vorgegeben wurde“ von großer Wichtigkeit.⁵⁸ Ihre Briefwechsel, wie später eingehend belegen, zeigen, wie sie sich über Anzugstoffe, Muster und Schnitte gegenseitig informierten, wenn sie getrennt waren. Und wie sehr ein Miteinander von guter Funktion und ästhetischer Form die beiden erfreute.

Den Zeitgeist der 1920er Jahre gibt die Malerin Tamara de Lempicka (1899–1980) in ihren Werken wieder und damit einen Lebensstil, den sie selbst auch beispielhaft verkörperte.⁵⁹ Die ‚glamouröse Frau‘ wurde zu ihrem Thema, das sie in zahlreichen Portraits umsetzte. Kunst und Glamour gingen bei ihr eine enge Beziehung ein, die sich auch in ihrer eigenen Biografie widerspiegelte. Tamara de Lempicka pflegte ein illustres Leben, ihr Hang zur Mode, zu Partys und zum Gesellschaftsleben waren legendär. Ihr Leben war eine einzige Inszenierung eines Lebensstils. Ihre Atelierwohnung ergab die perfekte Kulisse für Leben und Kunst. Die 1920er Jahre

sind die Phase ihres rasanten Aufstiegs: Ausstellungen, Auszeichnungen und Aufträge in Europa und später in den USA mehrten sich, de Lempicka portraitierte die Mächtigen, die „oberen Zehntausend“ und war selbst berühmt und anerkannt. In kräftigen Farben legte sie Frauenbildnisse an, die kühle Distanz einerseits und verruchte Sinnlichkeit andererseits transportieren. In aufwändiger Garderobe oder als Akt stellte sie die Frau ins Bild. Sich selbst inszeniert die Künstlerin in „Autoportrait (Tamara im grünen Bugatti)“, 1925, mit einem verächtlich wirkenden, arroganten Blick. In fließenden Stoff gehüllt und mit modischer Kappe sitzt sie am Steuer des luxuriösen Sportwagens. Die Künstlerin, wie auch die Akteure ihrer Bilder geben einen Willen zum autarken Lebensstil wieder. „Es gibt keine Wunder außer denen, die man sich selbst bereitet“ formulierte Tamara de Lempicka und verlieh dadurch einem außergewöhnlichen Selbstverständnis Nachdruck, der symptomatisch für den Aufbruch der Frauen war.⁶⁰

III. Künstlerinnen zu Anfang des 20. Jahrhunderts – Möglichkeiten und Hindernisse

Wie im Kapitel zur Situation der Künstlerinnen im frühen 20. Jahrhundert dargelegt, war der Weg einer künstlerischen Ausbildung und die Ausführung eines künstlerischen Berufes für Frauen im ausgehenden 19. und anfangenden 20. Jahrhundert mit großen Schwierigkeiten verbunden. Das Gelingen eines künstlerischen Werdegangs hing, wie beschrieben, von vielen Faktoren ab und erforderte ein hohes Maß an Einsatz und Wagnis. Nur wenige weibliche Persönlichkeiten finden in der Kunstgeschichte deshalb Erwähnung oder wurden erst in der neueren Kunstgeschichte entdeckt. Auf zwei ausgewählte Biografien von Künstlerinnen und auf ihre Besonderheiten soll deshalb in diesem Kapitel eingegangen werden.

III.1 Sonia Delaunay-Terk (1885-1979)

Sonia Delaunay-Terk findet ebenso im Kapitel zu den Künstlerpaaren Platz, war sie seit der Ehe mit Robert Delaunay auch und gerade in der künstlerischen Arbeit eng mit ihm verbunden. Eine gemeinsame Einstellung zu ästhetischen und künstlerischen Werten unterstützte dies. Sie arbeiteten an gemeinsamen Projekten,

befanden sich in einem ständigen kreativen Austausch miteinander und pflegten eine intensive Arbeitsatmosphäre. Sonia Delaunay war hauptsächlich für die finanzielle Sicherheit des Paares zuständig. Sicherlich ist dies auch ein Faktor, warum sie ihre Malerei bis zum Tod ihres Mannes 1941 zurückstellte: „Ich hatte drei Leben: eines für Robert, eines für meinen Sohn und meine Enkel, ein kürzeres für mich selbst. Ich bedauere nicht, dass ich mich nicht mehr mit mir selbst beschäftigt habe. Ich hatte einfach keine Zeit dafür.“⁶¹ Wie bei anderen Beispielen von Künstlerinnen schon angedeutet, finden sich auch heute noch Lexika, in denen es keinen Eintrag unter ihrem Namen gibt, aber einen Verweis auf ihren Mann Robert Delaunay. 1885 wurde Sonia Delaunay als Sarah Stern in Gradisk in der Ukraine geboren. Ihr Vater war Arbeiter in einer Blechhütte, ihre Mutter stammte aus einer wohlhabenden Familie. Die Eltern gaben die fünfjährige Tochter in die Obhut eines Verwandten nach St. Petersburg.⁶² Heinrich Terk war Rechtsanwalt und Kunstsammler und konnte ihr eine gute Ausbildung ermöglichen. Die Familie Terk reiste viel, insbesondere nach Europa. Gemeinsam besuchten sie auf diesen Reisen die bedeutenden Museen in Deutschland, Österreich, Italien und Frankreich. Sarah Terk, genannt Sonia, wuchs in einer Umgebung auf, die Kunst und Kultur einen hohen Stellenwert beimaß, sie wertschätzte und ihr damit den Zugang zu beidem sicherlich ebnete. Zudem lebte sie in der Großstadt St. Petersburg. Sonia Terk lernte Deutsch, Englisch und Französisch, bekam Unterricht von mehreren Erzieherinnen und war Schülerin an einem bekannten Pensionat der Stadt.⁶³ Sie verließ mit achtzehn Jahren St. Petersburg und reiste nach Deutschland. Von 1903 bis 1904 besuchte sie die Großherzoglich Badische Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe, an der sie Zeichenunterricht nahm. Die Wahl fiel auf Karlsruhe, denn ein Bruder von Frau Terk, von Beruf Mediziner, lebte in Heidelberg und stand als Ansprechpartner für die junge Sonia bereit. Um ihre Ausbildung weiterzuführen, zog sie 1905 nach Paris – die Stadt wurde zu ihrer neuen Heimat. Sie hatte sich entschieden eine professionelle Künstlerlaufbahn einzuschlagen und besuchte die Académie de la Palette und absolvierte Zeichen- und Malkurse. Die künstlerischen Strömungen der Zeit beeindruckten sie, und so setzte sie sich mit dem Impressionismus, dem Fauvismus und dem Expressionismus und ihren Vertretern auseinander. In ihrer eigenen künstlerischen Arbeit wurde die Farbe zu dem bestimmenden Thema, das Licht gewann Stück für Stück an Bedeutung.

Mit der Berufswahl ihrer Tochter war die Familie nicht einverstanden, außerdem sollte sie sich nach den gesellschaftlichen Regeln verheiraten – die Rückkehr nach Russland stand bevor. Sonia Terk handelte und heiratete daraufhin 1908 den Sammler und Kunsthändler Wilhelm Uhde. Sie sicherte sich damit den Aufenthalt in Frankreich. Die Ehe war eine Abmachung beider Seiten. An ihrer künstlerischen Entwicklung arbeitete Sonia Uhde-Terk weiterhin rege: im Winter desselben Jahres hatte sie eine Ausstellung in der Galerie Notre-Dame-des-Champs in Paris, der Galerie ihres Mannes. Sie präsentierte figurative Gemälde, die einen Einfluss Paul Gauguins, Vincent van Goghs und Henri Matisse deutlich zeigten. Ihre Werke wurden neben Arbeiten von George Braque, Pablo Picasso, Derian, Duffy, Metzinger und Pascin präsentiert. Ein Jahr zuvor hatte sie in der Galerie den jungen Künstler Robert Delaunay kennen gelernt. Sie trafen sich häufig und eine enge Verbindung entstand. Anfang des Jahres 1910 wurde die Ehe von Sonia und Wilhelm Uhde geschieden, neun Monate später heiratete sie Robert Delaunay, der gemeinsame Sohn Charles war bereits unterwegs. Zur Hochzeit schenkte Robert Delaunay seiner Frau eine erste Studie des „Eiffelturms“, jener Serie, die, wie die Serien zu den Innenräumen der Severinskirche und der Städte, zu seinen außerordentlichen Werken zählt und ihn damals ins Zentrum der künstlerischen Avantgarde stellte. Seiner Arbeit fügte er eine Widmung hinzu: „Weltausstellung 1889 – Der Turm sich an das Universum richtet Bewegung Tiefe 1909 Frankreich – Russland.“ Eine Art Code, eine Metapher, wie Sonia Delaunay bemerkte, der ihre Verbindung beschrieb.⁶⁴ Mit der Heirat änderte sich besonders das Leben von Robert Delaunay grundlegend, wie Sonia Delaunay später feststellte.⁶⁵ Hatte er zuvor die Sonntage mit seiner Mutter verbracht, brach dieser Kontakt nach der Begegnung mit Sonia fast ab. Sonia und Robert Delaunay beeinflussten sich privat wie auch künstlerisch nachhaltig. Ein gemeinsamer Aufenthalt in Chaville, noch vor ihrer Heirat, hatte sie einander, auch im künstlerischen Sinne, nahe gebracht. Von äußeren Einflüssen abgegrenzt, arbeiteten sie damals intensiv miteinander. Die umgebende Natur in den Wäldern von Chaville und Saint-Cloud war in dieser Zeit ihre Inspiration. Blätter waren das Motiv einer ganzen Serie von Robert und einer Webarbeit von Sonia Delaunay. Diese war ihre erste Webarbeit überhaupt. Ihre Malerei stellte sie, wie bereits erwähnt, zurück. Robert hingegen war produktiv: „Er brodelte. Seine Lebenslust, seine Kampfbereitschaft bezauberten mich.“⁶⁶

Schon 1909 hatte Sonia Delaunay ihr großes Interesse für angewandte Kunst vertieft, obwohl sie mit ihrer Malerei sichtlich Erfolg hatte. Eine frühe und ihre erste abstrakte Arbeit in diesem Bereich war eine Tagesdecke in Patchwork-Technik für die Wiege ihres Sohnes Charles, der 1911 geboren wurde. In ihr verband sie kubistische Ansätze mit folkloristischen Elementen. Im Jahr darauf vollendete sie trotzdem ein erstes abstraktes Gemälde mit dem Titel „Contrastes simultanés“. Robert und Sonia Delaunays Arbeiten zeigten in dieser Phase eine große Nähe, sie experimentierten beide mit farbtheoretischen Studien. In den Arbeiten beider sind ähnliche Themen und Inspirationen zu finden, wie auch „Contrastes simultanés“, das die Farben einer Landschaft im Licht der Sonne zeigt, im Vergleich dazu Robert Delaunays Arbeiten mit dem Titel „Formes Circulaires, Soleil“. Gefächerte und aufgespaltete Formen, Kreisformationen und Farbvariationen charakterisieren ihre Werke. Das Gemälde „Ball Bullier“ von 1913 von Sonia Delaunay zeigt ihre Faszination für Farbe und Bewegung. Den Tanzsaal Bullier in Paris besuchten die Delaunays oft, Sonia trug zu diesem Anlass gern ihre eigenen Entwürfe, die sogenannten Simultanentwürfe, die auffallend bunt waren. Es gelang ihr, die Atmosphäre der Abende und die Bewegung der Tanzenden in diesem Werk einzufangen. Die tanzenden Paare, die sich im Rhythmus der Musik bewegen und ihre bunten Kleidungsstücke finden sich in den geometrischen Formen der Komposition wider. Auch der abendliche Boulevard Saint-Michel mit seiner modernen elektrischen Straßenbeleuchtung inspirierte Sonia Delaunay – das Zusammenspiel von Licht, Dunkelheit und Bewegung setzte sie im Gemälde „Elektrische Prismen“ von 1914 um (Abb. 15). Die Ähnlichkeit in Thematik und Umsetzung wird in Robert Delaunays „Kreisformen“ von 1930 deutlich (Abb. 14). Robert Delaunay nahm an vielen Ausstellungen teil, Sonia Delaunay eher selten, aber sie nutzte die Möglichkeiten, die sich boten, um ihre Werke zu zeigen, wie beispielsweise im Rahmen des Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin 1913. Sonia Delaunay war mit zwanzig Arbeiten vertreten, von Robert waren einundzwanzig Werke zu sehen. Durch den Ausbruch des Krieges überrascht, blieben die Delaunays nach einem Ferienaufenthalt bis 1922 in Spanien und reisten auch nach Portugal. Ab 1917 verschlechterte sich die finanzielle Situation der Familie, die Haupteinnahmequelle, die die Existenz bis dato gesichert hatte, ging verloren: mit dem Ausbruch der Oktoberrevolution in Russland verlor Sonia Delaunay ihre Mieteinnahmen in St. Petersburg. 1915 eröffnete sie in Madrid ihren Modeladen

„Casa Sonia“, sie war im Laufe der Jahre so erfolgreich, dass Filialen in Bilbao, San Sebastián und Barcelona eröffnet werden konnten. Gleichzeitig arbeitete sie als Innenarchitektin für den spanischen Adel. In dieser Zeit beteiligten sich beide Delaunays an einem Projekt für das Russische Ballet von Serge Diaghilev. Sonia Delaunay entwarf die Kostüme, Robert Delaunay gestaltet das Bühnenbild.

Sonia Delaunay sah sich in der Zeit der finanziellen Not nach anderen Wegen um, die den Lebensunterhalt sichern konnten und verstärkte ihre Unternehmungen und Projekte im Bereich der angewandten Kunst. Sie arbeitete für verschiedenste Auftraggeber und bewies damit eine große Bandbreite: sie gestaltete beispielsweise die Innenausstattung eines Citroenmodells, entwarf eine Kollektion von Stoffen für eine Textilmanufaktur in Lyon, sie arbeitete für verschiedene Bühnenstücke und schuf Kostüme für das oben genannte „Russische Ballet“ von Sergej Diaghilew und das Theaterstück „Le Coeur à Gaz“ von Tristan Tzara. Ihrer künstlerischen Arbeit konnte sie aufgrund der vielen Tätigkeiten nicht in dem Maße nachkommen, wie sie es vielleicht wollte, aber sie nutzte die sich ihr bietenden Möglichkeiten, wie 1919 eine Teilnahme an einer Ausstellung des Verbandes baskischer Künstler in Bilbao, bei der die Werke von Robert und Sonia Delaunay gezeigt wurden.

Die Mode wurde ein wichtiger und besonderer Bereich für Sonia Delaunay – 1924 eröffnete sie mit dem Modedesigner Jaques Heim die Boutique Simultané, die Persönlichkeiten wie Coco Chanel und Greta Garbo aufsuchten. Das Geschäft war erfolgreich. 1929 brachte die Weltwirtschaftskrise den nächsten finanziellen Tiefpunkt, die Boutique musste geschlossen werden. In den dreißiger Jahren widmete sie sich wieder intensiv der abstrakten Malerei und trat auch der künstlerischen Gruppierung Abstraction-Création bei. 1939 wurde Sonia Delaunay von der Universität Kalifornien in Berkeley eingeladen, im kommenden Wintersemester Vorlesungen abzuhalten. Die Delaunays konnten die Reise aber nicht antreten, der Zweite Weltkrieg war ausgebrochen. 1939 flohen sie aufgrund der deutschen Invasion nach Mougins. Robert Delaunay erkrankte schwer und starb 1941 in Montpellier. Sonia Delaunay verbrachte die Jahre von 1941 bis 1944 bei Sophie Tauber-Arp und Hans Arp und dem Ehepaar Magnelli in Grasse. Sie arbeitete mit Arp und Magnelli an gemeinsamen Lithografien. Nach dem Kriegsende kehrte sie nach Paris zurück. In den folgenden Jahren kümmerte sie sich intensiv um den Nachlass ihres Mannes und organisierte Ausstellungen, aber sie widmete sich auch ihrer eigenen Arbeit. Eine Zeit mit zahlreichen Ausstellungen und Ehrungen

folgte. 1955 hatte sie ihre erste Einzelausstellung in der Rose Fried Gallery in New York, das Nationalmuseum für moderne Kunst in Paris zeigte 1967 eine Retrospektive, 1975 fand dort die Ausstellung „Hommage an Sonia Delaunay“ statt. Sie bekam 1973 den Großen Preis der Stadt Paris für ihr Gesamtwerk verliehen, 1975 wurde sie zum Offizier der Ehrenlegion ernannt. Am 5. Dezember 1979 starb Sonia Delaunay in Paris.

Wie einige Biografien von Künstlerinnen zu dieser Zeit belegen, bekam auch das Werk von Sonia Delaunay erst zu einer späteren Phase in einem größeren Maß Aufmerksamkeit und Anerkennung. Wichtige Ausstellungen in bekannten Institutionen, die für eine künstlerische Karriere ausschlaggebend sind, fanden, wie oben erwähnt, erst in den 1950er Jahren statt. Sonia Delaunays Weg zwischen Kunst und angewandter Kunst war dafür ein wesentlicher Grund. Sicherlich war ausschlaggebend, dass sie einen großen Teil ihres künstlerischen Werkes der angewandten Kunst eingeräumt hatte, die nicht dem Status der bildenden Kunst entsprach, was für sie nie eine Rolle spielte. Die Sicherung des Lebensunterhaltes und damit finanzielle Beweggründe waren es zudem, die Sonia Delaunay nicht die Möglichkeit ließen, stringent und ausschließlich an ihrem künstlerischen Werdegang, an einer eigenen Karriere zu arbeiten. Sie stellte ihre berufliche Verwirklichung zurück.

Auch für Anni Albers kamen die berufliche Anerkennung, die zahlreichen Preise, Auszeichnungen und die rege Ausstellungstätigkeit erst zu einer späteren Phase ihres Lebens. Ihre Einzelausstellung im Museum of Modern Art hatte sie jedoch bereits im Alter von 50 Jahren. Wie erwähnt, war dies die erste Einzelausstellung einer Textilkünstlerin in diesem Haus überhaupt. Damit hatte sie ein großes Ziel erreicht: in einer Institution mit hoher Reputation und Bedeutung wurden ihre Werke in einer Einzelausstellung präsentiert. Auch heute ist eine Einzelausstellung im Museum of Modern Art ein Höhepunkt in der Laufbahn eines Künstlers. Sie gibt ihm einen Stellenwert, der sich auf alle nachfolgenden Projekte niederschlagen wird.

III.2 Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907)

Auch für Paula Modersohn-Becker war Paris ein wichtiger Ort der Inspiration. 1900 bereiste sie die Stadt im Alter von dreiundzwanzig Jahren das erste Mal, sie besuchte die Académie Colarossi und die Ecole des Beaux-Arts und schloss Freundschaften, wie zu Emil Nolde und Rainer Maria Rilke.⁶⁷ Sie entdeckte auf Streifzügen durch die Stadt Kunsthandlungen und Galerien, wie die des bekannten Ambroise Vollard in der Rue Lafitte oder die Paul Durand-Ruels. Sie befand sich damit an den Orten, an denen sich das Kunstgeschehen der damaligen Zeit bündelte. Edgar Degas und Henri Matisse bewegten sich in der Rue Lafitte, Ambroise Vollard zeigte in seiner Galerie die erste Einzelausstellung Paul Cézannes. Paula Modersohn-Becker entdeckte dort seine Bilder für sich, wahrscheinlich sah sie auch Werke von Vincent van Gogh. Drei Jahre später lernte sie bei einer erneuten Parisreise Auguste Rodin kennen und besuchte ihn in seinem Atelier. Paris wurde für sie zu einem Ort, den sie immer wieder aufsuchte und der einen großen Reiz ausübte, mehr noch er wurde für sie „der zweite Pol ihrer Existenz“.⁶⁸ Ortswechsel oder auch das sich Aufhalten an Orten, die ein besonderes künstlerisches Milieu aufwiesen, spielten für die 1876 in Dresden geborene Malerin und ihren Werdegang eine wichtige Rolle. Als sechzehnjährige verbrachte Paula Becker ein dreiviertel Jahr bei Verwandten in England. Auf ihren drängenden Wunsch hin bekam sie Skizzenstunden, anschließend besuchte sie die „School of Arts“ in London, die damals eine der Schulen war, die Schüler für die Aufnahmeprüfung an der Kunstakademie vorbereitete.⁶⁹ Bemerkenswert ist, wie sehr Paula Modersohn-Becker von ihrer Familie in ihrem Wunsch zu zeichnen und dies zu erlernen, unterstützt wurde: „Lieb Herz, wie glücklich macht es mich, daß Du so gründlichen Zeichenunterricht bekommst! Es ist mein großer Wunsch, daß Du alle Energie auf dies Feld konzentrierst, und ich bin Onkel Charles überaus dankbar, dass er Dir dieses Glück zuteil werden lässt.“⁷⁰ Die unterstützende Haltung und Einstellung der Eltern war sicherlich ungewöhnlich für diese Zeit. Sie erkannten das Talent der Tochter früh und förderten es. Deutlich wird dies in einem Brief vom 21. November 1892, den der Vater, Carl Woldemar Becker, seiner Tochter Paula nach England schrieb: „Dein heutiger Brief kündigt uns demnächst Proben Deiner Fortschritte im Zeichnen an. Ich freue mich recht auf Deine Studienblätter. Wenn ich auch schonungslos kritisiere und nur über das Fehlerhafte mich aufhalte, so übersehe ich

das Gute deshalb nicht. (...) Solltest Du wirklich Talent zum Zeichnen oder Malen haben, so werde ich gewiss gern versuchen, Dir auch hier in Deutschland noch Unterricht geben zu lassen, damit Du später auf eigenen Füßen stehen kannst. Bei dem jähen Wechsel, dem wir bezüglich der Glücksgüter in unserem Zeitalter unterworfen, bei der angestregten Arbeit, die der Kampf ums Dasein mit sich bringt, muss jedes Mädchen danach streben, sich zur Not selbstständig zu machen.“⁷¹

Von 1893 bis 1895 absolvierte sie eine Lehrerausbildung am Lehrerinnenseminar in Bremen und von 1896 an besuchte sie zwei Jahre die Zeichen- und Malschule des „Vereins Berliner Künstlerinnen“, an der auch Käthe Kollwitz Unterricht genommen hatte. Der erste Besuch in Worpswede 1897 beeindruckte die 21-jährige Paula Becker zutiefst und der Entschluss dorthin zurückzukehren, stand schnell fest. Wieder in Berlin, besuchte sie die Museen, sie interessierte sich dort für die Lithografien und Radierungen von Max Klinger, Edvard Munch, Odilon Redon, Paul Sérusier und Paul Signac im Kunstgewerbemuseum und war begeistert von den Arbeiten von Edgar Degas, Félix Vallotton und Henri de Toulouse-Lautrec. Sehr angetan war sie ebenso von den Werken Jozsef Rippl-Rónai, die sie bei dem Kunsthändler Fritz Gurlitt entdeckte. Rippl-Rónai gehörte der Künstlergruppe der Nabis an, zu denen auch unter anderem Edouard Vuillard, Pierre Bonnard und Félix Vallotton zählten.⁷² In der Galerie Schulte in Berlin sah Paula Becker die Ausstellung der „Elfer“ mit Werken von Max Liebermann, Jacob Alberst und Walter Leistikow, für den sie sich besonders interessierte. Leistikows zentrales Bildthema war die Landschaft der Mark, die er in vielen Gemälden festhielt. Diese Faszination für eine Landschaft teilte er mit den Worpsweder Künstlern. Eine besondere Begegnung war für Paula Becker der Besuch im Atelier von Max Klinger, dessen künstlerische Arbeit, seine Zeichnungen und Skulpturen sie verehrte.

Die Besuche in den Museen von Berlin und Paris gehörten für die junge Künstlerin zu den wichtigsten und schönsten Momenten. Auch ein paar Jahre später waren es die Begegnungen mit Werken von Rembrandt, Dürer, Böcklin oder Velazquez, die sie zum Nachdenken anregten. Paula Modersohn-Becker war aktiv und rege am Kunstgeschehen ihrer Zeit interessiert. Neugierig und wissensdurstig nahm sie alles Neue auf. Sie befand sich immer in Kreisen von Künstlern und Intellektuellen, die sie in ihrer Arbeit inspirierten – dieser rege Austausch war ihr wichtig und stellte einen wichtiger Impuls für ihre Arbeit dar.

1898 reiste sie nach Worpswede und nahm dort Unterricht beim Maler Fritz Mackensen. Die Atmosphäre der Landschaft, das Zurückgezogenheit und gleichzeitig das konzentrierte Arbeiten beflügelten Paula Modersohn-Becker. Im Kreis berühmter Künstler, wie unter anderem Fritz Mackensen, Heinrich Vogeler, Paul Modersohn und Fritz Overbeck zu arbeiten, war ein Anreiz mehr. Clara Westhoff und Ottilie Reyländer nahmen ebenso Unterricht bei Mackensen. Insbesondere mit Clara Westhoff, die später Rainer Maria Rilke heiratete, verband sie eine enge Freundschaft. Modelle für ihre Zeichnungen fand Paula Becker in dieser Zeit im Armenhaus Worpswedens und in den umliegenden Moorsiedlungen. Mütter und ihre Kinder waren immer wiederkehrende Bildthemen. 1899 lernte sie den Maler Otto Modersohn kennen, den sie zwei Jahre später heiratete. Für Modersohn war ihre künstlerische Arbeit eine Selbstverständlichkeit, er hatte sie als überzeugte Künstlerin kennen gelernt und respektierte, mehr noch, unterstützte ihre Tätigkeit: „Ich finde, eine Frau muß anregen, auch ein geistiges Leben führen – nicht bloß im gewöhnlichen Sinne Frau sein für Haus und Kind. Die furchtbar ordentlichen, geregelten Ehen ohne Freiheit, Witz und Unternehmungen sind langweilig.“⁷³ Auch wenn ihm die Aufenthalte seiner Frau in Paris und darüber hinaus, ihre Sehnsucht nach dieser Stadt das Verständnis nicht leicht machten. Paula Modersohn-Becker verspürte in Worpswede immer wieder den Drang, dieser Ruhe und Abgeschlossenheit zu entfliehen: „Und ich werde manchmal etwas sehnsüchtig, wenn ich höre, wie es draußen in der Welt aussieht, und es ist mir auf Dauer ein wenig zu still und ohne Erlebnisse.“⁷⁴ Er schätzte ihre künstlerische Arbeit sehr und bestätigte zudem ihren Einfluss auf sein Werk: „Paula hat mich besonders günstig beeinflusst. (...) Der Sommer hat mir mit dem vielen Bildermalen riesig genützt und dazu die Studien – und an der Seite Paula mit ihren meisterlichen Stilleben und Skizzen, das Kühnste und Beste an Farbe, was hier in Worpswede je gemalt.“⁷⁵

Mit Ernsthaftigkeit und einem hohen Maß an Willenskraft arbeitete Paula Modersohn – Becker an ihrer künstlerischen Entwicklung. In Worpswede war ihr Tagesablauf klar aufgeteilt, so dass die Kunst auf keinen Fall zu kurz kam. Morgens stand sie früh auf, ging ins Atelier um zu arbeiten, nach einer Mittagspause arbeitete sie wieder bis in den frühen Abend hinein. In dieser Konsequenz liegt sicherlich die Besonderheit ihrer Persönlichkeit, für ihre künstlerische Entwicklung war sie von größter Bedeutung. Die Leidenschaft für die Kunst überwog, nicht die Familie und auch nicht der Wunsch Mutter zu werden, ließen sie von ihrem gewählten Weg abbringen. Ein sehr starker

Wille und eine Durchsetzungskraft, was ihre Ziele und Vorstellungen betraf, entgegen allen Widerständen und Einwänden seitens ihrer Familie, waren ihr eigen. So reiste sie auch nach der Heirat 1903 für zweieinhalb Monate nach Paris. Otto Modersohn akzeptierte die Unternehmungen seiner Frau, auch wenn es ihm schwer fiel. Bei einer erneuten Reise 1905, kam er ihrem Wunsch schließlich nach und besuchte sie. Zurück in Worpswede war der Drang nach Paris zurückzukehren und dem abgeschiedenen Zuhause zu entfliehen weiterhin beständig, so dass Paula Modersohn ihren Freunden Clara und Rainer Maria Rilke anvertraute, dass sie vorhabe ihren Mann zu verlassen. Sie bereitete alles für eine Abreise vor, packte persönliche Dinge in Kisten, damit das Atelier für eine mögliche Vermietung frei sei. Dass sie unzufrieden war, lag wahrscheinlich auch daran, dass sie am 8. Februar 1806 ihren dreißigsten Geburtstag feierte, ein Datum, das sie sich selbst als ein Ziel für ihre Malerei gesetzt hatte. Am 23. Februar brach Paula Modersohn nach Paris auf: „Nun habe ich Otto Modersohn verlassen und stehe zwischen meinem alten Leben und meinem neuen Leben. Wie das neue wohl wird. Und wie ich wohl werde in dem neuen Leben? Nun muss ja alles kommen.“⁷⁶ Die erste Zeit in Paris war nicht einfach, zu sehr belasteten Paula Modersohn die Auseinandersetzungen vor ihrer Abreise und vor der Trennung von ihrem Mann, der sie liebte und ihr trotz allem so viel Verständnis entgegenbrachte. Sie arbeitete intensiv, besuchte Zeichenkurse an der Akademie Julian. Sie wollte Akt- und Anatomiekurse an der Ecole des Beaux Arts belegen, jedoch musste sie dafür erst Zeichnungen einreichen, sie bat ihren Mann in einem Brief Zeichnungen nach Paris zu schicken. Neben den Kursen an der Ecole des Beaux Art ging Paula Modersohn auch zu Kunstgeschichtevorlesungen. Rainer Maria Rilke brachte sie mit interessanten Menschen zusammen. Bei der Einweihung des „Denkers“ von Rodin vor dem Panthéon in Paris lernte sie beispielsweise den Bildhauer Maillol und die Frau des Schriftstellers Bernhard Shaw kennen.

Sie zeichnete viel, war sich aber bewusst, noch vieles verbessern zu müssen, insbesondere was ihre Malerei betraf: „Meine Malereien sehen hier dunkel und soßig aus“, kritisierte sie. „Sie müsse in eine viel reinere Farbe kommen. Müsse modellieren lernen. Müsse überhaupt noch allerhand lernen, und dann werde sie vielleicht etwas.“⁷⁷ Ehrgeizig und mit starkem Willen arbeitete sie an einem Ziel, das allein die Kunst war. Währenddessen war Otto Modersohn unfähig zu arbeiten, zu sehr belastete ihn die Trennung. Paula schrieb ihm: „Sei mutig und stark und arbeite!

(...) Du musst denken, daß auf irgendeine Weise jede schwere Zeit ein Ende hat!“⁷⁸ Großes in der Kunst zu leisten, so riet Paula, wäre ein größeres Glück „als alles Leben erwerben“ könnte.⁷⁹ Otto Modersohn unterstützte seine Frau, wenn auch ihre Familie, insbesondere ihre Schwester Herma und Freunde, wie beispielsweise Carl Hauptmann, der Bruder des Schriftstellers, dem doch egoistischen Schritt Paula Modersohns verständnislos gegenüber standen und ihn zu mehr Strenge ermunterten. Er unterstützte seine Frau auch finanziell. Sie schrieb ihm, er „möge ihr doch zu jedem Fünfzehnten des Monats einhundertzwanzig Mark für die Miete ihres Ateliers und den Lebensunterhalt nach Paris schicken, und das bitte möglichst so pünktlich, daß sie ihn nicht jeden Monat neu darum bitten müsse.“⁸⁰ Paula Modersohn war bewusst, was sie den ihr nahestehenden Menschen mit ihrer Entscheidung angetan hatte, aber ihr Ziel, ihre Arbeit waren wichtiger, wie sie in einem Brief an Otto Modersohn am 9. April 1906 bekräftigte: „Es ist eben eine Sturm- und Drangzeit, durch die ich hindurch muß, und ich kann nicht umhin, meinen nächsten Menschen damit Schmerzen zu machen. Es ist mir schwer, daß ich dieses Leid in Dein Leben bringe. Glaube mir, daß es mir selbst nicht leicht ist, doch muß man sich zu dem einen oder andern Ausgang durchkämpfen.“⁸¹ Die Begegnung mit dem ebenfalls aus Bremen stammenden Maler und Bildhauer Bernhard Hoetger, dessen Arbeiten Paula Modersohn sehr schätzte, und seiner Frau und die Anerkennung, die er ihren eigenen Arbeiten entgegenbrachte, beflügelte und spornte sie an. Interessanter Weise hatte sie erst bei einem zweiten Treffen von ihrer eigenen Malerei gesprochen und sich zuerst als Frau des Worpsweder Künstlers Otto Modersohn vorgestellt. Bestätigung zu erhalten, war für sie von großer Bedeutung, mehr noch, wenn diese von einem von ihr verehrten Künstler stammte. Sie dankte Bernhard Hoetger, ihr Mut gemacht zu haben: „Daß Sie an mich glauben, das ist der schönste Glaube von der Welt, weil ich an Sie glaube. Was nützt mir der Glaube der anderen, wenn ich doch nicht an sie glaube. Sie haben mir Wunderbarstes gegeben. Ich habe Mut bekommen. Mein Mut stand immer hinter verrammelten Toren und wusste nicht aus noch ein, Sie haben die Tore geöffnet. Sie sind mir ein großer Geber. Ich fange jetzt auch an zu glauben, daß etwas aus mir wird. Und wenn ich das bedenke, dann kommen mir die Tränen der Seligkeit.“⁸² Trotz ihrer konsequenten Handlungsweise, dem harten Schritt Worspwede und Otto Modersohn zu verlassen und ihrer Kunst nachzugehen, ihr den wichtigsten Platz zu geben, zweifelte Paula Modersohn doch an sich und ihrer Arbeit und brauchte

Unterstützung und Zuspruch. Gestärkt und voller Elan arbeitete sie fast Tag und Nacht. Das Motiv ‚Mutter und Kind‘ malte sie besonders oft, ein Thema, das schon in ihren früheren Werken zu finden ist und dem sie jetzt Raum gab. Mehrere Selbstportraits entstanden in diesem wichtigen Jahr 1906, ein besonderes am 25. Mai 1906, dem sechsten Hochzeitstag von Paula und Otto Modersohn. Als Halbakt, lebensgroß, mit offenem Haar, einer Bernsteinkette und mit einem grau-weißem Tuch bekleidet, blickt Paula Modersohn den Betrachter kritisch und nachdenklich an, die Arme und Hände hält sie schützend um ihren gewölbten Bauch. Sie signierte das Bild mit den Initialen ‚P.B.‘ (Abb. 16).

Auch durch den Besuch Otto Modersohns in Paris ließ sich Paula Modersohn nicht in ihrer Überzeugung beirren und blieb. Trotz seiner Enttäuschung darüber bemühte Otto Modersohn sich um Ausstellungen für seine Frau, wie einer Ausstellung der Worpsweder Künstler in der Kunsthalle Bremen, die dann in der Galerie Gurlitt in Berlin gezeigt werden sollte. Paula Modersohn war mehr denn je überzeugt von ihrer Lebensweise, trotz der finanziellen Schwierigkeiten und schrieb am 3. September an ihren Mann: „Die Zeit rückt näher, dass ich denke, dass Du kommen könntest. Nun möchte ich Dich bitten um Deinet- und meinetwillen: Erspare uns beiden diese Prüfungszeit. Gib mich frei, Otto. Ich mag Dich nicht zum Manne haben. Ich mag es nicht. Ergib Dich drein. Foltere Dich nicht länger. Versuche mit der Vergangenheit abzuschließen. (...) Wenn Du noch Freude an meinen Malereien hast, suche Dir aus, was Du behalten willst. Tue bitte keine Schritte mehr, uns zu vereinigen, sie würden nur die Qual verlängern.“⁸³ Nach einem Gespräch mit Bernhard Hoetger widerrief sie ihre Zeilen jedoch schon knapp eine Woche später und bat Otto Modersohn nach Paris zu kommen. Gemeinsam erkundeten sie daraufhin das kulturelle Leben in Paris und der Umgebung: sie gingen in die Museen, sahen unter anderem Werke von Pierre Bonnard, Paul Cézanne, André Derain und Henri Matisse, sowie Retrospektiven zum Werk Gustave Courbets und Paul Gauguins. Sie durchstreiften gemeinsam die Stadt und machten Einkäufe. Sie besuchten Rodin in Meudon, machten Abstecher nach Versailles, Fontainebleau und Barbizon und schauten sich die Kathedrale in St. Denis an. Paula Modersohn wollte sich aber schnell wieder an ihre Arbeit machen, zu viel freie Zeit ohne ihre Kunst empfand sie als belastend, und das Wiedereinfließen in ihren Arbeitsrhythmus war für sie von großer Wichtigkeit. Otto Modersohn sah diese Phase als überaus anregend für seine Arbeit an. Er traf sich oft mit Bernhard Hoetger, dem er auch Modell saß und sah den

geistigen Austausch, den er in Paris in vielerlei Hinsicht pflegte, für sich und seine Kunst als große Bereicherung an. In Paula Modersohns Denken änderte sich in diesen Wochen wohl einiges, sie schien weniger getrieben und schrieb am 17. November 1906 an ihre Freundin Clara Rilke: „Ich werde in mein früheres Leben zurückkehren mit einigen Änderungen. Auch ich selbst bin anders geworden, etwas selbstständiger und nicht mehr voll zu viel Illusionen. Ich habe diesen Sommer gemerkt, daß ich nicht die Frau bin, alleine zu stehen. Außer den ewigen Geldsorgen würde mich gerade meine Freiheit verlocken, von mir abzukommen. Und ich möchte so gerne dahin gelangen, etwas zu schaffen, was ich selbst bin. Ob ich schneidig handle, darüber kann uns erst die Zukunft aufklären. Die Hauptsache ist: Stille für die Arbeit, und die habe ich auf Dauer an der Seite Otto Modersohns am meisten.“⁸⁴ Als wäre die Phase allein in Paris notwendig gewesen zu einer inneren Ruhe zu finden und in ihrer Arbeit zu einer Sicherheit.

In der Kunsthalle Bremen fand zu dieser Zeit eine Ausstellung mit Arbeiten von Fritz Overbeck, Hans am Ende, Otto und Paula Modersohn statt. Die Arbeiten Paula Modersohns wurden von der Kritik gelobt, wenn auch der gemeine Museumsbesucher Schwierigkeiten mit den Werken der Künstlerin haben könne, so ein Artikel in den Bremer Nachrichten. Man äußerte sich stolz, dass eine so talentierte Künstlerin aus der Heimat käme, die momentan in Paris lebe „und der Einfluß der dortigen, unvergleichlichen Kultur, namentlich Cézannes, ist nicht zum Schaden bei ihr sichtbar.“⁸⁵ Für Paula Modersohn war das öffentliche Lob nicht wesentlich, gleichzeitig war ihr aber bewusst, dass es förderlich für ihr Ansehen in Bremen sein könnte.

Im Frühjahr 1907 gingen die Modersohns nach Worpswede zurück. Kurz davor, im März, wurde Paula Modersohn schwanger. Sie arbeitete wieder in ihrem alten Atelier, das wie ein Refugium für sie war. Wieder sind es Mutter- und Kind-Szenen, die sie im Armenhaus und in den Katen am Moordamm festhielt. Über ihre Kunst äußerte sie sich in einem Brief gegenüber Bernhard Hoetger kritisch: „Ich habe diesen Sommer wenig gearbeitet, und von dem wenigen weiß ich nicht, ob Ihnen etwas gefallen wird. In der Konzeption bleiben sich die Sachen wohl im Ganzen gleich. Aber die Art, wie sie in die Erscheinung treten, ist wohl eine andere. Ich möchte das Rauschende, Volle, Erregende der Farbe geben, das Mächtige. Meine Pariser Arbeiten sind zu kühl und zu einsam und leer. Sie sind die Reaktion auf eine unruhige, oberflächliche Zeit und streben nach einfachem, großem Eindruck. Ich

wollte den Impressionismus besiegen, indem ich ihn zu vergessen versuchte. Dadurch wurde ich besiegt. Mit dem verarbeiteten, verdauten Impressionismus müssen wir arbeiten.“⁸⁶ Selbstzweifel gehörten zu Paula Modersohns Wesen, kritisch nahm sie sich selbst und ihr Tun war. Während der Zeit ihres Aufenthaltes in Paris war sie produktiv gewesen, wichtige Arbeiten entstanden in dieser Phase, und trotzdem sah sie die Ergebnisse als „einsam und leer“ an. Ein stetes Suchen und der Wunsch, den richtigen Weg in der Kunst zu finden und einzuschlagen, begleiteten sie. In vielen Briefen tauschte sich Paula Modersohn über Arbeiten Paul Cézannes aus, einiges von ihm hatte sie vor ihrer Abreise aus Paris noch gesehen. Weitere Werke von Paul Cézanne, Berthe Morisot und Eva Gonzalez waren im Salon d'Automne ausgestellt. Der Briefwechsel zwischen Clara , Rainer Maria Rilke und Paula Modersohn belegt, wie stark das Interesse an der französischen Kunst war, deren Entwicklung von ihr voller Spannung und Neugierde wahrgenommen wurde. Paula Modersohn ließ sich einen Ausstellungskatalog aus dem Salon d'Automne schicken und konnte es kaum erwarten, Neuigkeiten aus Paris zu hören. Cézannes Kunst hatte einen großen Eindruck bei ihr hinterlassen, Clara Rilke schrieb sie: „Ich denke und dachte diese Tage stark an Cézanne und wie das einer von den drei oder vier Malerkräften ist, der auf mich gewirkt hat wie ein Gewitter und ein großes Ereignis. Wissen Sie noch 1900 bei Vollard.“⁸⁷

Am 2. November 1907 brachte Paula Modersohn-Becker nach einer schweren Geburt ihre Tochter Mathilde zur Welt. Erschöpft von der Geburt und körperlich geschwächt, musste sie auf Anraten des Arztes liegen, am 20. November konnte sie zum ersten Mal aufstehen. Kurz darauf brach sie zusammen und starb.

Paula Modersohn war sicherlich eine Ausnahmekünstlerin, aber auch ihre Biografie belegt, dass wiederum der beschriebene ‚Mut zum Wagnis‘ für das Gelingen eines künstlerischen Werdegangs einer Frau zentral war. Dieser Mut war in Paula Modersohns Persönlichkeit stark ausgeprägt – die Leidenschaft für die Malerei ging über alles. Diese Leidenschaft war ein steter Antrieb, mehr wissen, mehr lernen und arbeiten zu wollen. Paula Modersohn stellte zunächst auch ihren Kinderwunsch zurück, auch ihre Beziehung und Ehe rückte an zweite Stelle, damit bewies sie ein Verhalten, das zu dieser Zeit sicherlich als ungewöhnlich angesehen wurde. Sie brach mit Konventionen, war sich ihrer Entscheidungen aber immer bewusst. Ein weiterer ausschlaggebender Faktor für das Gelingen eines künstlerischen Werdegangs war, wie erwähnt, die Unterstützung durch andere. Paula Modersohn

hatte frühe Unterstützung durch ihr Elternhaus erfahren, auch später durch ihr Umfeld und insbesondere durch ihren Ehemann. Des Weiteren knüpfte sie Kontakte zur Avantgarde ihrer Zeit, lebte und arbeitete an den Zentren des damaligen Kunstgeschehens. Sie verließ sogar ihre ‚gefestigte‘ Umgebung, damit sei Worpsswede gemeint, um in Paris, dem Knotenpunkt aller künstlerischen Aktivitäten arbeiten und leben zu können. Diesen Schritt ging sie, ohne eine Absicherung zu haben oder eine Aussicht auf Erfolg. Die Möglichkeiten, die ihr nur Paris bieten und die sie als Künstlerin weiter bringen konnten, waren Grund genug.

D Anni Albers und das Bauhaus

I. Die frühe Zeit an der Hochschule: das ‚kreative Vakuum‘

Nach dem zweimonatigen Aufenthalt an der Kunstgewerbeschule in Hamburg im Jahr 1920 und der Beschäftigung und Erstellung von Tapetenmustern war Anni Albers dieser Arbeit überdrüssig. Der dortige Lehrplan und die Lehrmethoden entsprachen in keiner Weise ihrem Interesse und Verständnis und langweilten sie. Sie hörte von einer experimentellen neuen Schule, die sie neugierig machte: „Glücklicherweise flatterte mir eine Druckschrift vom Bauhaus zu, in dem es einen Druck von Feininger, eine Kathedrale, gab, und ich dachte, das sei sehr schön, und zur gleichen Zeit erfuhr ich irgendwie, irgendjemand erzählte mir davon, dass es eine neue Versuchsschule gäbe. Ich dachte, „Genau das Richtige“, also habe ich es probiert.“⁸⁸

In der Literatur zum Thema des frühen Bauhauses kann der Eindruck entstehen, die Hochschule wäre zu Anfang ein organisierter Apparat der neuen Ideen gewesen, die die Studenten in wohl organisiertem Studium erlernten. Richtig ist unumstritten der neue didaktische und pädagogische Ansatz und die Überzeugung, Kunst und Handwerk zu vereinen. Gropius' schwebte in seiner berühmten Druckschrift zum Bauhaus die Kathedrale als Vision vor. Gemeinsam mit allen Kräften und allen Künsten und den verschiedenen handwerklichen Richtungen an diesem Bau zu arbeiten, dieses Bild gab und gibt die Idee des Bauhauses auf eindruckliche Art wider. Die Gemeinschaft war ein zentrales Anliegen der Bauhäusler, das nicht nur in der Lehre und in ihrer Vermittlung und der Verbindung von Kunst und Handwerk umgesetzt wurde, sondern auch in gesellschaftlicher und sozialer Hinsicht. Das

Bauhaus dachte umfassend. Bezog den Menschen und das Leben und damit den Alltag ein. Dieser ideelle Ausgangspunkt spiegelt sich auch in der Bauhaus-Architektur wider, an ihr lässt sich dieses Denken ablesen, findet eine adäquate Metapher. Wie ein Gebäude nach dem Denken der Bauhaustheorie auf den Menschen und seine Bedürfnisse ausgerichtet werden soll, wie es in seiner Funktion das Leben erleichtern und verbessern versuchte, wie es in Ideen Vorschläge und Lösungen für eine neues Wohnen bot, so lebte und arbeitete man auch am Bauhaus. Viele der Bauhausbauten sind mit einem Dachgarten oder -balkon versehen, der, wie viele Fotografien der Zeit belegen, ein Zusammentreffen in der Gemeinschaft förderte. Gemeinschaft wurde gepflegt in großen und teilweise aufwändigen Festen, in sportlicher Tätigkeit und in der Freizeitgestaltung.

Das Zusammentreffen der Ideen machte von Anfang an das Bauhaus und seine besondere Aufbruchstimmung aus. Die innovativen Gedanken der 1920er Jahre fanden hier ihren Anfang, ihre Umsetzung, und viele der wichtigen kreativen Köpfe der Zeit versammelten sich an der Hochschule. Aber es herrschte vielleicht auch aus diesem Grund eine gewisse Orientierungslosigkeit oder auch Überforderung, die man aber auch als Freiheit interpretieren kann und weiter zu einer gelockerten Methodik. Anni Albers kam in ihrer Schilderung des frühen Bauhauses den beiden Thesen sehr nahe: „Vom Bauhaus meint man immer, es sei eine sehr abenteuerliche und interessante Schule gewesen, auf die man ging und Unterricht erhielt; dass dort ein vorgegebener Geist herrschte. Aber als ich 1922 da ankam, stimmte das überhaupt nicht. Es herrschte ein großes Durcheinander, und ein Suchen in allen Bereichen. Und Leute wie Klee und Kandinsky waren noch nicht als die großen Meister anerkannt. Die fingen gerade erst an, ihren Weg zu finden. Und dieses allgemeine Suchen war sehr aufregend. Und das ist es, was ich das 'kreative Vakuum' genannt habe“.⁸⁹

Man suchte noch nach einem Weg, der in der Theorie bereits beschrieben war: das Ideenkonzept war vorhanden, die Umsetzung jedoch noch schwer. Gemessen an der Neuartigkeit der Idee Bauhaus und im Vergleich, was an herkömmlichen Hochschulen der damaligen Zeit umgesetzt wurde, war eine etwas ungeordnete Anfangsphase am Bauhaus sicherlich verständlich. Ziel des Bauhauses war, einen anderen Weg zu beschreiten als es in traditionellen Hochschulen der Fall war und damit einen neuen Wind und einen Gegenpol in ein überholtes Lehrsystem zu bringen.

II. Das Bauhaus. Seine Anfänge und seine Konzeption

Das Manifest von Walter Gropius gab seine Vorstellungen und seine Ideale der neuen Bewegung und das Konzept der Hochschule wieder (Abb. 4). Die Grundsätze und Tendenzen des Bauhauses sollten damit in ganz Deutschland Verbreitung finden: „Wir alle müssen zum Handwerk zurück“. Gemeinsames Ziel soll der „Bau der Zukunft“ sein.⁹⁰ Gropius nahm die mittelalterliche Bauhütte als Vorbild. Dieses Symbol und der „gleichgeartete Geist“ sowie die „Einheit einer gemeinsamen Idee“ stellten die ideelle Basis des theoretischen Konzepts ‚Bauhaus‘ dar.⁹¹ Wie erwähnt, wurde die Kathedrale für Gropius in seiner Gründungsschrift zu einer Metapher, sie stellte für ihn „ein kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“ dar und verdeutlichte zugleich die Aufbruchsstimmung, den Erneuerungswillen, aber auch den Blick auf die Vergangenheit und ihre Errungenschaften.⁹²

Die Verbindung zur Tradition und die Hinwendung zum Handwerk waren die grundlegenden Prinzipien des Bauhauses, zugleich war aber auch ein Glaube an den Fortschritt und ein Interesse an neuen Techniken prägend, der für eine zukunftsorientierte Arbeit und deren andauernden Erfolg unumgänglich erschien. Das Bauhaus und seine Ideen hatten ihre Wurzeln im 1907 gegründeten Werkbund, einer Verbindung von Kunst, Handwerk, neuen Gedanken, Reformen und der Industrie. Qualitativ hochwertige Arbeit, Zweckmäßigkeit, aber auch die organische Eigenschaft der gestalteten Dinge zählten zu den Maßstäben und Grundsätzen des Werkbundes. Schon 1916 formulierte Walter Gropius in einem Antrag „Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk“.⁹³ Künstler, Kaufleute und Techniker sollten in einer Gemeinschaft arbeiten und gemeinsam an einem Konzept arbeiten. Von Henry van de Velde als dessen Nachfolger für die Leitung der Großherzoglichen Kunstgewerbeschule in Weimar vorgeschlagen, stand Gropius im Kontakt mit der Hochschule.⁹⁴ Seine Vorschläge und damit sein Antrag wurden aber von Seiten des Hofmarschallamts zunächst abgewiesen. Zur gleichen Zeit wurde Gropius die Leitung einer neuen Architekturklasse der zweiten Kunstgewerbeschule in Weimar angeboten. Nach anfänglichem Zögern wurde dann im März 1919 der Antrag Walter Gropius` genehmigt. Beide Kunstgewerbeschulen Weimars, die Großherzogliche Sächsische Kunstgewerbeschule und die Großherzogliche Sächsische Hochschule für Bildende Kunst, wurden unter dem Namen Staatliches Bauhaus Weimar zusammengeführt.

Am 12. April wurde Walter Gropius zum Direktor der neugegründeten Schule ernannt. Wie das Bauhausmanifest verkündete, standen die Gemeinsamkeit in der Arbeit, aber auch in den Gedanken und Idealen im Vordergrund. Die Idee einer Rückkehr zum Handwerk, einer Neudefinition des Künstlers und seiner Aufgabe innerhalb der Gesellschaft, charakterisierte zeitgleich auch die De Stijl-Bewegung in Holland und den Konstruktivismus in Russland.

Nach dem Ersten Weltkrieg und den dadurch erhobenen Reparationsforderungen war Deutschland wirtschaftlich stark geschwächt. Zuvor von den industriellen Neuerungen und Möglichkeiten bestimmt, wurde nun das Handwerk wieder verstärkt wahrgenommen. In seinem Bauhausmanifest hatte Gropius sein Vorhaben und Ziel definiert: „Es gibt keine Kunst von Beruf! Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Architekten, Bildhauer und Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück.“⁹⁵ Der Beruf des Künstlers und des Handwerkers sollten verschmelzen und die handwerklichen Fähigkeiten die Grundlage für den Künstler darstellen. Dieses für ihn wichtige Zusammenspiel hatte vor allem auch wirtschaftliche Gründe. Seiner Meinung nach konnte der „ausschließliche“ Künstler nicht ohne Probleme überleben, das Erlernen eines handwerklichen Berufes dessen Existenz aber sichern. Zum Anderen sah er Differenzen zwischen Handwerkern und Künstlern, er konstatierte: „[...] daß die bildenden Künste sich bereits seit der Renaissance im Verfall befinden, als ihre traditionellen Bindungen gelockert wurden und Maler und Bildhauer einen verbesserten Status suchten mit dem Argument, daß ihre Fähigkeiten denen der Handwerker überlegen seien.“⁹⁶ Gropius sah in der Verbindung dieser Berufe die Möglichkeit, die entstandene Kluft zu überwinden. Diese Anfangsphase des Bauhauses wird als die ‚expressionistische‘ bezeichnet, um sie von der technisch orientierten Zeit ab 1923 zu unterscheiden.⁹⁷ Technik und Industrie wurden ab dieser Zeit zu den Leitmotiven und ersetzten die These von der Einheit von Kunst und Handwerk. Wichtig für das Bauhaus wurde die Schaffung von einheitlichen Gestaltungssystemen, nicht der einzelne Gegenstand stand im Vordergrund, sondern ein komplexes, zusammengehöriges und -funktionierendes Ganzes. Im Mittelpunkt des Interesses standen die Aspekte Funktion, Form, Konstruktion und deren Verbindung. Es entstand eine neue Definition der Formgestaltung, für die sich ab 1945 der Begriff ‚Design‘ entwickelte.⁹⁸

Die Bauhauslehre gründete auf der Verbindung von Theorie und Praxis: das theoretisch Erlernte konnte in den ausgestatteten Werkstätten erprobt, erfahren und

umgesetzt werden. Jeder Absolvent des Bauhauses musste an einem Vorkurs teilnehmen, der von 1920-23 von Johannes Itten geleitet wurde und der über die Aufnahme an der Hochschule entschied.⁹⁹ Der Vorkurs hatte zum Ziel, die Fähigkeiten der Studenten zu wecken und zu fördern und den Umgang und damit die Auseinandersetzung mit Materialien verschiedenster Art zu fördern. Farb- und Formstudien wurden unternommen, die Studenten wurden mit verschiedenen Techniken vertraut gemacht und damit auf die Werkstätten vorbereitet. Wichtiges Ziel war „ganzheitliche[r] Persönlichkeiten“ heranzubilden.¹⁰⁰ Der Vorkurs wurde von einem sogenannten Formmeister abgehalten, in den Werkstätten wurde dann die Praxis durch einen Werkmeister vermittelt.¹⁰¹ Wurde der Vorkurs erfolgreich absolviert, konnte man in eine der Werkstätten eintreten. Die Lehre wurde sowohl in eigenen als auch in fremden Werkstätten durchgeführt. Mit einer staatlichen Prüfung vor der Handwerkskammer konnte man als Geselle die Ausbildung abschließen. Anschließend bestand die Möglichkeit, die Meisterprüfung abzulegen, um damit den Titel des ‚Jungmeisters‘ zu erlangen.

Walter Gropius integrierte in sein Bauhauskonzept auch eine Webereiklasse. Mit Helene Börner, der Leiterin der Weberei, die eng mit der van-de-Velde-Schule zusammengearbeitet hatte, wurde 1919 ein Vertrag abgeschlossen.¹⁰² Von Anfang an erschwerten finanzielle Engpässe die Entwicklung aller Werkstätten: die Ausstattung konnte erst Schritt für Schritt und je nach wirtschaftlicher Lage erfolgen. Die Werkzeuge, Maschinen und das Mobiliar der Vorgängerschulen waren entweder nicht mehr intakt, zerstört oder verschwunden, so dass nur in seltenen Fällen auf ihr Inventar zurückgegriffen werden konnte. Die Buchbinderei, die graphische Druckerei und die Weberei waren eine Ausnahme. Helene Börner stellte ihre eigenen Webstühle zur Verfügung, die ihr das Bauhaus später abkaufte. Damit gehörte die Weberei zu den ersten ausgestatteten und funktionierenden Werkstätten der Hochschule. Georg Muche wurde 1920 der erste Formmeister der Webereiwerkstatt. Im Mai 1920 wurde dann die Einrichtung einer Frauenklasse durchgeführt, die Aufsicht und die Verwaltung wurden von der Textilwerkstatt geleitet. Die handwerkliche Leitung lag wiederum in Helene Börners Händen, Johannes Itten war künstlerischer Leiter und Gunta Stölzl hatte eine Aufsichtsfunktion.

Zum Lehrkörper der Schule gehörten unter anderem Lyonel Feininger, der die Leitung der graphischen Druckerei übernahm, Johannes Itten und wie erwähnt Georg Muche, die als Meister in den Werkstätten der Holzbildhauerei und der Buchbinderei

tätig waren. 1921 kamen Paul Klee und Oskar Schlemmer hinzu, 1922 übernahm Wassily Kandinsky die Werkstatt für Wandmalerei und löste damit Oskar Schlemmer ab. Johannes Itten verließ 1923 das Bauhaus, László Moholy-Nagy wurde anschließend Leiter der Metallwerkstatt und leitete den Vorkurs.¹⁰³

Ab 1922 wandelte sich das Konzept der Schule, der Akzent wurde jetzt auf die Technik und damit auf die industrielle Produktion gelegt. 1923 wurde die Bauhausausstellung in Weimar organisiert, zu den Exponaten gehörten die Arbeiten der verschiedenen Werkstätten, Kunstwerke der Meister und Beispiele internationaler Architektur. Das Ideal der gemeinschaftlichen Arbeit wurde in diesem Jahr mit dem Musterhaus „Am Horn“ verwirklicht, wie bereits erwähnt, das unter Beteiligung aller Werkstätten entstand. Vielleicht kam der Bauhausgedanke in diesem großen Projekt besonders gut zum Ausdruck, denn verschiedene Disziplinen hatten in gemeinsamer Arbeit und Anstrengung ein Ziel erreicht. Die Idee der Kathedrale fand mit dem Projekt „Haus am Horn“ eine erste Entsprechung und ein mustergültiges Beispiel. Walter Gropius betonte immer wieder die wichtige Rolle der Technik im Zusammenspiel mit der Kunst: Das Bauhaus sollte und musste wirtschaftlich denken und arbeiten, auf diese Weise konnte es eine Zukunft haben. Nur mit einer fortschrittlichen und damit für Neuerungen offenen Haltung konnte eine Entwicklung vollzogen werden. Der Vorkurs wurde von nun an auf zwei Semester verlängert. Nach dem Weggang von Johannes Itten übernahmen Josef Albers und László Moholy-Nagy die Leitung des Vorkurses. Josef Albers erteilte den Studenten im ersten Semester Werklehre, László Moholy-Nagy führte die Zweitsemester in die elementare Gestaltungslehre ein.¹⁰⁴

Die Zeit der politischen Schwierigkeiten begann: Im November des Jahres 1923 erfolgte eine Hausdurchsuchung der Reichswehr aufgrund „anonymer politischer Anschuldigungen“.¹⁰⁵ Nachdem eine neue konservative Regierung an der Macht war und die Verträge des Bauhauses nun gekündigt wurden, entstanden finanzielle Probleme. Die fehlende Unterstützung und die zunehmenden Diskriminierungen führten schließlich am 1. April 1925 zur Auflösung der Schule. Als mögliche Hilfe und Zeichen der Solidarisierung und Unterstützung wurde der ‚Kreis der Freunde des Bauhauses‘ gegründet, Albert Einstein, Marc Chagall, Peter Behrens, Gerhart Hauptmann und Arnold Schönberg gehörten zu den prominenten Mitgliedern. Unter dem Namen „Staatliche Hochschule für Handwerk und Baukunst“ wurde ein „Nachfolgeinstitut“ gegründet.¹⁰⁶ Ab 1925 wurde über einen neuen Standort der

Schule nachgedacht, schließlich wurde der Lehrbetrieb im April desselben Jahres in Dessau wieder aufgenommen. Im März 1926 erhielt das Bauhaus den Rang einer Hochschule und konnte sich nun „Hochschule für Gestaltung“ nennen. Der Professorentitel wurde wieder eingeführt und es war von nun an möglich, die Schule mit einem Diplom abzuschließen.

1927 entstand eine Architekturklasse, als deren Leiter wurde der Architekt Hannes Meyer an das Bauhaus berufen. Georg Muche kündigte seinen Vertrag mit der Weberei und Gunta Stölzl übernahm die Gesamtleitung der Werkstätte. Im April des darauffolgenden Jahres trat Walter Gropius zurück, auf seine Empfehlung hin wurde Hannes Meyer sein Nachfolger. Gropius' erster Vorschlag war Ludwig Mies van der Rohe, der das Angebot aber ablehnte. Zu den Überzeugungen des Architekten Hannes Meyer gehörte ein noch stärker an der Wissenschaft orientiertes Konzept. Das Bauhaus arbeitete demnach verstärkt mit der Industrie zusammen. Die Produkte der Weberei und die Entwürfe für Möbel wurden in großen Serien gefertigt.¹⁰⁷

Hannes Meyer setzte den Akzent auf Funktion und Produktivität und betonte die Wichtigkeit der Zusammenarbeit und des Einheitsprinzips.¹⁰⁸ 1930 wurde Hannes Meyer entlassen, auf erneute Empfehlung von Gropius kam nun doch der Architekt Ludwig Mies van der Rohe an das Bauhaus und wurde Direktor. Hatte schon Hannes Meyer den Schwerpunkt auf die Architekturausbildung gelegt, wurde dieses Vorhaben unter Mies van der Rohe noch bekräftigt. Durch seine neutrale Haltung wurde die Situation des Bauhauses in politischer Hinsicht kurzzeitig etwas entschärft. Gunta Stölzl kündigte 1931 ihren Vertrag. Die Leitung der Weberei kam im Wintersemester vorübergehend Anni Albers zu, die zuvor die Stellvertreterin von Gunta Stölzl war.¹⁰⁹ Zu Beginn des Jahres wurde die erste Ausstellung des Bauhaus' in Amerika organisiert.

Durch den Wahlerfolg der NSDAP in Dessau nahm der politische Druck auf die Hochschule zu, man drohte mit dem Abriss und kürzte die Zuschüsse. Wie beschrieben, erfolgte am 1. Oktober 1932 die Schließung der Schule. Mies van der Rohe dachte an eine Weiterführung der Schule in Berlin und mietete ein Fabrikgebäude in Berlin-Steglitz. Am 11. April 1933 wurde das Bauhaus Berlin durch die Geheime Staatspolizei versiegelt. Da nun ein geregelter und vor allem ein unabhängiger Lehrablauf nicht mehr möglich waren, lösten die Lehrenden des Bauhaus' am 20. Juli die Hochschule selbst auf.

III. Die Bedeutung der Werkstätten und die Stellung der Weberei

Wie im vorherigen Kapitel erwähnt, waren die Werkstätten ein wichtiger Bestandteil des Lehrkonzepts. Die Studentinnen und Studenten konnten sich im Vorkurs mit den Farb- und Formtheorien vertraut machen, ihre Kreativität und ihre speziellen Eignungen wurden durch theoretische Grundlagen gefördert.

Die Werkstätten konnten erst nach dem bestandenen Vorkurs besucht werden. Sie bauten ihre praktische Arbeit auf dem theoretischen Wissen der Studenten auf, die Fähigkeiten wurden in die Praxis umgesetzt, die Theorien erprobt und angewendet. Der Meisterrat entschied am Ende des Semesters über die Aufnahme der Studenten. In der Anfangsphase des Bauhauses fanden Vorkurs und Werkstattarbeit parallel statt. Später wurde der Vorkurs allerdings als Vorbereitung auf die Werkstattarbeit vorgezogen und damit zum vorbereitenden Grundkurs. Für Walter Gropius waren die Werkstätten eine Umsetzung der Forderung „Jeder Studierende soll ein Handwerk erlernen“.¹¹⁰ Kunst und Handwerk wurden auf diese Weise miteinander verbunden. Die Lehre des Bauhauses basierte also auf zwei Stützen, dem Vorkurs mit dem Unterricht eines Künstlers, und der Werkstatt unter Aufsicht eines Handwerkers. Nur so konnte, nach der Auffassung Gropius', von künstlerischer und handwerklicher Seite ein stimmiges, zufriedenstellendes Ergebnis entstehen: „[E]s war notwendig, unter zwei verschiedenen Lehrern zu arbeiten, denn es gab weder Handwerker, die genügend Phantasie hatten, um künstlerische Probleme zu meistern, noch Künstler, die ausreichende technische Kenntnisse besaßen, um als Leiter von Werkstattabteilungen zu arbeiten. Zuerst mußte eine neue Generation ausgebildet werden, die fähig war, beide Eigenschaften zu vereinen.“¹¹¹

Das handwerkliche Können zu vermitteln, das Gespür für Ästhetik und das künstlerische Feingefühl zu formen, war das Bestreben des Bauhausgründers. Gropius' Anliegen war es aber auch, eine wirtschaftliche Absicherung und eine sichere Grundlage für das Bauhaus zu schaffen. So war die Arbeit in den Werkstätten nicht nur alleinige Übung, bei der es um einen Lernprozess, ein Vertrautwerden mit Techniken und Maschinen ging, sondern es wurden Produkte hergestellt und verkauft, später dann in einem größeren Rahmen in Zusammenarbeit mit der Industrie. Einerseits hatte damit die Kunst ihren großen Stellenwert, die Schulung und Förderung kreativer Prozesse, die wirtschaftliche Absicherung stand aber immer zugleich im Vordergrund. Die Weberei hielt sich an dieses wirtschaftliche

Konzept, sie war dafür nahezu prädestiniert, denn die Prototypen der Weberinnen ließen sich in der Masse gut herstellen.

Außerdem befand sich die Webkunst auf einem höheren Standard, verglichen mit den anderen Werkstätten, was den Entwicklungsgrad der Industrialisierung betraf. Der Weberei-Werkstatt wurde infolge dessen 1924 eine Produktivwerkstatt angegliedert. Die Ausbildung der Weberinnen beinhaltete das Handweben an den Schaft- und Jacquardstühlen. Es gab die Möglichkeit, Gobelins und Teppiche herzustellen. Zudem existierten auch eine Wirkerei und Färberei. Nach drei Semestern war es möglich, mit der Gesellenprüfung abzuschließen. Für die Weberinnen bestand die Option, in der Versuchs- und Modellwerkstatt der Schule zu arbeiten. Dort wurde man mit spezifischeren Techniken, der Arbeit am mechanischen Webstuhl und weiterführendem theoretischem Wissen vertraut gemacht. Außerdem konnten die Studentinnen an Prototypen für die industrielle Fertigung arbeiten. Nach dieser Etappe bestand die Möglichkeit, eine zweite Prüfung abzulegen und ein Zertifikat der Hochschule zu bekommen. Dies war der „Lehrplan“, wie Walter Gropius ihn erdacht hatte und damit die Arbeit und die Schwerpunkte der Ausbildung innerhalb der Weberei festlegte. Immer wieder waren es die fehlenden Materialien, die in den Nachkriegsjahren den Fortlauf der Arbeit behinderten und erschwerten. So berichtete Gunta Stözl aus der Anfangszeit der Frauenklasse, dass Gropius die Bevölkerung bat, Stoffreste für die Weberei zu sammeln.¹¹² Die Weberei war trotz dieser Schwierigkeiten von Anfang an sehr gut besucht und produktiv.

In den Anfängen des Bauhauses war die Zahl der Studentinnen sehr hoch: Im Wintersemester 1919/20 hatte die Hochschule 101 männliche und 106 weibliche Studierende. Es wurde, wie erwähnt, eine Frauenklasse eingerichtet, die Gropius sehr unterstützte, hatte er doch Bedenken, dass zu viele der raren Werkstattplätze von Frauen besetzt werden könnten. Diese Frauenklasse, die dann 1920 mit der Weberei verbunden wurde, gab es schon zuvor an Akademien. Es war der einzige Weg für Frauen, die eine Ausbildung an einer Kunsthochschule anstrebten, und auch damals war es die Arbeit mit Textilien, die den Studentinnen angeboten wurde. Das Weben wurde traditionell als eine Beschäftigung für Frauen angesehen. Die Weberei stand zwar auch Männern offen, sie wurde aber weitgehend von Frauen besucht.¹¹³ Georg Muche wurde 1921 Johannes Ittens Nachfolger als Werkstattleiter. Er distanzierte sich von der Praxis des Webens, war sie für ihn, wie für viele der Lehrenden, doch eine rein ‚weibliche‘ Beschäftigung. Seine Studentinnen konnten

ohne seine Beeinflussung arbeiten und entwerfen. Muche stand ihnen mit Rat zur Seite, ließ sie aber selbst entscheiden. Ein grundlegender Durchbruch für die Weberinnen war 1922 die Möglichkeit, endlich auch einen Gesellenbrief erwerben zu können, so wie ihn das Bauhaus in seiner Satzung vorsah. In Weimar konnte damals die Innung den Studentinnen keinen Gesellenbrief aushändigen, in Dessau war dies nun möglich, die Studentinnen ihren männlichen Kollegen damit gleichgestellt. Die textilen Arbeiten der Bauhaus-Weberei zeichneten sich durch eine abstrakte Formensprache aus, die sich deutlich von den traditionellen figurativen Bildteppichen unterschied.¹¹⁴ Diese stilistische Neuorientierung wurde durch den theoretischen Unterricht der Künstler eingeleitet und unterstützt.¹¹⁵ Johannes Itten und Paul Klee trugen maßgeblich zu dieser Entwicklung bei. Die Überlegungen zu den Grundelementen Kreis, Quadrat und Dreieck wendeten die Studentinnen auf das Medium des Webens an und entwickelten damit eine Formensprache, wie sie in der ungegenständlichen Malerei benutzt wurde.¹¹⁶ Die Werkstatt war produktiv, dies zeigte die erste Bauhausausstellung im Jahr 1923 und, wie beschrieben, das Haus am Horn. Es wurde im Innenbereich und damit in der Hauptsache durch die Arbeiten der Weberinnen ausgestattet. Sie leisteten damit einen entscheidenden Beitrag zum Gelingen des ganzen Projekts.

Nach dem Umzug nach Dessau wurde Gunta Stölzl die Nachfolgerin von Helene Börner als Werkmeisterin. Die Webstühle blieben in Weimar, da Börner dort weiter an der Staatlichen Bauhochschule unterrichtete, so musste in Dessau neues Inventar angeschafft werden. Es gab Unstimmigkeiten, was die Ausstattung der Werkstatt betraf, letztendlich entschied Georg Muche, dass Jacquardwebstühle angeschafft werden. Die Studentinnen waren zuerst misstrauisch, da sie bisher nur an Handwebstühlen gearbeitet hatten.¹¹⁷

Stölzl entwarf ein neues Konzept für die Arbeit in der Weberei und als Muche nach einigen Streitigkeiten das Bauhaus verließ, wurde sie Werkstattdirektorin und war damit die einzige Frau in der Position einer Jungmeisterin in der gesamten Geschichte des Bauhauses. Ihr neues Konzept beinhaltete die Einrichtung einer Produktivwerkstatt: Dort wurden zum einen individuelle Arbeiten oder Entwürfe für die Industrie gefertigt, zum anderen fand aber auch ein Lehrbetrieb statt. Sie strukturierte und verbesserte damit das vorhandene Konzept der Weberei: „mit dem Übergang nach Dessau bekam die Weberei wie alle anderen Werkstätten und Abteilungen neue gesündere Voraussetzungen, die verschiedenen Webstuhlssysteme – Kontermarsch –

schaftmaschine – jacquardmaschine – teppichknüpfstuhl konnten angeschafft werden, dazu alle zur einrichtung der webstühle nötigen apparaturen – eine eigene färberei. gründliche technische und theoretische schulung (ausbildung von gesellen) wurde festgelegt.“¹¹⁸

Gunta Stölzl betonte und förderte auf diese Weise die Zusammenarbeit mit der Industrie, sie regte die Schülerinnen an, mit neuen Materialien zu experimentieren, die interessant für die industrielle Produktion sein könnten. Hannes Meyer, der 1928 die Direktion der Schule übernahm und besonderes Interesse für die Weberei hatte, strukturierte die Arbeitsweise und die Ausrichtung der Werkstätte neu, der Schwerpunkt wurde nun verstärkt auf die Produktivität gelegt. Der von Gunta Stölzl beschrittene Weg wurde durch Hannes Meyer bekräftigt.

IV. Studentinnen am Bauhaus

Eine Gleichstellung der Geschlechter schien das Konzept des Bauhaus anzustreben. Der Realität an der Hochschule zeigte aber ein anderes Bild. Frauen war es von nun möglich an einer Kunsthochschule zu studieren, so auch am Bauhaus. Die Richtung ihrer Ausbildung konnten sie aber dennoch nicht frei bestimmen, denn in der Wahl der Werkstatt wurden sie deutlich eingeschränkt und damit konnten sie wiederum nicht eigenständig über ihren Werdegang entscheiden, wie es den männlichen Studenten möglich war. Oskar Schlemmer verlieh den Vorbehalten gegenüber den Studentinnen Ausdruck : „Wo Wolle ist, ist auch ein Weib, das webt und sei's zum Zeitvertreib“.¹¹⁹ Trotz aller avantgardistischer Ideen war das Denken der männlichen Lehrenden demnach sehr konventionell. Den Frauen wurde automatisch das Handwerken zugesprochen. Ein Bild der Frau, das weder zum Konzept der Hochschule, noch zum neuen Verständnis der Frau in den zwanziger Jahren passen wollte. Hier tat sich ein Widerspruch auf, den viele Studentinnen zu spüren bekamen. Die Frauenklasse wurde eingerichtet, um die hohe Zahl der Studentinnen ‚unterzubringen‘ und um vor allem den männlichen Studenten Plätze in den anderen Werkstätten zu sichern. Das Kollegium war nicht allzu erfreut über die vielen weiblichen Studierenden, zumal sie die Berufsaussichten nach einem Studienabschluss in entsprechenden Stellungen nicht als erfolgsversprechend ansahen. Man wandte sich nicht explizit gegen eine Gleichsetzung von Mann und Frau, aber man war der Tradition verpflichtet, dem konventionellen Geschlechterbild

und -konzept, das sich nur allmählich ändern sollte. Gebunden an diese Vorstellungen wurde den Frauen der Weg einer Ausbildung, einer beruflichen Karriere nicht unbedingt erleichtert. Es gab vordergründig keine gravierenden Einschränkungen, aber eine wahrhaftig freie Wahl und Entscheidung hatten die Frauen nicht, obwohl es 1919 in einer Erklärung hieß: „Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird [...]“¹²⁰

Die Einrichtung der Frauenklasse spricht allerdings gegen die betonte Gleichbehandlung, denn die Studentinnen wurden praktisch geführt, es gab für sie nur eine Option. Die Weberei schien als eine Art Auffangbecken die geeignetste Werkstatt zu sein. Von Seiten der Lehrenden bestand die Sorge, die Schule könnte durch den hohen Anteil an Studentinnen den Schwerpunkt auf das Kunstgewerbe legen, denn so sahen sie die Arbeiten der Frauen und fürchteten dadurch die Vernachlässigung der Architektur, eben der Klasse, zu der Frauen nicht zugelassen wurden. Die Reputation der Hochschule war daran gebunden. Trotz der Schwierigkeiten gelang es Studentinnen in andere Werkstätten aufgenommen zu werden. Die Töpferei, die Holzwerkstatt und die Buchbinderei wurden vereinzelt von Frauen besucht, aber ihre Forderungen, Fragen und Wünsche wurden weniger respektiert. Ihre körperliche Konstitution oder das fehlende Talent wurde von den Meistern als Begründung für das Aufsuchen einer anderen Werkstatt angegeben. Wie erwähnt, stellte der Erwerb eines Gesellenbriefes, der in Dessau möglich wurde, die Weberei mit allen anderen Werkstätten gleich, schaffte für die Frauen dieselben Voraussetzungen und damit auch Möglichkeiten.

Obwohl Frauen also grundsätzlich am Bauhaus willkommen waren, wurden ihnen keine gleichwertigen Voraussetzungen und damit Chancen eingeräumt. Wie bereits dargelegt, erlaubte die Weimarer Verfassung Frauen ein Studium aufzunehmen, gab ihnen das Wahlrecht und die Aufnahme an den Kunstakademien war nun möglich. Zuvor konnten sie ab 1908 nur an wenigen süddeutschen Universitäten studieren, an der Münchner Kunstakademie beispielsweise war die Aufnahme für Frauen bis 1921 nicht möglich.¹²¹

Aber wie ausführlich beschrieben, begann sich das konventionelle Bild der Frau allmählich zu ändern. Der Krieg hatte die Frauen vor neue Aufgaben gestellt, sie mussten die Pflichten und Aufgaben der Männer übernehmen, die Verantwortung und die daraus gewonnene Kompetenz ließen die Frauen erstarben. In vielen

Berufen konnten jetzt auch Frauen Fuß fassen, in Politik und Wissenschaft kristallisierten sich besondere weibliche Persönlichkeiten heraus, wie Rosa Luxemburg, Marie Curie und Anna Freud. Aber für diese Änderung des traditionellen Geschlechterbildes und für die eigene berufliche Karriere mussten die Frauen bereit sein, Hindernisse zu überwinden. So erschien das Bauhaus den Frauen zwar als neuer Weg, der aber mit dem alten Rollendenken verknüpft war. Trotz aller avantgardistischen Bestrebungen spiegelte das Bauhaus natürlich seine Zeit und die Gesellschaft wider. Sicherlich war es ein neuer Gedanke, mehr noch eine geistige Umwälzung, die aber in ihrer Zeit und in ihren gesellschaftlichen Konventionen verankert war.

Marianne Brandt, die als eine der wenigen Studentinnen in die Metallwerkstatt eintrat, erfuhr so am Anfang eine gewisse Abneigung von Seiten der Männer, aber sie blieb, und aufgrund ihrer herausragenden Leistungen war sie erfolgreich, wurde respektiert und später von László Moholy-Nagy protegiert. Dies zeigt, dass den Frauen der Weg zwar nicht erleichtert wurde, aber gute Arbeit, Talent und Zielstrebigkeit hingegen belohnt wurden. Und wiederum waren es der Wille, einen Weg zu beschreiten und die Hartnäckigkeit auch bei Schwierigkeiten an den eigenen Wünschen und Vorstellungen festzuhalten – zwei der genannten wesentlichen Faktoren, die einen Erfolg begünstigten. Klischees aufzubrechen, alte Rollenbilder zu verändern, zu lockern, war für die Studentinnen am Bauhaus mit vielen Schwierigkeiten und Einschränkungen auf diesem Weg verbunden, so berichtete Marianne Brandt aus der ersten Zeit in der Metallwerkstatt: „Zuerst wurde ich nicht eben freudig aufgenommen: Eine Frau gehört nicht in die Metallwerkstatt, war die Meinung. Man gestand mir dies später ein und hat dieser Meinung Ausdruck zu verleihen gewußt, indem man mir vorwiegend langweilig -mühsame Arbeit auftrug. Wie viele kleine Halbkugeln in sprödem Neusilber habe ich mit größter Ausdauer in die Anke geschlagen und gedacht, das müsse so sein und ‚aller Anfang ist schwer!‘“¹²² Dies zeigt zum einen, dass ein Werdegang für die Frau am Bauhaus durchaus auch in anderen Werkstätten möglich war, setzte man den Vorurteilen Selbstbewusstsein und Durchsetzungsvermögen entgegen, es zeigt aber auch, dass sich viele der Frauen mit bestimmten Tatsachen abfanden, sie als gegeben ansahen und die Schuld dafür vielleicht auch bei sich selbst suchten und den Weg des geringeren Widerstandes gingen.

Den Leitenden am Bauhaus war es aber wichtig, nach außen hin das innovative und moderne Bild aufrecht zu erhalten, ein Bild, das den Geist des Fortschritts, das Unkonventionelle widerspiegelte. Man legte deshalb auch Wert darauf, insbesondere in der Öffentlichkeit, dass der Aspekt, in der Hochschule würden Frauen und Männer vollständig gleichbehandelt werden, weiterhin als festes Prinzip galt. Ein Zeitungsartikel von 1932 bestätigte das Bild, das die Bevölkerung von der Hochschule hatte: „Das Verhältnis zwischen Lehrern und Schülern ist durchaus kollegial, die Frauen sind selbstverständlich in allem gleichberechtigt.“¹²³

Gemessen an der Zeit und an der Tatsache, welche Rolle die Frau in der Gesellschaft eingenommen hatte, welches Idealbild von ihr bestand und was ihr von Seiten der Gesellschaft und der Männer zugetraut wurde, sind aber auch die Fortschritte für die Frauen in dieser Zeit nicht zu übersehen. Das Bauhaus war in dieser Hinsicht eine Art ‚Pionierwerkstatt‘, auch wenn das Konzept der Gleichstellung in der Praxis nicht ganz eingehalten wurde. Gunta Stözl beispielsweise war zwar die Leiterin der Weberei und Jungmeisterin, aber im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen vertraglich benachteiligt.¹²⁴

In dieser Aufbruchsstimmung waren Frauen bereit zu experimentieren und gerade, was die berufliche Ausbildung betraf, die ungewohnten Chancen zu nutzen. In der Weberei waren sie, da kein direkter Vergleich zu den männlichen Studenten bestand, dem Konkurrenzdruck nicht in dem Maße ausgesetzt, wie es an den Kunstakademien der Fall war.¹²⁵

Als Hannes Meyer 1928 Direktor wurde, war dies ein entscheidender Schritt für die Weberei und die Frauen, denn Meyer schenkte der Werkstatt mehr Aufmerksamkeit, er sah ihre Vor- und Nachteile und arbeitete an den Verbesserungen. Der Beigeschmack der kunsthandwerklichen Arbeit, die besonders für Frauen geeignet schien, haftete der Werkstatt noch immer an. Meyer sah für dieses Urteil aber durchaus eine Begründung: „Der Würfel war Trumpf und seine Seiten waren gelb, rot, blau, weiß, grau, schwarz... Das Quadrat war rot. Der Kreis war blau. Das Dreieck war gelb. Man saß und schlief auf der farbigen Geometrie der Möbel. Man bewohnte die gefärbten Plastiken der Häuser. Auf deren Fußböden lagen als Teppiche die seelischen Komplexe junger Mädchen. Überall erdrosselte die Kunst das Leben.“¹²⁶

Hannes Meyer versuchte das Weben zeitgemäß zu behandeln und grundsätzlich zu überlegen, welche Aufgaben es erfüllen konnte. Dies führte zu einer stärkeren

Produktivität der Werkstatt, die Hannes Meyer, als Funktionalist weiter vorantrieb. Für ihn ging es nicht um Webarbeiten als individuelle Kunstwerke, sondern um Stoffe mit Funktion. Er unterstützte die Entwürfe für Strukturstoffe und verhalf der Werkstatt durch seine Änderungen und Verbesserungen zu einem höheren Ansehen innerhalb des Bauhauses. Die gestiegene Produktivität und das Arbeiten mit neuen Materialien stärkte das Selbstbewusstsein der Weberinnen. Zu den Überzeugungen von Walter Gropius gehörte, dass Entwurf und Ausführung in der Hand einer Person lagen. Für das Weben war das Hinzukommen des kreativen Prozesses, der Entwurfsarbeit, ein wichtiger Schritt, um als eigenständige Kunstform anerkannt zu werden, ein Ziel, das Gropius nun nicht angestrebt hatte.

V. Gunta Stölzl und Otti Berger

Die Möglichkeiten, die das Bauhaus den Studentinnen bieten konnte, zeigen die Lebenswege und die beruflichen Laufbahnen von Gunta Stölzl und Otti Berger. Gunta Stölzl kam 1919 nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule an das neugegründete Bauhaus. Sie entschied sich für die Webereiwerkstatt und schloss ihr Studium 1922 mit der Gesellenprüfung ab. Von 1925 an war sie für sechs Jahre Lehrende am Bauhaus, zunächst war sie Werkmeisterin in der Weberei und übernahm anschließend deren Gesamtleitung. Da sie in der Schweiz berufliche Erfahrung gesammelt hatte, konnte sie diese in der Konzeption und Organisation der Bauhauswerkstatt gut umsetzen. Gunta Stölzl führte einige Neuerungen ein, wie die Einrichtung einer Produktivwerkstatt. Sie konzipierte die Weberei nach dem Kriterium der Wirtschaftlichkeit und hatte dabei immer den Bauhausgedanken im Blick. Stölzl war an den Ausstellungen des Bauhauses beteiligt. Sie blieb insgesamt zwölf Jahre an der Hochschule und war damit eine der ersten und treuesten Mitstreiterinnen. Nach Auseinandersetzungen und Intrigen sah sie keine Zukunft am Bauhaus und kündigte 1931. Sie ging in die Schweiz und gründete in Zürich eine Handweberei, die sie über einen Zeitraum von 36 Jahren führte. Gunta Stölzl hatte viele finanzielle Widrigkeiten zu steuern und zu meistern. Ein wesentlicher Teil ihrer Arbeit bestand aus der Kooperation mit Firmen, für die sie Stoffe fertigte. Nachdem sie intensiv im Bereich der Gebrauchsstoffe gearbeitet hatte, diese Aufträge gaben ihr den notwendigen finanziellen Rückhalt, konzentrierte sie sich ab 1970 auf die Herstellung von Gobelins.

Gunta Stölzl und ihre Karriere sind ein Beispiel für die Chancen, die sich Frauen in dieser Zeit boten, aber auch die Schwierigkeiten und Einbußen, denen sie gegenüberstanden. Ihre frühen Arbeiten der Bauhausphase sind voller Dynamik und Farbe, sie sind lebendig – Bewegung ist das allumfassende Thema. Gunta Stölzl arbeitete nicht ausschließlich in einem strengen System festgelegter Geometrie, sondern durchbrach diese Ordnung mit Gegenständlichkeit, als Beispiel der Wandbehang Rot–Grün von 1927/28 (Abb.17). Ihre Werke unterscheiden sich zum Teil in ihrem Stil voneinander, beruhen aber immer auf einer qualitativ hochwertigen Arbeit. Stölzls Zeit am Bauhaus und vor allem auch ihre spätere Phase bezeugen ihre Willenskraft und Hartnäckigkeit, die für den Fortlauf ihrer Karriere, aber auch für ihre Existenz entscheidend waren. Dies wird deutlich, wenn man in Betracht zieht, dass sie von keinem der Meister in besonderer Weise unterstützt wurde, sich ihre Karriere also ohne Hilfe gestaltete. Sie war die einzige Jungmeisterin, die es überhaupt am Bauhaus gegeben hatte, vielleicht erfüllte sie damit eine ‚Alibifunktion‘, vielmehr war es aber eine besondere Stellung, die sie einnahm, die aber in jeder Hinsicht auf ihren herausragenden Leistungen beruhte.¹²⁷

Gunta Stölzl war maßgeblich an der Entwicklung der Webereiwerkstatt beteiligt, denn durch ihre Einrichtung der Produktivwerkstatt konnte endlich rentabel gearbeitet werden. Sie unterstützte die Zusammenarbeit mit der Industrie und dachte immer an ein Weiterkommen, war demnach fortschrittlich, vertraute aber zugleich auf die soliden traditionellen Techniken und Arbeitsweisen und war immer eine Verfechterin der Handwebstühle. Diese waren für Stölzl die Basis der Ausbildung, sie sah den Handwebstuhl als elementar für die Entwicklung der Weberinnen an: „Unser Ziel war die Heranbildung junger Menschen mittels handwerklicher Leistungen zu ihrer freien künstlerischen wie technischen Entfaltung. Wir hatten eine Handweberei nicht aus rückschauender Romantik oder aus Protest gegen die mechanische Weberei, sondern um auf möglichst einfachen und klaren Wegen die Möglichkeit zu haben, die verschiedenartigsten Gewebe zu entwickeln und somit dem Lernenden eine Basis zu geben, die ihn wirklich befähigte, seine Ideen zu realisieren.“¹²⁸ Ungewöhnlich war bestimmt, dass sie in ihrer späteren Berufsphase immer selbständig gearbeitet hatte. Otti Berger wurde 1928 gemeinsam mit Anni Albers Assistentin der Webereiwerkstatt, sie bekam einen Halbzeitvertrag, Anni Albers wurde bald mit einem Vollzeitvertrag angestellt. Otti Berger schloss 1930 ihre Ausbildung am Bauhaus mit der Gesellenprüfung und dem Diplom ab. 1931 kehrte sie als zweite

Leiterin der Weberei an das Bauhaus zurück. Wie Gunta Stölzl und auch Anni Albers befürwortete sie die zunehmende Zusammenarbeit der Weberei mit der Industrie. In ihrer künstlerischen Arbeit konzentrierte sich Berger immer auf die theoretischen Grundlagen. Ise Gropius beschrieb ihre Fähigkeiten als herausragend. Wie kaum eine andere Weberin am Bauhaus kenne Berger sich mit den Arbeitsweisen aus, die ihr Mann, Walter Gropius, an der Hochschule zu vermitteln versuchte. Sie habe diese von ihm definierten Ziele vollkommen aufgenommen und perfektioniert.¹²⁹

Für Bergers künstlerische Arbeit waren ein Gleichgewicht und ein Zusammenspiel verschiedener Aspekte grundlegend. So musste der Entstehungsprozess zwar technisch ausgereift, aber dennoch künstlerisch und ästhetisch sein, die Materialien sollten ökonomisch und ausgeglichen verwendet werden, ihre Beschaffenheit, ihre Farbe mussten aufeinander abgestimmt sein. Im Vordergrund aller Betrachtungen stand die spätere Funktion des Produkts, nicht seine bloße Erscheinung, sein Äußeres. Für Otti Berger war eine gewisse Harmonie der Dinge zueinander für einen optimalen Entwurf von großer Bedeutung, wie ihr Kinderzimmerteppich von 1929 (Abb. 18) deutlich macht.¹³⁰

Otti Berger befasste sich eingehend mit der Frage, welche Aufgabe und Bedeutung zeitgemäße Textilkunst haben könnte. Sie wandte sich gegen eine allzu kunstgewerbliche Ausrichtung und sprach sich für funktionelle Webstücke aus, die sich in die gegenwärtige Architektur einpassen.¹³¹ Sie vermisste einen zukunftsorientierteren Umgang. Aus diesem Grund unterstützte sie neue Geräte, mit denen die Stoffe in größeren Mengen produziert werden konnten. Nur in dieser großen Stückzahl hergestellt, könnten sie für jeden erwerbbar sein, so war es ihre Auffassung. Der industrielle Webstuhl würde diese Vorstellung ermöglichen. Der Handwebstuhl sei, ihrer Meinung nach, nur für die Herstellung von Einzelstücken und Prototypen für die Industrie geeignet, aber dafür von großer Bedeutung. Durch die langsame und intensive Arbeit könne sich die Weberin mit dem Stoff und seinen Qualitäten vertraut machen und seine Eigenschaften optimal nutzen. Mit dem Handwebstuhl bestünde ein unmittelbarer Kontakt zu den Materialien, der das bestmögliche Resultat ermöglichen könne. Am Anfang eines jeden Entstehungsprozesses stehe die Überlegung im Vordergrund, welchen Zweck der jeweilige Stoff erfüllen solle. Zieht man Bergers Vorgehensweise in Betracht, so wird deutlich, dass sie einen sehr rationalen Umgang mit Textilien vertrat und damit der Haltung von Anni Albers nahe stand. Beide begrüßten fortschrittliche Maschinen, die den

Arbeitsprozess beschleunigten, sahen die Vorteile der Handwebstühle, verstanden es aber, die Tradition mit der modernen Technik zu verbinden. Sie sahen die Textilkunst aus einem sehr modernen und vernünftigen Blickwinkel, der immer für ein Weiterkommen und eine Entwicklung stand. In der Tradition zu verharren, hieß für beide Weberinnen, den Anschluss an die Gegenwart zu verpassen. In den ‚Dessauer Jahren‘ hatten Otti Berger und Anni Albers ein enges Verhältnis. Berger war oft zu Gast bei der Familie Albers in Berlin, die persönliche Freundschaft wurde durch die Arbeit und die übereinstimmenden Ansichten intensiviert.¹³²

1932 machte sich Otti Berger als Textildesignerin in Berlin selbstständig und entwarf vor allem für die industrielle Fertigung. Ab 1936 erhielt sie aufgrund ihrer jüdischen Abstammung Berufsverbot. Sie ging ein Jahr später zunächst nach London und anschließend in ihre Heimat, in das damalige Jugoslawien. Otti Berger hatte vor, in die USA zu emigrieren, zu ihrem Lebensgefährten, dem Bauhaus-Architekten Ludwig Hilbersheimer, der bereits in Chicago am Armour Institute of Technology lehrte und auf sie wartete. Sie befand sich bereits auf ihrer Reise dorthin, als sie von London aus wieder nach Jugoslawien zurückkehrte, um ihre kranke Mutter zu pflegen. 1941 wurde Otti Berger in das Konzentrationslager Auschwitz deportiert und 1944 dort ermordet.

E Anni Albers und die Textilkunst

I. Annäherung an ein Medium

I.1 Die Wahl des Mediums

Wie in Kapitel 2.1 zur Position der Künstlerinnen zu Anfang des 20. Jahrhunderts erläutert wurde, gehörte das Weben oder das Arbeiten mit Stoffen in den Bereich Handwerk und Kunsthandwerk und war das Tätigkeitsfeld, das den Frauen zugeschrieben wurde. Das Weben war aus der Sicht mancher Zeitgenossen zu Anfang des 20. Jahrhunderts ein Handwerk, das Geschick erforderte, aber keinesfalls ein eigenständiger kreativer Prozess. Dieser wurde, wie bereits erwähnt, den Frauen nicht zugetraut. Wie viele Handarbeiten, beruht auch das Weben auf einer repetierenden Handlung. Entwürfe selbst zu gestalten, dabei kreativ und originell zu arbeiten war das eine, Frauen waren aber vor allem für die praktische Umsetzung vorgesehen. Nun kamen junge, motivierte Studentinnen 1919 an das

neugegründete Bauhaus, deren Ideen so unkonventionell und vielversprechend waren. Eine Aufbruchstimmung war sicherlich allgemein unter den Studenten verbreitet, aber für die vielen Studentinnen war diese noch spürbarer und spannender. Denn für sie waren endlich die gleichen akademischen Voraussetzungen geschaffen worden, sie konnten eine künstlerische Laufbahn einschlagen und dies nicht nur auf Nebenwegen, mit privaten Schulen oder Lehrern, sondern sie konnten eine Ausbildung genießen, die einen den männlichen Kollegen ebenbürtigen Abschluss zusicherte. So auch Anni Albers. Sie wollte zu diesem Zeitpunkt Malerin werden, sie hatte von ihrer Jugend an gemalt und gezeichnet, mit diesem Wunsch und mit dieser Vorstellung kam sie an das Bauhaus. Aber sie musste die Malerei aufgeben, denn es gab nur eine Möglichkeit am Bauhaus studieren zu können, die Webereiwerkstatt.

„Grenzenlosigkeit führt zu Formenlosigkeit, löst sich in Nichts auf. Doch glaube ich, dass gerade in der Form – was auch immer Form bedeuten mag – unsere Befriedigung liegt.(...) Unbegrenzte Freiheit kann – aufgrund der vielen verwirrenden Möglichkeiten, die sie uns eröffnet – auch hinderlich sein, während Grenzen, setzt man sich unvoreingenommen mit ihnen auseinander, dazu anregen können, Vorstellungen zu entwickeln, bestmöglich mit ihnen umzugehen oder sie gar zu überwinden.“¹³³ Diese Definition schrieb Anni Albers 1965 in ihrem Buch „On Weaving“ nieder und formulierte damit in einem Satz ihre grundlegende Überzeugung innerhalb der Kunst. Allgemeiner gefasst, verleiht sie einer Haltung Ausdruck, die für ihr gesamtes Schaffen galt, insbesondere auch für die frühe Zeit ihres Studiums am Bauhaus. Dieses Kapitel zur Wahl des Mediums setzt bei den Anfängen Anni Albers' an, am Start ihrer Laufbahn und am Entschluss, ihr Schaffen in einem Medium, dem Weben, umzusetzen. Disziplin und das Wissen um die positive Kraft der Begrenzung und ihrer Notwendigkeit für das künstlerische Tun und das Leben an sich, waren wesentliche Bestandteile ihres Denkens. Anni Albers hatte wiederholt betont, wie sehr sie sich erst mit der Idee anfreunden musste, sich mit Fäden, Garnen und einem Webstuhl zu beschäftigen. Nichts lag ihr im Grunde ferner, denn schon an der Kunstgewerbeschule, die sie noch 1920 besuchte, war ihr das allzu Handwerkliche eher suspekt. Der Entschluss, sich dem Weben zuzuwenden, war dann am Bauhaus ein zunächst pragmatischer. Die Satzung der Hochschule versprach eine Gleichstellung der weiblichen und männlichen Studenten, wie im Kapitel zur frühen Phase des Bauhauses beschrieben wurde. Modern und

innovativ klang die Druckschrift Walter Gropius', die unter anderem besagte, dass Alter und Geschlecht für die Aufnahme am Bauhaus nicht relevant seien, nur die Bildung müsse den Ansprüchen des Meisterrats entsprechen und Plätze müssten vorhanden sein.¹³⁴ Ganz diesem neuen Ideal entsprach die Realität nicht. Viele Frauen kamen ans neugegründete Bauhaus und bald war der Anteil der weiblichen Studenten zu hoch, so dass die Werkstattplätze rar wurden. Um diese den männlichen Studenten zu sichern, wurde 1920 die Frauenklasse eingerichtet. Das zukünftige Berufsbild der Frauen sah Gropius nämlich als kritisch an, welche Möglichkeiten würden Frauen nach ihrem Abschluss am Bauhaus wirklich haben? Der Wunsch nach einer Gleichbehandlung der Geschlechter war am Bauhaus eine Idee, aber die Gesellschaft der 1920er Jahre befand sich in einer anderen Entwicklungsphase. Gropius sah also die Schwierigkeiten, die Frauen dann in Folge in der Umsetzung ihres Berufswunsches in der Realität der Weimarer Republik haben würden: „Nach unseren Erfahrungen ist es nicht ratsam, dass Frauen in schweren Handwerksbetrieben wie Tischlerei usw. arbeiten. Aus diesem Grunde bildet sich im Bauhaus mehr und mehr eine ausgesprochene Frauenabteilung heraus, die sich namentlich mit textilen Arbeiten beschäftigt, auch Buchbinderei und Töpferei nehmen Frauen auf. Gegen Ausbildung von Architekten sprechen wir uns grundsätzlich aus“, schrieb Gropius in einem Brief an eine Bewerberin 1920.¹³⁵ Die Theorie einer Gleichstellung der Geschlechter war also vorhanden, an der getreuen Umsetzung mangelte es. Den Frauen wurde teilweise die Webereiklasse entweder als Empfehlung nahegelegt oder es wurde nach bestandem Vorkurs und genauer Betrachtung der Fähigkeiten in individuellen Fällen sogar eine Schwäche im dreidimensionalen Sehen attestiert und demnach die Weberei und das zweidimensionale Arbeiten als geeignete Ergänzung angeboten oder angeraten.¹³⁶ Es gab also Schlupflöcher und Hilfsmittel, die den Bauhausmeistern ein Dirigieren und Lenken der Studentinnen ermöglichten. Trotzdem hielten sie an der Satzung der Hochschule und damit der gleichen Behandlung der Geschlechter fest. Auch wenn einzelne Stimmen einen anderen Kurs erwogen, wie Oskar Schlemmer, der in seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1921 die Möglichkeit eines Ausschlusses der Frauen erwähnte.¹³⁷ Die Frauenklasse, wie sie zuerst genannt wurde, ging automatisch in die Webereiklasse über. Die Berufswahl nach dem Bauhausdiplom war im Grunde vorgegeben, und führte in handwerkliche Bereiche oder weiterführend in die Stoffproduktion. Ein anderes Ansinnen, das eine nicht nur rein handwerkliche und

produktive Richtung einbezog, also die rein künstlerische Ausrichtung, existierte nicht.

Anni Albers war fest entschlossen, an der Hochschule zu bleiben, die Weberei reizte sie nicht, aber sie war die einzige Möglichkeit, ihr Studium dort fortzusetzen.

Ursprünglich wollte sie, wie erwähnt, in die Werkstatt für Malerei. Sie lernte auch die Arbeit in den anderen Werkstätten kennen, war aber von keiner wirklich überzeugt, außer von der Glaswerkstatt, in der sie aber keinen Platz bekam: „Die Eingangssemester mussten in einer Werkstatt arbeiten und die Werkstätten, die ich ausprobieren wollte, waren für mich nicht geeignet. Ich mochte Anstreichen nicht, weil ich nicht auf Leitern herumklettern wollte, und ich mochte die Schlosserei nicht, weil da alles so hart und spitz war. Ich wollte nicht in die Holzwerkstatt, weil man dort schwere Balken schleppen musste, aber es gab eine, die Glaserei und da war schon jemand, (Josef Albers), mit dem ich liebend gerne zusammengearbeitet hätte, aber man nahm keinen zweiten auf, weil es keine Aussicht auf genügend Arbeit gab.“¹³⁸

Anni Albers war schon in ihren Anfangsjahren an Herausforderungen interessiert, da begann für sie das Abenteuer, das neue Wege und Möglichkeiten eröffnete. Sie wiederholte später immer wieder, dass sie Situationen und Bedingungen, die ein vollständig neues Terrain boten und zugleich wie eine Einschränkung anmuteten, für sie bedeuteten, dass hier ein Weg zu gehen war – an diesem Punkt lag für sie der Ansporn. Anni Albers bezeichnete die Weberei als ein Medium der genauen Grenzen, innerhalb derer man sich zu bewegen hatte, und sie wertete diese Grenzen als produktiv, denn sie boten Sicherheit, gaben einen Kurs vor, den man entlanggehen konnte. Entschlossen nahm sie ein Medium an, mit dem sie keinerlei Erfahrungen positiver Art hatte, mehr noch, das für sie unbekannt war, dessen Möglichkeiten sie damals auch nicht einschätzen konnte: „Also musste ich durch, wenn ich bleiben wollte. Die Weberei war wie eine Schiene für mich, die Begrenzungen eines Handwerks. Das war eine enorme Hilfe für mich, wie wahrscheinlich für jedermann, solange man sich gleichzeitig damit beschäftigt, wie man ausbrechen kann“ (Abb. 19).¹³⁹ Das Ausbrechen, wie Anni Albers es selbst in Worte fasst, ist im Grunde der Dreh- und Angelpunkt ihres Denkens, das Ordnung und Struktur favorisierte, aber immer ein Voranschreiten implizierte. Ein Suchen nach neuen Wegen, die ungewöhnlich, vielleicht sogar unmöglich erschienen. Ihre Entscheidung für das Medium war mit einer Neugierde und einem Geist für das Neue, das zu Entdeckende verbunden. Sie gab sich nicht damit zufrieden in der

Weberei zu arbeiten und den bestehenden Ansprüchen gerecht zu werden, sondern sie setzte sich ein eigenes Ziel, dass sie mit dem Medium erreichen wollte: Kunst zu schaffen.

Auch im Rückblick auf ihre Laufbahn betonte Anni Albers, wenn es um ihre Arbeiten ging, nie den handwerklichen Bereich, wie beispielsweise einzelne Webtechniken. Dieser Teil ihrer Arbeit wurde für sie zu einem Mittel, das sie anwendete, dessen Vorzüge sie kennen lernte, das sie aber nie als solches betonte. Um es genauer zu definieren: Anni Albers fand sich in das neue Material ein, lernte die Techniken des Webens, aber wenn es um die Werke ging, die sie geschaffen hatte, um die Bildgewebe, dann stand für sie im Vordergrund, dass es sich um Kunst handelte. Albers fand eine Balance zwischen ihrem großen Interesse für die Möglichkeiten des neuen Materials, immer neuen Zusammensetzungen und ihrem Anspruch Kunst zu fertigen.

Nicholas Fox Weber beschreibt, wie er sich den Werken Anni Albers' näherte ohne eine Ahnung von Webtechniken und ohne sich eingehender mit Textilien beschäftigt zu haben und wie Anni Albers sich über diese Herangehensweise sehr erfreut zeigte.¹⁴⁰ Sie selbst hatte als junge Studentin über das Weben gespottet, es als „Mädchenkram“ bezeichnet, wie sie es auch später immer wiederholte. Sie wollte „die Arbeit von einem Mann leisten“, wie sie es formulierte.¹⁴¹ Das in dieser Zeit und seit Gedenken so typisch weiblich besetzte Handarbeiten und -werken war ihr, an dieser Aussage gemessen, sehr fremd. Das Medium schien ihr wenig spannungsvoll und zu negativ besetzt. Aber sie wusste von Anfang ihrer Laufbahn an, wie elementar es war, mit Vernunft und Bedacht zu arbeiten und das gesetzte Ziel nicht aus den Augen zu verlieren, ob alles nach Wunsch lief oder eben wie in ihrem Fall zu Anfang nicht. Denn sie sah es als ein Abenteuer an und damit als Herausforderung, etwas umzusetzen, das es bis dahin noch nicht gab. Darin könnte man ihre große Leistung sehen, den Mut und den Ehrgeiz in das Projekt, in die Idee zu investieren, mit Fäden Kunst zu schaffen. Das war ihr Ansinnen, das sie aber immer mit neuen Wegen verband: Prototypen für die Industrie herzustellen und in diesem Rahmen mit Materialien zu experimentieren. Anni Albers war sehr interessiert daran, Materialien und ihre Fähigkeiten auszuloten, sich immer an neuen Kombinationen der einzelnen Materialien auszuprobieren, um neue Ergebnisse zu erzielen. Für ihr Bauhausdiplom (Abb. 7), das sie 1930 erhielt, folgte sie ihrem experimentellen Ansatz und es gelang: sie entwarf einen Stoff, der nicht nur den optischen Anforderungen

entsprach, sondern auch perfekte Funktion verinnerlichte. Für die Aula der Allgemeinen Schule des deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau entwickelte Anni Albers einen Wandbehang, der eine besondere Aufgabe erfüllen sollte: den Schall im Saal zu mildern (Abb. 73). Sie experimentierte mit Zellophan, das neu und aktuell war, indem sie das Gewebe einer gekauften Mütze auftrennte und das Material weiterverwendete: „Ich hatte die Vorstellung, dass ich eine Oberfläche aus einer Art Zellophan machen würde – damals kam Zellophan gerade groß raus – und wir waren in Florenz gewesen, wo ich mir eine gehäkelte Kappe aus diesem Material gekauft hatte. Ich ribbelte sie auf und machte damit meinen ersten Versuch und diese samtene Schallaufnahme baute ich dann hinten im Stoff ein. Vorne wurde also das Licht reflektiert und hinten der Schall geschluckt.“¹⁴²

Ihre Vorgehensweise zeigt exemplarisch, wie sie sich den Dingen näherte. Über den Versuch, über das Neue, kam sie zu unkonventionellen Lösungen. Ihre Arbeit in diesem Fall steht beispielhaft für ihre Auffassung, sie liebte eine Kombination aus präziser Technik und Erfindungsgeist, Sachlichkeit und Ideenreichtum. Anni Albers war mit diesem Wandbehang selbst sehr zufrieden: „Der Stoff wurde in der Aula angebracht. Und es funktionierte. Die Zeiss Ikon-Werke in Deutschland machten irgendeine Analyse darüber, wie das Licht reflektiert wird. Das war schon ein hübsches Stück Stofftechnik.“¹⁴³ Sie sah dies als eine Aufgabe an, an der es sich zu erproben galt. Gewöhnliche Gebrauchsgegenstände, Dinge des Alltags waren aus ihrer Sicht von großem Interesse und eine spannende Arbeit, wie die beschriebene in Bernau konnte das Alltägliche zu etwas Einzigartigem und Funktionellem zugleich werden lassen. Es ging ihr um die wirkliche Umsetzung einer gestellten Aufgabe: die Sache muss ihrem Zweck dienen, Funktion war also oberstes Gebot. Rückblickend betonte Anni Albers die Wichtigkeit dieser Arbeitsweise, denn jede Aufgabe führte zu einer neuen Lösung, zu neuen Materialien und Techniken.¹⁴⁴ Wie ein Wissenschaftler begab sie sich auf eine Suche, probierte und fand Ergebnisse. Das Experimentieren und die Lust daran, waren Antrieb und Reiz zugleich. Etwas zu kreieren, das dem gesetzten Anspruch stand hielt und über Funktion verfügte, war ein zufriedenstellendes Resultat. Der Wandbehang für Bernau ist ein gutes Beispiel ihrer Überzeugung, hier schuf sie keine reine Kunst, aber Albers konnte mit den Materialien experimentieren. Und an diesem Punkt war es wieder spannend für sie, denn sie befand sich auf Neuland.

Die Zerteilung ihrer Arbeit, in die künstlerische Produktion und in das Entwerfen von Stoffen für die Industrie, war für Anni Albers in jeder Phase ihres Schaffens ein wichtiges Nebeneinander. Damit blieb sie immer in Kontakt mit neuen Materialien, neuen Techniken und bereicherte in gewisser Weise durch das parallele Arbeiten auch ihre künstlerische Arbeit. Anni Albers setzte mit dieser Arbeitsweise den Bauhausgedanken von der Einheit von Kunst und Handwerk auf das Vortrefflichste um. Beide Ebenen existierten in ihrem Schaffen durchgehend und sie sah keinen Widerspruch darin künstlerisch zu arbeiten und gleichzeitig handwerklich. Im Gegenteil, sie sah die Chancen, die in beiden Feldern ruhten und zugleich die Notwendigkeit, in verschiedenen Metiers zu arbeiten. Das eine gab zudem einen finanziellen Rückhalt, den wiederum die künstlerische Arbeit benötigte.

Um Anni Albers' Wahl und ihren Umgang mit dem Medium des Webens deutlich zu machen, soll im folgenden eingehend auf die Wichtigkeit des Aneignungsprozesses und die Form der Aneignung eingegangen werden. Isabelle Graws Thesen zur Aneignung sind für die folgende Erörterung grundlegend. Graw definiert Kunst unter dem Aspekt der Aneignungsbeziehung wie folgt: „Kunst wird generell als Aneignungsbeziehung betrachtet, als ein Verhältnis zwischen aneignendem Verfahren und angeeignetem Gegenstand“. ¹⁴⁵ Bei der Wahl eines neuen Mediums und dem anschließenden Prozess des Einfindens in das neue Material, in eine neue Technik mit ihren Regeln und Prozessen und des Lernens im Umgang damit, handelt es sich um eine Aneignung. Die Art der Aneignung entscheidet über die Verfahrensweise mit dem neuen Medium. Isabelle Graw misst dem Prozess der Aneignung und speziell der künstlerischen Aneignung, eine wichtige Bedeutung bei. Aneignung prägt das Leben eines jeden Menschen, um nur den Spracherwerb als ein wesentliches Beispiel zu nennen. Sich etwas anzueignen, heißt, sich etwas einzuverleiben, es zu übernehmen oder es zu imitieren. Demzufolge existieren verschiedene Formen der Aneignung mit unterschiedlichen Absichten. Wissenschaftliche Aneignung wie Graw ausführt, legt die Herkunft der angeeigneten Quellen offen, geistiges Eigentum ist demnach klar definiert. Künstlerische Aneignung ist nicht in ein solch' klares Regelwerk eingebunden, so Graw, hier fällt ein Aneignen, beispielsweise vorhandener Ideen, in den Bereich der künstlerischen Freiheit. Dies hat sich im Laufe des 20. Jahrhunderts noch verstärkt, denn die Imitation oder die Übernahme des bereits Vorhandenen wurde zu einem Teil der

künstlerischen Produktion. Isabelle Graw geht darauf ein, dass Aneignung „ein Topos der Moderne“ sei, der erst im 20. Jahrhundert wirklich zum Tragen kommt, da die Kunst und damit die Künstler ihren Auftrag zur Mimesis, zur reinen Nachbildung der Natur, verloren.¹⁴⁶ Der künstlerische Freiraum vergrößerte sich. Dem Künstler kommt hier die Möglichkeit zu, im Aneignungsprozess selbstständig zu entscheiden: Wahl des Materials, des Verfahrens, der Technik etc. liegen in seiner Hand. Als aktiv agierend beschreibt Graw den Künstler, der hier auch eine eigenständige Entscheidung über die Wertigkeit des angeeigneten Materials trifft, das sich aber im Aneignungsprozess durchaus auch als negativ erweisen kann. Aber der Künstler bzw. die Künstlerin sind frei in ihrer Wahl. Graw unterscheidet zwischen Aneignungstypen, die das Vorgegebene übernehmen und die, die es als solches dabei kennzeichnen oder es werden beide Verfahren gemeinsam angewendet. Immer spielt das Vorbild eine tragende Rolle und damit die Identifikation: „Wenn Künstler/innen andere zum Vorbild erheben, dann drückt sich darin auch ein identifikatorisches Verhältnis aus. Dafür, dass jemandem die Rolle des künstlerischen Vorbilds zugeschrieben wird, muss Identifikation stattgefunden haben.“¹⁴⁷ Aneignung und Identifikation bedingen sich ihrer Meinung nach gegenseitig. Spezifischer formuliert Graw, dass Aneignung aus einer Zusammenführung von Eigenem und Fremden besteht, die mit einer Spannung versehen ist. Eine Konfrontation also, die am Beginn der Aneignungsbeziehung steht. Dieses Aufeinandertreffen von Bekanntem und Unbekanntem kann produktive Auswirkungen haben, das heißt, das zuerst Fremde kann zu Neuem führen und „sich von außen leiten zu lassen, sich externen Vorgaben zu unterwerfen oder sich seinem Medium zu überlassen“ kann als positive Kraft gedeutet werden.¹⁴⁸

Ein wesentlicher Faktor bei der Aneignung und damit bei der Entstehung von Kunst ist, wie Graw beschreibt, die Auseinandersetzung mit Vorbildern, mit vorhandener Kunst, die es ermöglicht, „in eine Beziehung zu künstlerischen Konventionen zu treten.“¹⁴⁹ Es handelt sich um Vorlagen, die Einfluss nehmen auf die Aneignung. Graw beschreibt weitergehend verschiedene Formen künstlerischer Aneignung. Zunächst eine traditionelle, die bereits Vorhandenes aufnimmt, um es vielleicht dann nach erfolgter Aneignung als Ergebnis verbessert darzulegen oder es gar zu erneuern. Das Vorhandene zu durchdenken, es als ersten Schritt erst einmal zu kopieren, wie Graw es beschreibt, um es dann neu zu formulieren. Eine weitere Form

ist die, mit Anspielungen umzugehen, verschiedene Bezüge künstlerisch zu verarbeiten.

Ein wichtiger Aspekt ist die Tatsache, dass Aneignung und die Frage, was sich ein Künstler aneignet, sozialen Bedingungen unterliegt. Wie sind die Voraussetzungen mit denen ein Künstler seinen beruflichen Weg starten kann, wie sind die gesellschaftlichen Bedingungen? Isabelle Graw weist auf den Aspekt ‚Geschlecht‘ hin, der für die Aneignung ihrer Meinung nach eine elementare Rolle spielt. Die freie Wahl bei der Aneignung war für Künstlerinnen in der Kunstgeschichte bis in das 20. Jahrhundert nicht gegeben, wie es bei den männlichen Kollegen zweifellos der Fall war: „Künstlerinnen hingegen wurden die wesentlichen Voraussetzungen für künstlerische Aneignung lange Zeit vorenthalten, erst im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts wurde ihnen zum Beispiel der Besuch von Kunstakademien gewährt.“¹⁵⁰ Der Ausgangspunkt für die künstlerische Aneignung war lange Zeit, bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, für Künstlerinnen nicht unter denselben Voraussetzungen gegeben, wie es bei den männlichen Kollegen der Fall war. Graw bezeichnet den künstlerischen Weg, der über die Aneignung erfolgt, besonders für Künstlerinnen ausschlaggebend. Denn sie beziehen sich in diesem Fall auf eine bestehende Praxis, auf Etabliertes, „erst der Bezug auf einen dominanten Rahmen schafft nämlich die Voraussetzungen dafür, dass der eigene Beitrag zur Kenntnis genommen und anerkannt werden wird.“¹⁵¹ Anerkannt zu werden, erfolgt nach Graw über den Schritt, sich etwas bereits Anerkanntes anzueignen, sei es eine bestimmte Technik oder ein Verfahren, das als *arriviert* gilt. Die Künstlerin bewegt sich damit auf einem Terrain, das bereits einen Rahmen hat und damit zumindest die Möglichkeit auf Anerkennung bietet: „Künstler/innen, die Zugehörigkeit zu einer kanonisierten Kunstrichtung reklamieren, indem sie deren Werke assimilieren, haben somit zumindest Aussicht auf Anerkennung. Indes gibt es keine Garantie für Anerkennung, aber es gibt bestimmte, aneignende Techniken, bei denen die Wahrscheinlichkeit groß ist, dass Notiz von ihnen genommen wird.“¹⁵²

Wendet man Isabelle Graws Thesen über die Bedeutung der Aneignung und des künstlerischen Verfahrens auf Anni Albers an, so werden die Bedeutung des Mediums einerseits und die individuelle Umsetzung Anni Albers andererseits deutlich.

Um beim letzten Aspekt anzuknüpfen, Anni Albers wählte ein Medium aus, das ihr keinen festen Rahmen, wie Graw ihn definiert, bot. Bei der Weberei handelte es sich keineswegs um eine anerkannte Kunstrichtung, Webstücke galten als Kunsthandwerk, als reine Kunst wurden sie nicht angesehen. Anni Albers griff also nicht auf eine „kanonisierte Kunstrichtung“ zurück, sondern sie tat genau das Gegenteil, sie eignete sich ein Verfahren an, das diesem Anspruch bis dahin nicht gerecht wurde und nicht als etabliert galt. Damit ist auch einbezogen, dass sie keine Aussicht auf wirkliche Anerkennung hatte. Geht man über zur Frage nach den Voraussetzungen der Aneignung, dann greift Graws These, dass das Geschlecht die Aneignung maßgeblich beeinflusst. Anni Albers wollte im Bereich der Malerei ihr Studium aufnehmen, sah aber den eingehend beschriebenen Widerständen entgegen, die ihr diesen Weg unmöglich machten, wollte sie am Bauhaus bleiben. Die grundlegende Voraussetzung einer freien Wahl hatte sie nicht. Sie musste sich den gegebenen Reglements fügen, um an der Hochschule studieren zu können, die sie ausgewählt hatte.

Sie begab sich in einen Aneignungsprozess mit einem fremden Material und einer fremden Technik, ohne eine ungefähre Absicherung zu haben, damit das zu erreichen, was sie sich vorgenommen hatte. An diesem Punkt ist eine wichtige Tatsache zu klären: das ungewöhnliche Moment ist nicht in Anni Albers Wahl des Mediums zu sehen, denn das wählten die meisten der weiblichen Studierenden aus mehr oder weniger freien Stücken. Das Handarbeiten in seinen verschiedenen Ausformulierungen war ein Bestandteil der weiblichen Erziehung und Heranbildung, war demzufolge deutlich weiblich konnotiert. Und deshalb war die Webereiwerkstatt auch das beschreibende „Auffangbecken“ für die Studentinnen. Anni Albers war die Arbeit am Webstuhl aber grundlegend fremd und ihr Entschluss, sich darauf einzulassen und in diesem Medium Kunst zu erzeugen, ein sehr individueller, das soll heißen, er war mit einem individuellen Ansatz und Anspruch versehen. In ihrer Motivation liegt das außergewöhnliche, denn die damalige Zeit, Gesellschaft und Kunst gaben ihr keinen wirklichen Anlass an eine Verwirklichung ihrer Ziele glauben zu können.

Isabelle Graw betont, dass am Anfang einer Aneignung beim Aufeinandertreffen von Eigenem und Fremden, in dieser Konfrontation eine Spannung erzeugt wird, die sich produktiv auf die künstlerische Erzeugung auswirken kann. Sich einem neuen Medium in gewissem Sinne auszuliefern, heißt, auf ungewohntem Terrain Neues zu

lernen und zu entdecken: Im Versuch eine Chance zu sehen und geleitet von den Vorgaben des Materials zu arbeiten. Genau hier setzte Anni Albers an, wenn sie einerseits von der Herausforderung des Neuen angezogen war, die sie trotz aller Vorbehalte gegen das Weben verspürte und wenn sie von den ‚Schienen‘ sprach, die ihr das Medium bot und damit von einer gewissen Sicherheit in einer Ordnung zu bleiben und sich, wie sie selbst formulierte, gleichzeitig doch immer damit zu beschäftigen, wie man aus dieser ausbrechen könne.¹⁵³

Die Konfrontation mit dem neuen Verfahren, den neuen Materialien, übte zu Anfang einen gewissen Druck auf sie aus und genau die Spannung, wie Graw sie beschreibt, aus der heraus Produktives entstehen konnte. Wie Anni Albers beschrieb, lernte sie nach und nach die Möglichkeiten kennen, die in diesem Material inne wohnten, und sie fügte ihr Denken, ihre Vorstellungen in dieses Medium und seine Eigenschaften.

Zieht man den Aspekt des Vorbildes in Betracht, auf den sich der aneignende Prozess bezieht, so stellt sich dieser bei Anni Albers als vielfältig dar. Im Bereich der Textilien konnte sie nicht auf ein als etabliert geltendes Vorbild in der Kunstgeschichte zurückgreifen, das ihr den eben beschriebenen Rahmen bot. Aber als Inspiration und Leitbild galten ihr zu jeder Zeit die Erzeugnisse der präkolumbianischen Weber, die sie schon in Berlin im Museum für Völkerkunde studierte. Sie waren in ihren Eigenschaften wegweisend und formend für Anni Albers, so dass sie in den 1940er Jahren ihr Interesse für diese Kulturen noch weiter durch ihre Reisen und die Sammlung prähistorischer Objekte intensivierte.

Orientierend und vorbildhaft waren für Anni Albers keine weiteren existierenden Webstücke, auf die sie Bezug nahm, im Gegenteil, sie wendete die Kunstauffassung, die sie am Bauhaus erlernte und die sie beispielsweise in den Werken Paul Klees wiederfand auf ihre Arbeit an. Sich im Bereich der Abstraktion zu bewegen, war Zentrum ihrer künstlerischen Arbeit, das Weben das Umsetzungsmittel dazu. Hier liegt die Spannung, in der sie in ihrer frühen künstlerischen Phase ansetzte. Sie machte sich mit ihrem neuen Medium vertraut, sensibilisierte sich für seine Möglichkeiten und Techniken und lernte von den andinen Vorbildern, deren Einfluss auf ihre Arbeiten enorm war. Aber mit diesem „Rüstzeug“ startete sie dann auf vollkommen neues Terrain. Mit Webereien etwas zu schaffen, das nicht dem Kunsthandwerk zuzurechnen war und damit automatisch dekorativ sein sollte, war bis dahin nicht gelungen und auch nicht der Anspruch gewesen. Man traute das sowohl

dem Medium als auch dem oder der Schaffenden nicht zu. Vielleicht war es deshalb auch eine leichte und sinnvolle Entscheidung für die Leiter des Bauhauses, die Studentinnen genau in dieser Richtung gut aufgehoben zu wissen. Anni Albers Leistung wird an diesem Punkt deutlich, denn ihre Arbeiten bestechen durch die Komposition, den Grad der Abstraktion. Sie hätte in der Werkstatt für Malerei nichts anderes umgesetzt, als sie es in der Webereiwerkstatt mit dem Webstuhl tat. Ihre Ideen waren nicht abhängig vom Medium, in dem sie arbeitete. Und sie nahm in dieser Hinsicht „keine Rücksicht“ auf das bis dahin geltende „Image“ der Weberei an sich. Albers fand die spannende Auseinandersetzung mit einem Material, das sie sicherlich auch durch den gewissen Widerstand, den sie zu Anfang überwinden musste, zu besonderer Leistung brachte. Sie eignete sich das Medium an, indem sie seine bisherigen Schranken und alles dafür Stehende außer Acht ließ. Sie begann an einem Nullpunkt und war in dieser Hinsicht eine Pionierin, die einer Idee ohne Absicherung folgte.

Ihr großer Mut und ihr unbedingter Wille etwas erreichen zu wollen, werden rückblickend deutlich, denn sie formulierte 1923: „Mein Anfang war weit von dem entfernt, was ich mir erhofft hatte: das Schicksal gab mir schlaffe Fäden in die Hand! Mit Fäden eine Zukunft bauen? Aber aus Misstrauen wurde Glaube und es ging bergauf.“¹⁵⁴ Ihr Ansinnen und ihr hoher Anspruch an sich waren damit selbstbewusst definiert – eine Zukunft wollte sie bauen, etwas Neues und Dauerhaftes zugleich schaffen. Und aus einer anfänglichen kritischen Haltung wurde tiefe Überzeugung mit und in diesem Medium arbeiten und denken zu können.

1.2 Frühe Arbeiten

Im folgenden Kapitel werden die frühen künstlerischen Arbeiten Anni Albers' einer genauen Betrachtung unterzogen, um allgemein ihre Entwicklung einschätzen zu können und zugleich einerseits den Einfluss des Bauhauses darzulegen, zum anderen, um ihre eigenständige Haltung zu definieren. Denn in diesen frühen Werken manifestierten sich bereits Themen und Motive, die ihr weiteres Schaffen begleiteten, die sie immer wieder aufnahm und damit in ihrer Bedeutung bestätigte. Die ersten Wandbehänge, die Anni Albers am Bauhaus schuf, zeichnen sich in ihrer Komposition, aber auch in der Wahl der Materialien durch ein hohes Maß an

Konzentration und Ausgewogenheit aus. Sie experimentierte mit Linien, Flächen, mit Bändern und Streifen und studierte das Zusammen- und Wechselspiel von Formen zu ihrem Untergrund und umgekehrt. Betrachtet man eine ihrer frühesten Arbeiten aus dem Jahr 1924 (Abb. 20), die sie aus Seide und Baumwolle fertigte, dann besticht, mit einem näheren Blick, die außerordentlich feine Struktur des Gewebes. Dicht an dicht fügen sich die Fäden zu einer einheitlichen Fläche, die eine Festigkeit ausstrahlt. In verschiedenen Braun- und Schwarznuancen gehalten, bewegt Anni Albers schlanke Linien und breite Streifen in horizontaler und vertikaler Ausrichtung. Die Mitte des Wandbehangs wird durch eine helle, beigefarbene, rechteckige Fläche dominiert, die wiederum durch eine schmale Linie horizontal durchtrennt wird. Dieser helle Farbton wiederholt sich an der Ober- und Unterseite des Bildgewebes in einem dünnen Streifen. Zunächst erscheint der Wandbehang auf das Wesentliche reduziert und erhält gerade durch seine erdfarbenen Töne eine besondere Schlichtheit. Beim genauen Studium wird die Raffinesse der Komposition deutlich: die horizontale Mittellinie des Wandbehangs markiert die Spiegelachse. Oberer und unterer Teil sind demnach in gespiegelter Form identisch. Zu beiden Bildrändern oben und unten schließt die Arbeit mit einem schwarz-beige strukturierten Streifen ab. Von der Mittelachse aus orientieren sich die Formen in ihrem Rhythmus. Durch das Mittel der Wiederholung und der Spiegelung bekommt die Arbeit eine Ordnung, ein gewisses Maß an Strenge, das aber nicht überwiegt. Geordnet legen sich die Formen aneinander, haben dadurch aber nichts Statisches, sondern fügen sich fast schwebend zusammen. Einfachheit und Besonderheit, diese beiden gegensätzlichen Komponenten, gehen schon in dieser frühen Arbeit von Anni Albers eine besondere Verbindung ein. Die feine und dennoch dichte Struktur des Gewebes, sowie die Wahl der Farbgebung, bieten dem Spiel der Formen und Flächen eine solide Basis. Mit wenigen Mitteln spielt Anni Albers die Möglichkeiten der Fläche und der Form aus, ohne Farben einzubeziehen. Im Gegensatz zu ihren nachfolgenden Arbeiten wirkt dieser Wandbehang sehr reduziert und durch die erdfarbenen Töne zurückhaltend. Als wäre dies noch eine Arbeit, in der grundlegende Fragen der Komposition zuerst ohne das Thema Farbe umgesetzt wurden, in der Flächen und Formen ohne Einmischung miteinander korrespondieren. Dieses Wechselspiel wird Anni Albers in vielen folgenden Arbeiten weiterführen, variieren und immer neue Wirkungen und Ergebnisse erzielen. Wie ein Lehrstück steht dieser Wandbehang von 1924 ganz am

Anfang ihrer künstlerischen Arbeit und beinhaltet doch schon die elementaren Aspekte, die Anni Albers bis in ihr Spätwerk beschäftigten.

Der 1925 entstandene Wandbehang aus Wolle und Seide (Abb.21) zeigt schon durch die Farbgebung eine Veränderung: gelb, rot und blau, die Grundfarben, dominieren die Komposition und geben ihr Bewegung und Kraft. Wieder experimentierte Anni Albers mit den Mitteln der Wiederholung und Spiegelung und schuf mit ihnen eine reizvolle Kombination. Streifen an Streifen fügen sich horizontal aneinander, Beige, Schwarz und Gelb bilden den Grund der Fläche. Darauf setzt sich in unterschiedlicher Position ein rechteckiges oder quadratisches Element – es erweckt den Eindruck als rotiere oder wandere es über die gesamte Komposition und wechsle die Farbe. Die blauen, roten und gelben „wandernden“ Rechtecke beziehungsweise Quadrate verleihen dem Wandbehang Spannung. Er ist von einer überzeugenden Ausgewogenheit und gleichzeitig, durch die Setzung der Elemente, beweglich. Die Formen, Linien und Bänder folgen einer eigenen Gesetzmäßigkeit, beziehen sich in ihrem Ablauf aufeinander und bilden dadurch ein geschlossenes System. Anni Albers reduziert ihr Vokabular strikt auf die Senkrechte und die Waagrechte. Zudem verwendete sie in diesem Werk zusätzlich zum Naturton und den Nichtfarben Schwarz und Weiß, die drei Primärfarben Blau, Rot und Gelb. Genau diese dominieren den Wandbehang, verleihen ihm eine heitere Stimmung und Spontaneität und bei aller Strenge und einer minimalen Komposition den Moment der Überraschung.

Naheliegender ist an diesem Punkt der Vergleich mit der De Stijl – Bewegung aus Holland und den konstruktivistischen Werken Piet Mondrians. Wie auch in Josef Albers' Glasbildern der 1920er Jahre ist diese Nähe deutlich erkennbar: „*De Stijl* lag seiner Zeit in der Luft“.¹⁵⁵ Theo van Doesburg und Piet Mondrian gründeten 1917 die Künstlervereinigung De Stijl. Wesentliche Elemente und Ausdrucksmittel waren der rechte Winkel und die Verwendung der Grundfarben Rot, Blau, Gelb sowie Schwarz, Weiß und Grau (Abb. 22 u. 23). Wichtig war ihnen die Abkehr von der Betonung des Individuellen, das Allgemeingültige und Überindividuelle stand im Vordergrund. Ziel war, in der Kunst zu einem Ausgleich zwischen den verschiedenen Kräften zu kommen: „Natur und Geist, oder das weibliche und männliche Prinzip, das Negative und Positive, das Statische und Dynamische, das Horizontale und das Vertikale“.¹⁵⁶ Theo van Doesburg lehrte 1922 am Bauhaus. Seinem Einfluss ist es zuzurechnen, dass das Bauhaus seine expressionistische Anfangsphase überwand.

Bereits 1920 besuchte er die Hochschule, er schrieb einen Artikel für die von ihm herausgegebene Zeitschrift „De Stijl“ über das Bauhaus, und er zeigte großes Interesse, obwohl ihm die Arbeitsergebnisse der Hochschule eher missfielen.¹⁵⁷ Die Zeitschrift wurde vom Bauhaus abonniert, gelesen und fand reges Interesse, manche Studenten schnitten Abbildungen heraus, so dass Walter Gropius dies ausdrücklich verbieten musste. De Stijl beeinflusste die Studenten in hohem Maße. Marcel Breuers Entwürfe für Möbel in den Jahren 1921 bis 1925, er war Schüler in der Möbelwerkstatt, lassen ihre Nähe zu De Stijl erkennen. Sein Holz-Lattenstuhl aus gebeiztem Ahorn von 1923 verinnerlicht die Thesen der holländischen Bewegung. Durch Klarheit und Strenge zeichnet sich der Entwurf aus, die einzelnen Elemente des Stuhls finden im rechten Winkel zueinander. Die schwarze Bespannung aus Rosshaar unterstreicht dies, sie bildet die Sitzfläche und mit zwei schwarzen Bändern die Lehne, zugleich betont sie damit die Fläche und die Waagrechte des Entwurfs. Ein Vergleich mit Gerrit Rietvelds Rot-blau-Stuhl aus dem Jahr 1917 belegt, wie stark Marcel Breuer von den Ideen des De Stijl angeregt wurde. Inspiriert waren auch die Studenten, die Decken und Wände des Weimarer Residenztheaters im Sinne des De Stijl ausmalten, sie entfernten alle Zierelemente und montierten moderne Lampen. In einer Ausgabe der Zeitschrift „De Stijl“ aus dem Jahr 1921 wird im Artikel des Bauhaus-Studenten Peter Röhl die Begeisterung für die Kunstströmung deutlich: „Die Farben des Theaters leuchten, und die Manifestation der Farben soll eine Fahne sein, ihren Führer zu begrüßen, den Maler Theo van Doesburg. Vereinigte, gleichgesinnte, verbindende Kraft. Der Geist der neuen Welt begrüßt ihren neuen Führer und Freund.“¹⁵⁸ Theo van Doesburg kritisierte in dieser frühen Zeit des Bauhaus', dass es an einer geraden Linie fehle, wie er formulierte, an einem „Generalprinzip“.¹⁵⁹ Dies wurde nach und nach entwickelt und zeigte sich bald in einer einheitlichen Formensprache. Die verschiedenen Werkstätten arbeiteten mit Grundfarben und Grundformen. Walter Gropius benannte zudem die Wichtigkeit eines „Generalnenners“ für die Architektur.¹⁶⁰ Die Suche nach einem „typischen Erscheinungsbild“, das mit den gleichen Mitteln zu erreichen war, durchdrang die Hochschule in allen Bereichen. Diese Entwicklung ist sicherlich dem Einfluss Theo van Doesburgs zuzurechnen.

Eine Nähe der Arbeiten Anni und Josef Albers zu den Vorstellungen der De Stijl-Bewegung, beziehungsweise eine Beeinflussung, ist offensichtlich, wenn man die Stimmung am Bauhaus in dieser Phase und den Eindruck der Kunstströmung auf die

Studenten und die Lehrenden einbezieht. Anni Albers' Entwürfe waren von Anfang an dem rechten Winkel verpflichtet, wie auch Josef Albers die Struktur des Gitters favorisierte. Wenn Anni Albers beschriebener Wandbehang von 1925 (Abb. 20) zum einen den Vorgaben des De Stijl entsprach, die Reduktion auf die wesentlichen Mittel, der rechte Winkel, die Vermeidung des Individuellen, dann vermied sie zum anderen die orthodoxe Strenge, wenn sie zu den von ihr verwendeten Grundfarben trotzdem Grün und Braun hinzufügt. Ebenso wurde Josef Albers in seinen Arbeiten von der sehr strengen Formulierung des De Stijl nicht vollständig eingenommen. Viele seiner Ideen stimmten sicherlich mit der Auffassung Theo van Doesburgs überein, aber grundlegend war sie ihm zu starr, zu wenig frei: „Wir haben uns von Anfang an nicht verstanden ... er mit seinem unbarmherzigen Beharren auf geraden Linien und rechten Winkeln ... Für mich war das rein mechanische Dekoration. Also trennten sich unsere Wege ... oder besser gesagt ... wir haben nie zusammengefunden.“¹⁶¹ Näher in seinen Ideen stand der Auffassung Anni und Josef Albers' Piet Mondrian: „beständiges Gleichgewicht ergibt sich aus dem Gegensätzlichen, und man drückt es durch die gerade Linie (die Begrenzung der plastischen Mittel) in ihrem Maximum an Gegensätzlichkeit aus, nämlich im rechten Winkel.“¹⁶² Wendet man diese Formulierung Piet Mondrians auf die frühen Werke von Anni Albers an, so wird deutlich, dass es zu einer Ausgewogenheit der Formen innerhalb einer Komposition durch das Aufeinandertreffen von Senkrechten und Waagrechten kommt und zudem ein Rhythmus gefunden wird, der die Gleichmäßigkeit unterstützt. Die Beweglichkeit innerhalb einer festgelegten Struktur zeichnet ihre Arbeiten aus. Sie erhalten dadurch bei aller Verpflichtung an die Regelmäßigkeit eine Ungezwungenheit.

Es sind die Primärfarben und die rationalen, strengen Kompositionen, die die Arbeiten von Piet Mondrian und Anni Albers verbindet. Wenn Piet Mondrian dem Ausdruck der individuellen Empfindung und der persönlichen Handschrift eine klare Absage erteilt, dann setzt Anni Albers diese Paradigmen bereits in ihren frühen Webarbeiten in Perfektion um. Das Medium des Webens kommt ihr dabei zu Gute, verstärkt sogar die Wirkung des Gleichmäßigen und Kontrollierten und der Wiederholung. Sie verwendet ein einfaches geometrisches Formenvokabular und experimentiert zugleich spannungsvoll damit. Präzise sind ihre Kompositionen gesetzt, sie sind ausgeglichen und harmonisch und erinnern damit wiederum an die Malerei Piet Mondrians. Anni Albers geht in beiden zuvor beschriebenen

Wandbehängen mit ökonomischen Mitteln vor, konzentriert und präzise setzt sie die Formen zueinander, um als Resultat die optimale Wirkung zu erreichen. Mit Sorgfalt kombiniert sie Fläche und Linie, erprobt ihr Wechselspiel und erreicht ein Ergebnis, das beim längeren Betrachten überrascht. Denn die rotierenden Quadrate oder Rechtecke im Wandbehang von 1925 (Abb. 21) scheinen genau den richtigen Platz gefunden zu haben, gleichzeitig wirken sie beweglich, als würden sie gerade über die Komposition huschen, um gleich wieder zu verschwinden. Zum einen wirkt die Arbeit durchdacht und ausgewogen, zum anderen besticht sie durch den Moment des Unvorhergesehenen. Dieser macht die Arbeit bei jedem Betrachten auf ein Neues spannend.

Proklamierte die De Stijl-Bewegung die Hinwendung zum Allgemeingültigen und die Vermeidung des allzu Individuellen, dann entsprach diese Haltung der Auffassung Anni Albers' und ihrer Überzeugung, welche Aufgabe Kunst zu erfüllen habe. Sie hatte am Bauhaus Wilhelm Worringers Werk „Abstraktion und Einfühlung“ studiert, seine „Vorstellung von Abstraktion als Angebot, „bildliche Ruhepunkte“ zu erschaffen, die von der oft schmerzhaften Realität der natürlichen Welt entrückt sind“ beeindruckte sie nachhaltig.¹⁶³ Kunst sollte, ihrer Meinung nach, der Zeit enthoben sein, eine Allgemeingültigkeit aufweisen und nicht über momentanen Charakter verfügen oder das Ergebnis einer persönlichen Erfahrung widerspiegeln: „Dieser reine Kunstraum sollte die Harmonie teilweise ersetzen, die im wirklichen Leben fehlte. Um den Betrachter zu fesseln, musste sich das neue Werk – wie alle Kompositionen von Anni – der schnellen Auflösung entziehen; wie Josef erfüllte Anni Abstraktion mit einer gewissen Spannung, einer ständigen Bewegung, einem Hin und Her, einem fortlaufenden Spiel zwischen Bild und Hintergrund. Die Persönlichkeit des Künstlers sollte sowohl aus Ehrfurcht vor der hehren Welt der Kunst und der Zuflucht als auch der Realität des Technischen zurücktreten. Anni wollte nicht ihre persönlichen Gefühle oder die zuweilen bekümmerten Sprünge ihres eigenen Verstandes und ihres Herzens offenbaren; stattdessen konzentrierte sie sich auf pure Ästhetik und Praktikabilität (...).“¹⁶⁴

Der Wandbehang aus dem Jahr 1925 aus Seide, Baumwolle und Acetat (Abb. 24) wird durch die Kombination der Farben Gelb und Grün bestimmt. Das Hinzukommen der Farbe Weiß unterstützt die frische Wirkung und trägt zur zusätzlichen Aufhellung der Farben bei. Stärker als in den vorhergehenden Werken arbeitete Anni Albers hier mit kleinteiligen Flächen und Formen, nicht mehr die große Fläche wie im frühen

Wandbehang von 1924 dominiert, sondern die Komposition wird detaillierter. Ein gelber Hintergrund mit Einschüben aus naturfarbenen und weißen Feldern bildet die Grundlage der Arbeit, auf die sich grüne Streifen und Bänder legen. Wieder verwendet die Künstlerin das Moment der Spiegelung, das sie von der Mitte aus zu beiden Bildrändern nach oben und unten vollzieht. Geht man von der Mitte aus, dann spiegelt sie die Anlage der grünen Streifen nicht nur genau spiegelverkehrt, sondern spiegelt diese auch diagonal: Zwei grüne, breite und rechteckige Streifen, die sich unterhalb der Bildmitte und von der Mittelachse gesehen auf der linken Seite befinden, werden diagonal nach oben auf die rechte Bildhälfte gespiegelt und erscheinen hier als gelbe Streifen. Genauso ergeht es den gelben, langen Rechteckstreifen auf der rechten Bildfläche, die ebenfalls direkt unter der Mittelachse liegen, sie spiegeln sich diagonal nach oben auf die linke Seite über der Mittelachse und erscheinen dort als grüne Bänder. Das Wechseln und Austauschen der Farbe, das Spiegeln in verschiedene Richtungen verleiht der Komposition Spannung. Das Auge sucht die Entsprechungen, die Regel. Die Gleichzeitigkeit von minimalem Umgang mit der Form und einem Maximum an Vielfalt in der Kombination der Flächen zueinander, gibt dieser Arbeit ihre besondere Wirkung und zeigt, wie facettenreich und spielerisch Anni Albers einerseits und streng und zurückgenommen andererseits zu diesem Zeitpunkt Mitte der 1920er Jahre arbeitete. Sie verfügte über ein Grundvokabular, das sie immer wieder auf ein Neues testete, ihre Wandbehänge wurden reicher, dichter und spannungsvoller. Der Wandbehang aus dem Jahr 1925 in Gelb, Weiß und Grün zeigt diese Dichte besonders. Anni Albers setzt in dieser Arbeit das Mittel der Spiegelung in der gesamten Fläche durch. Reizvoll ist, dass sie Flächen wiederholt, aber eine ganz genaue Spiegelung dann wiederum vermeidet. Eine Fläche wird wiederholt, das Auge glaubt, dass es sich um eine genaue Spiegelung handelt, aber die Fläche befindet sich doch an einem anderen Ort. So findet sich am oberen Bildrand eine weiß-grau gestreifte, rechteckige Fläche, die sich wieder in der unteren Bildhälfte zeigt. Geht man der genauen Spiegelung aber nach, sieht man, dass Anni Albers die Flächen vertauschte. An Stelle der weißen und grauen Streifen spiegelt sich jeweils eine in den Farben Beige und Weiß strukturierte Fläche. Das geregelte Schema oder Grundmuster wird unterlaufen, in gewisser Weise gestört. Die Ordnung innerhalb der Komposition ist demnach nicht starr, die Regeln nicht statisch, sondern durch kleine Abweichungen von der Norm bekommt sie eine reizvolle Besonderheit. Bei einem

längeren Betrachten werden diese Abweichungen erkennbar, die sich aber dann doch als eine konsequente Setzung und Folge eines Schemas erweisen. Anni Albers variierte ihre Spiegelungen, so dass ein reiches Spektrum an Möglichkeiten entstand und trotzdem eine Ordnung eingehalten wurde.

Ihre Haltung, sich nicht sklavisch an eine Regel zu halten, nichts zu starr und allzu geregelt zu definieren, sondern mit Neugierde und Lust am neuen Versuch und am Experiment zu arbeiten, zeichnet die Arbeiten von Anni Albers in hohem Maß aus. Die Neugierde und Freude zu erproben, zu versuchen, neue Erkenntnisse und Ergebnisse zu erzielen, spiegeln ihre Arbeiten wieder. Die Spannung in der Entwicklungsphase einer Komposition, beim Versuch, wie sich Farben und Flächen miteinander verhalten, nimmt das Ergebnis, die vollendete Arbeit in sich auf. Die Freude am Experiment, die Anni Albers ein Leben lang motivierte und die ein wesentlicher Antrieb ihres Schaffens war, wird in diesem Beispiel des Wandbehangs deutlich. Wie variabel sie in ihrem Formenvokabular war, wie spielerisch sie mit den Kompositionen umging. Sie untersuchte regelrecht die Wirkung der Formen und Farben. Mit den Mitteln der Wiederholung, Spiegelung und Reihung studierte sie zudem die Möglichkeiten, die in der Farbe und vor allem in der Korrespondenz der Farben zueinander liegen. Welche Farbe tritt hervor, welche bildet den Hintergrund und wo entsteht dadurch Räumlichkeit?

Der Aspekt der Störung des Gewohnten, des Bruchs mit der Regel, spielt eine entscheidende Rolle in Anni Albers Kompositionen. In vielen ihrer Arbeiten, die bei einem ersten Blick durch Abstraktion und Minimalismus, durch Genauigkeit und Strenge gekennzeichnet sind, wird bei genauem Betrachten das Abweichen von der Regel deutlich. Das Störende wird als ein willkommenes Moment eingefügt.

Betrachtet man wiederum den Wandbehang in Grün, Gelb und Weiß von 1925, dann endet er an beiden Seiten, an der Ober- und an der Unterkante mit einem Block aus horizontal verlaufenden Streifen. Nach oben hin sind es gelbe breite Streifen, abwechselnd mit dünnen Streifen in einem Naturton. Nach unten auslaufend, sind es grüne und weiße Streifen. Interessant ist auch hier, wie Anni Albers die Farben variiert und dabei ihre unterschiedliche Wirkung offen legt. Liegen die gelben Streifen am oberen Rand leicht auf dem beigeen Untergrund, so wirken sie doch breiter als die grünen Streifen an der unteren Bildkante, die durch das Weiß der dünneren Streifen in Schach gehalten werden. Hier treten die Farben deutlich in Konkurrenz, die dünnen, weißen Streifen lassen das Grün deutlicher hervortreten, dämpfen aber

trotzdem seine Größe und Fläche ein. Auf den linken und rechten Bildrand legt Anni Albers einen durchscheinenden Streifen, der vertikal über die horizontal verlaufenden Bänder und über den gesamten Bildrand verläuft. Zart, wie eine Gaze, wie ein durchlässiger Vorhang, bildet er den Abschluss zu beiden Seiten und rahmt die Bildfläche ein. Noch einmal werden die verschiedenen Schichten, das Darunter und Darüber deutlich. Und gleichzeitig kann man an diesem Punkt feststellen, wie Anni Albers die Eigenschaften der von ihr verwendeten Materialien einbezieht. Wenn die Baumwolle eine dichte, eher glanzlose Oberfläche hat, dann verleiht Seide, als ein großer Gegensatz, einer Fläche Glanz. Treten die verschiedenen Materialien in Kombination auf, dann entstehen Verbindungen von großem Reiz, die die Komposition und ihre Eigenschaften besonders hervorheben. Die von Anni Albers intendierte Wirkung, wie beispielsweise das Hervortreten einer Farbe oder ein Hin- und Herspringen der Farben und Formen, wird durch die Verwendung der Materialien unterstützt. Wie in der Malerei können die Texturen von Farben oder die Farbpigmente an sich in ihrer Wirkung unterschiedlich sein und eine Oberfläche im Resultat matt, pudrig oder glänzend sein. Wenn es unterschiedliche Schwarzpigmente gibt, dann wirkt ein jedes Pigment auf dem Bildträger anders und hat besondere Eigenschaften. In der Schichtung der Farbe treten wiederum Veränderungen ein, wie beispielsweise Josef Albers seine „Hommages“ mit sechs bis zehn Schichten Kreide grundierte (Abb. 25). Anni Albers ging mit ihren Materialien wie eine Malerin um, sie kannte deren Eigenheiten, wusste welchem Material welche Bearbeitungsweise gut tat und wie dessen besondere Qualitäten hervorzubringen waren. Dieser sensible Umgang und ihr genaues Wissen ließen spannungsvolle Kombinationen entstehen, wie der Wandbehang von 1925 in Gelb, Grün und Weiß belegt (Abb. 24). Und hier erinnern die zarten Außenkanten der Arbeit, der leichte Streifen, der sich senkrecht als letzte Schicht auflegt, an Glasarbeiten, insbesondere an die von Josef Albers. Auch er experimentierte mit den Materialien, mit dem Ziel, eine möglichst optimale Wirkung durch den Lichteinfall zu erreichen (Abb. 26). Er benutzte beispielsweise eine Technik, bei der man verschiedene Schichten aus opakem Glas miteinander verschmolz, sie somit übereinander legte und sandstrahlte.¹⁶⁵ Und auch bei dieser Technik gab es Möglichkeiten der Veränderung und Abweichung, die das Ergebnis immer wieder variabel machte. Josef Albers hielt sich nicht streng an einen Ablauf, sondern er verlängerte mal den Prozess des Sandstrahlens oder deckte das Objekt während

dessen mit mehreren Schablonen ab: „Bei diesen Werken, ähnlich wie später bei den „Homages to the Square“, wuchs der Künstler an den Begrenzungen wie an den Möglichkeiten des selbstauferlegten Programms.“¹⁶⁶ Diese Beschreibung der Arbeitsweise Josef Albers' lässt sich auf die seiner Frau übertragen, sie stimmte mit ihrem Ansatz überein. Die Begrenzung innerhalb eines Mediums, wie schon mehrfach betont, war für Anni Albers eine Hilfe einerseits und eine Möglichkeit andererseits, nach immer neuen Wegen aus den Grenzen auszubrechen, zu suchen.

Für den ein Jahr später entstandenen Wandbehang aus Seide (Abb. 27) variiert Anni Albers das Thema des Rechtecks. In den Farben Weiß, Grau, Beige, Braun, Schwarz und Anthrazit fügt sie ein senkrecht gestelltes Rechteck neben das andere. Entweder besteht es aus einer Fläche oder ist in sich horizontal mit Streifen versehen. Treffen zwei oder drei Rechtecke der gleichen Farbgebung aufeinander, bildet sich eine größere Fläche im senkrechten oder waagrechten Verlauf. Dominiert wird die Komposition durch die schwarzen Querstreifen, die entweder mit einem klaren Weiß oder einen beigefarbenen Ton in Kombination auftreten. Zugleich rücken die schwarzen Rechtecke hervor. Diese Art der Komposition, die Verwendung der Rechteckform und der waagrechten Streifen, variierte Anni Albers in mehreren Arbeiten. Diese aus dem Jahr 1926 bekommt durch die Auswahl der Farbtöne, durch die Anlage der Flächen und die Verwendung des Materials Seide eine zurückhaltende und edel anmutende Wirkung. Und trotzdem finden sich auch in dieser Arbeit eine Bewegung und ein Rhythmus. Zieht man an dieser Stelle noch einmal den Vergleich zum frühen Wandbehang von 1924 (Abb. 20), wird deutlich, welche Entwicklung Anni Albers vollzog. Zeichnet sich der zwei Jahre später entstandene durch eine gewachsene Vielfalt und Spannung aus, die den Betrachter herausfordert. Denn auch hier entwickelt sich Räumlichkeit, treten Farbflächen zurück oder springen hervor, je nach Nachbarschaft und Platzwahl. Durch die beruhigten Farben bekommt das spannungsvolle Miteinander der Flächen einen Ausgleich. Anni Albers schuf in der Zeit ab 1925 einige Variationen dieser Komposition, dieses Thema interessierte sie demnach in besonderem Maße. Ihre Hochzeitsreise nach Italien, wie unter dem Aspekt der Einflüsse im Folgenden noch erläutert wird, gab den Anlass und die Inspiration. Die Arbeiten Anni und Josef Albers weisen in dieser Zeit eine große Ähnlichkeit auf.

Die Betonung der Senkrechten und die Verwendung von Rechtecken nahm Anni Albers im Wandbehang von 1926 wieder auf (Abb. 28), für den sie die Farben Schwarz, Weiß und Rotorange wählte. Im Entwurf erinnert dieses Werk an den zuvor beschriebenen Wandbehang aus dem gleichen Jahr. Die weiß-rot gestreiften Senkrechtbalken dominieren die Arbeit, treten vorwiegend in den Vordergrund. Einen Gegenpol stellen die flächigen Rechtecke dar, die sich in Weiß oder Schwarz zeigen. Auf die schwarzen Felder legt sich mit einer dünnen Linie ein Kreuz in Orangerot oder Weiß, auf die weißen Felder eines im gleichen Rotton und in Braun. Als spannend zeigt sich in dieser Arbeit die Wechselwirkung der Farben und der Flächen zueinander. Die schwarzen Flächen konkurrieren mit den hervortretenden rot-weißen Partien. Die weißen Flächen geben der Komposition Ruhe und lassen das Orangerot leuchten. Aufregung und Ordnung finden in dieser Arbeit zu einer Einheit und zu einem Gleichgewicht. Das Auge des Betrachters kann beides in der Komposition erkennen und als Ergebnis trotzdem eine Gleichmäßigkeit feststellen. Diese Arbeit kommt der zuvor zitierten These Piet Mondrians entgegen, in der er ein Gleichgewicht als Ergebnis des Gegensätzlichen beschreibt. Die Verwendung des rechten Winkels wird durch die Rahmung der Arbeit mit einer schwarzen Linie an der Oberkante und einer weißen Linie an der unteren noch einmal betont und vollendet sie und den Lauf der Komposition. Diese Arbeit Anni Albers ist sicherlich eine der ausgewogensten und spannungsvollsten ihres Frühwerks.

I.3 Umgang mit dem Material

In diesem Kapitel werden die grundlegenden Aspekte erörtert, die Anni Albers in ihrer künstlerischen Arbeit und in ihrem Umgang mit den Materialien als wichtig ansah. Wesentlich ist dabei, dass sie neuen Techniken, neu erforschten Fasern und Zusammensetzungen immer offen gegenüber stand. Unterschiedliche Garne, wie beispielsweise Rayon, Nylon, Aralac, Dacron, Orlon, Dynel und Fiberglas, die jeweils ihre besonderen Eigenschaften und Möglichkeiten haben, faszinierten sie.¹⁶⁷ In ihrem Artikel „Stoffe bauen“ aus dem Jahr 1946 wird deutlich, dass zwei Elemente für ihre Arbeit ausschlaggebend waren: der Blick zurück in die Vergangenheit mit ihren Erkenntnissen und der Blick auf die Fortschritte der Gegenwart. Diese beiden Pole waren die wichtigsten Markierungen in ihrem Denken und die Verbindung dieser beiden für ihre Arbeit wesentlich. Dies gab sie auch an ihre Schülerinnen und

Schülern weiter, dass nur ein Rückblick und das Annehmen der Gegenwart gemeinsam eine Grundlage ermöglichten. In ihrem Artikel fühlt sie sich in die Sichtweise eines Webers aus dem alten Peru ein und lässt ihn auf die Entwicklungen ihrer Gegenwart im Bereich der Textilien blicken. Er steht für eine alte Kultur, die in der Textilherstellung Meisterhaftes geleistet hatte, dieser Weber war für Anni Albers aus diesem Grund ein guter, wenn nicht der aussagekräftigste Kritiker: „Einer der größten Kulturen in der Textilgeschichte ausgesetzt und selbst ein Mitwirkender, könnte man ihn als einen gerechten Richter unserer Leistungen ansehen.“¹⁶⁸ In Anbetracht des aktuellen Entwicklungsstandes, so Albers, wäre der Weber erstaunt über die Massenproduktion und deren Geschwindigkeit, über die Möglichkeit, Textilien in vollkommen gleichmäßiger Qualität entstehen zu lassen und dies gleichzeitig zu einem niedrigen Preis. Stoffe, die über bisher ungeahnte Eigenschaften verfügen, waren entstanden: glasierte, wasserabweisende, knitterfreie, bügelfreie, schwer entflammbare, fluoreszierende, mottensichere und einlaufsichere Materialien. Möglichkeiten, die für den Weber aus dem alten Peru unwahrscheinlich klingen mussten. Die dabei verwendete Technik würde der Weber bestaunen, die physikalischen und chemischen Methoden, die ihnen zu den unterschiedlichen Eigenschaften verhalfen. Die vielen Farbnuancen würden ihn sicherlich faszinieren. Anni Albers nannte in diesem Zusammenhang die beiden für sie wichtigsten Einflüsse in dieser Entwicklung, den Chemiker und den Textilingenieur. Denn sie beeinflussen die Qualität des Materials und seine Herstellungsweise. Alle diese Errungenschaften beziehen sich aber auf die Entwicklung von neuen Geweben, die Webtechnik als solche blieb aber unverändert: „Wenn wir die jüngsten Fortschritte bei der Stoffherstellung untersuchen, kommen wir zu der merkwürdigen Erkenntnis, dass die erzielten bedeutsamen Entwicklungen auf einen eng umrissenen Aspekt begrenzt sind, die Erzeugung und Ausrüstung von neuen Fasern. Während der Vorgang des Webens über ungezählte Jahrhunderte hinweg nahezu unverändert geblieben ist, hat die Textilchemie uns weitreichende Veränderungen gebracht, größere Veränderungen vielleicht als jene, die uns durch den schnellen Fortschritt in der Textilherstellung im vergangenen Jahrhundert gebracht wurden. Wir finden den Kern der Textilarbeit, die Webtechnik, von unserem Zeitalter kaum angerührt (...). Während eine Entwicklung um das Zentrum um sich gegriffen hat, wurden die Webmethoden nicht nur vernachlässigt, sondern mit der Zeit sogar vergessen.“¹⁶⁹ So sehr Anni Albers die Fortschritte ihrer Gegenwart

schätzte, so bewusst war ihr die Wichtigkeit, das alte Wissen zu bewahren. Wahrscheinlich würden dem Weber aus Peru die neuen Textilien imponieren, trotzdem würde er zu keiner Zeit Chemiker oder Textilingenieur werden wollen: „Doch seltsam, es ist möglich, dass weder der eine noch der andere Bereich seinem besonderen Interesse entgegenkommt: der kunstvollen Verbindung von zwei Fadeneinheiten im rechten Winkel, kurz: Weben.“¹⁷⁰ Der eigentliche Vorgang des Webens, so Anni Albers, sei bei aller Technik und Spezialisierung in den Hintergrund gerückt, und gerade dem Prozess der Entstehung misst sie eine große Bedeutung zu. Würde der Weber aus dem alten Peru die heutige Textilindustrie näher betrachten, dann würde ihm nämlich neben aller Perfektion eine „befremdliche Monotonie“ auffallen und eine allzu einfache Technik.¹⁷¹ Sofort könnte er das Konstruktionsprinzip der Stoffe entschlüsseln und würde zum Entschluss kommen, dass er wahrlich komplexere Strukturen kenne. Innovationen in den Webtechniken würde er keine finden und gewebte Strukturen, die seine Neugierde wecken ebenso wenig. Anni Albers fand für diese Entwicklung, wie sie formulierte, für die „Armut in der heutigen Weberei“, mehrere Gründe.¹⁷² Ein großer Faktor stelle sich durch die Mechanisierung dar, Handarbeit wurde durch Maschinen ersetzt. Ein weiterer Aspekt sei die Aufteilung des Gestaltungsprozesses – Planung und Herstellung eines Stoffes liegen nicht mehr in einer Hand. Ein Plan verbindet verschiedene Personen, die an einem Produkt arbeiten, auf dessen Ergebnis sie aber keinen Einfluss üben, sondern sie tragen „mechanisch“ ihren Beitrag zur Gestaltung bei: „So ging die spontane Gestaltung eines Materials verloren und die Blaupause übernahm die Kontrolle. Ein Entwurf auf dem Papier kann jedoch die feinen Überraschungen nicht mit einbeziehen und sich einfallsreich zu Nutze machen. Unser Kritiker würde darauf verweisen, dass dieses Zeitalter quantitative Werte fördert. (...) Unser Kritiker würde zeigen, dass eine Trennung von Kunst und Handwerk oder von Kunst und Produktion unter den mechanisierten Herstellungsformen um sich gegriffen hat; das eine trägt fast ausschließlich geistige und Gefühlswerte, das andere vornehmlich praktische.“¹⁷³ Anni Albers sah in dieser Entwicklung eine logische Konsequenz, der Gebrauchswert eines Produkts war in der Gegenwart wichtiger geworden. Sie zog den Vergleich zur Kunst: „Es ist also logisch, dass die neue Entwicklung die Rolle des Gebrauchswertes bei der Herstellung nützlicher Gegenstände klären würde, gleichsam wie bei der Entwicklung der Kunst, die sich im Klärungsprozess von ihrem wörtlichen Nebeninhalte getrennt hat und abstrakt wurde.“¹⁷⁴ Ihr gelang es, diese

Entwicklung nicht nur aus einer negativen Sicht zu betrachten, sondern eine klare Schlussfolgerung zu ziehen und die Aspekte zu erkennen, die dazu geführt haben. Genauer gesagt, sie sah die Innovationen der Gegenwart nicht nur als verdrängende Kräfte des Alten und Bewährten, sondern sie erkannte in beiden Polen Potentiale, die zu einem guten Ergebnis führen konnten.

Der direkte Kontakt mit dem Material spielte für Anni Albers eine große Rolle und die Tatsache, dass eine Person in die verschiedenen Produktionsschritte involviert ist und damit die gesamte Entwicklung eines Produktes begleiten kann. Nur dann kann es zu den spontanen Momenten in der Auseinandersetzung mit dem Material kommen. „Aus einer unmittelbaren Beziehung zwischen dem Arbeitsmaterial und dem Arbeitsprozess“ können die Weber die verloren gegangene Qualität zurückbringen.¹⁷⁵ Sie würden „die Oberflächeneigenschaften der Stoffe einbringen“, die Wirkung der Textur sei keine zusätzlichen Dekoration, sondern gehöre zur Struktur des Materials: „Oberflächengestaltung von Geweben kann jedoch ebenso zu einem ornamentalen Zusatz werden wie jedes Muster, indem man die Eigenheiten, die organischer Bestandteil der Stoffstruktur sind, überbetont.“¹⁷⁶ Diese Eigenheiten können aber nur im Versuch ausprobiert und entdeckt werden. Sie würden das Resultat bereichern.

Anni Albers' Idee war es, Laboratorien einzurichten: „Auch wenn es uns gelungen ist, eine große Vielzahl an Stoffen ohne große Unterscheidung von Webtechniken herzustellen, so bleibt das weite Feld des Webens offen für Versuche.“¹⁷⁷ Das von ihr gewählte Wort ‚Laboratorium‘ zeigt, wie wichtig sie das Stadium der Versuche ansah und dass sie dafür einen zeitgemäßen Begriff verwendete. Sie benutzte nicht das Wort Werkstatt oder Versuchswerkstatt, sondern einen wissenschaftlichen Begriff, der ihre wissenschaftliche Herangehensweise plastisch macht.

Gleichzeitig sah Anni Albers aber auch eine Problematik. Sind Handweber in die Produktion von Stoffen eingeschlossen und ermöglichen den Produkten zweifelsohne neue Wege und Möglichkeiten, kann ein negativer Aspekt sein, dass sie sich nicht mit dem Zeitgeist entwickeln: „Um zu positiven Ergebnissen zu gelangen, muss ein Werk, das sich heute vom allgemeinen Trend der Zeit löst, bestimmte Strömungen überwinden. Es besteht die Gefahr der Isolation, Handweber ziehen sich aus zeitgenössischen Zusammenhängen zurück und vergraben sich im Webrezeptbuch der Vergangenheit; die industrielle Gegenwart wird abgelehnt, ihre überlegene Herstellungstechnik verneint; da gibt es eine romantische Überschätzung

der Handarbeit im Gegensatz zur Maschinenarbeit und einen Glauben an den künstlichen Erhalt eines Marktes, der längst keine lebenswichtige Bedeutung mehr hat.“¹⁷⁸ Anni Albers Standpunkt wird damit deutlich: sich mit der Gegenwart auseinander zusetzen, ihre Erkenntnisse anzunehmen und dann im Verbund mit den traditionellen Werten zu arbeiten.

Sie klärte in diesem Zusammenhang die Frage von Kunst und Handwerk, indem sie verdeutlichte, dass Handwerk „potentiell Kunst“ sein kann, dass aber ein Problem bestehe, wenn jeweils Kunst und Nutzen angestrebt werden, beides aber nicht überzeugen kann, das Ergebnis also nicht an den Status der Kunst heranreicht und nicht durch wirkliche Nützlichkeit besticht.¹⁷⁹ Es demnach zu halbherzigen Produkten kommt. Wenn sich Tradition und Fortschritt miteinander arrangieren und voneinander profitieren sollen, wie es am Beispiel des Webers deutlich wurde, so kann eine Verbindung von moderner Industrie und altem Handwerk, nach Anni Albers Ansicht, ein großer Gewinn sein. Sie verstärkte ihre These mit einem Vergleich: „Die moderne Industrie ist eine neue Form des alten Handwerks, und sowohl die Industrie als auch das Handwerk sollten sich an ihre Verwandtschaft erinnern. Statt zu streiten, sollten sie gemeinsam ein Familienfest feiern. Seit das Weberhandwerk auf unbefugte Art seinen Beitrag zu der neuen Entwicklung leistet und ansetzt, Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, können wir uns darauf freuen, dass es irgendwann einmal als vitaler Teil des industriellen Prozesses akzeptiert sein wird.“¹⁸⁰ Ein produktiver Bestandteil zu sein und einen Prozess weiter voran zu treiben, ist ihrer Überzeugung nach der Weg der Zukunft. Anni Albers dachte nicht in starren Parametern, sondern sie wog ab. Wie kann eine Sache, ein Objekt oder in diesem Fall eine Produktion verbessert werden? Die Innovationen der heutigen Zeit spielen dabei eine große Rolle, diese Neuerungen nahm sie dankbar an. Sich nicht vor Innovationen zu verschließen, wenn auch aus Liebe zu den alten Traditionen, war ihr wichtig. Sondern offen dem Neuen gegenüber zu treten, mehr noch, sie war begeistert, wenn das Neue eine überzeugende, funktionelle Kraft hatte. Sie war neugierig auf Innovationen und in dieser Neugierde steckte die Besonderheit, denn sie sorgte dafür, dass ihre Gedanken immer mit der Zeit und ihr voraus gingen. Das Handweben war ihrer Meinung nach essentiell für gute Ergebnisse in der Stoffproduktion. Ihr bisheriger Beitrag war, die „Erscheinung“, die „Epidermis“ der Stoffe zu beeinflussen.¹⁸¹ Für sie war es aber eine tiefgreifendere Aufgabe, die der Handweberei zukam: „Die Ingenieurarbeit der Stoffkonstruktion, die die grundlegenden Eigenschaften von

Stoffen beeinflusst, ist bislang kaum erwogen worden. Wahrscheinlich ist dies wiederum die Aufgabe der Handweber, in dieser Richtung zu arbeiten.“¹⁸² Auf diesem Weg könnten neue Stoffe entstehen: „Denn ebenso wie Seide, ein von Natur aus weiches Material, durch gewisse Fadenbehandlungen als Taft steif, und Leinen, ein vergleichsweise starres Material, durch andere weich gemacht werden kann, könnten endlose Verfahren neue Stoffe hervorbringen. Die wachsende Zahl neuer Fasern mit neuen Qualitäten bedingt eine besondere Herausforderung, die Wirkung neuer Herstellungsverfahren an ihnen auszuprobieren.“¹⁸³ Das Wissen der alten Webtechniken und das Know How der modernen Technik könnten dies leisten. Nicht nur chemische Verfahren würden dann eingesetzt werden um beispielsweise fluoreszierende Stoffe zu erfinden, sondern neue Fasertechniken könnten über besondere Eigenschaften verfügen, wie die Schalldämpfung und die Absorption des Lichts.

Den Weg der Zukunft beschrieb Anni Albers folgendermaßen: das Experimentieren in der Stoffkonstruktion, nach ihrer Idee in Laboratorien, soll in der Industrie einen eigenen Platz oder genauer gesagt, eine eigene Stufe in der Produktion einnehmen. In die Praxis umgesetzt, müssten in der Regel Handweber in der Industrie eingesetzt werden: „Wenn die Vorstellungskraft und der konstruktive Einfallsreichtum am Webstuhl mit neuen erweiterten Funktionsmöglichkeiten kombiniert würde, könnte in der Textilgestaltung aus einem halbherzigen Fortschritt ein wirklich ausgeglichener Fortschritt erwachsen.“¹⁸⁴ Mit dieser Überlegung wird ihr pragmatischer und fortschrittlicher Gedankengang deutlich, die Weber nicht als ein altes Kulturgut zu betrachten, dessen Leistungen überholt sind und den Fortschritt nicht als eine negative Kraft, die vorhandene Werte zerstört. Der Weber aus dem alten Peru würde bei diesem Zusammenspiel von Tradition und Fortschritt sicherlich auch Begeisterung zeigen, befand Anni Albers: „Unser uralter peruanischer Kollege würde vielleicht seinen erstaunten Gesichtsausdruck verlieren, wenn er uns beim Aufbruch zu Abenteuern mit Fäden sähe, Abenteuern, so vermuten wir, die seiner Leidenschaft entsprächen.“¹⁸⁵ Damit wird erneut Anni Albers große Freude am Abenteuer und dem ewig Neuen sichtbar, dass sie in besonderem Maße auszeichnete.

II. Einflüsse und Inspirationen

II.1 Einfluss und Vorgänger

In den folgenden Kapiteln werden die wesentlichen Einflüsse auf das Werk Anni Albers dargelegt. Die Frage nach den Einflüssen und den Vorgängern spielt in der Entstehung von Kunst eine elementare Rolle und stellt sich entweder durch einen Nachvollzug einer vorhandenen Haltung dar, eine Beeinflussung und damit Richtungsweisung oder durch eine Abgrenzung. Isabelle Graw geht in Ihrer Untersuchung dezidiert auf Künstlerinnen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein, die sich an männlichen Vorgängern orientieren, sich aber von Ihnen abgrenzen, mit dem Ziel eine eigene Position einzunehmen, wie Graw formuliert, anstreben „ihren eigenen Entwurf innerhalb des Kunstsystem zu artikulieren“.¹⁸⁶

Bezogen auf Anni Albers war eine Beeinflussung durch eine einzelne Position nicht allein ausschlaggebend. Prägend für ihre künstlerische Haltung war das künstlerische Umfeld mit seinen Ideen und deren Ausformulierungen. Die Fragen und die Visionen ihrer Zeit sind als beeinflussende Faktoren anzusehen. Wie Anni Albers formulierte, war das Bauhaus, wie eingangs beschrieben, keineswegs ein strukturiertes Gefüge, sondern ein Konglomerat von Ideen und Visionen. In diesem Pool der unterschiedlichen Ideen formierten sich einzelne Richtungen und damit Denkmodelle, an denen sie teilnahm und ihre Position ausloten konnte. Zeit ihres Schaffens war sie von den Ideen des Bauhauses geprägt, ihr Studium hatte sie für diese Sichtweise der Dinge, der Kunst sensibilisiert. Der Einfluss des Bauhauses ist demnach als der Wichtigste einzuschätzen und man kann von einer lebenslangen Prägung sprechen.

Paul Klee ist auf dem künstlerischen Werdegang Anni Albers' sicherlich ein weiterer prägender Einfluss, wie er es für viele Künstler und Künstlerinnen dieser Zeit, für viele Studenten und Studentinnen des Bauhauses gewesen war. Anni Albers bezog sich nicht nur ausdrücklich auf ihn, sondern ihren Werken ist der Einfluss der Lehre und der Kunst Klees anzumerken.

Ein markanter Einfluss, den Albers selbst immer wieder betont hat, waren die peruanischen und prähistorischen Weber. In Ihnen und Ihrer Arbeitsweise sah sie verinnerlicht, was sie als tragend und wesentlich auffasste. Die Errungenschaften dieser alten Kultur bezog sie in ihre künstlerische Haltung mit ein, um sie dann aber in ihre Zeit und ihre Sprache zu transportieren. Anni Albers gelang es, sich

verschiedene Einflüsse einzuverleiben, um dann ihren eigenen Entwurf zu formulieren. Damit orientierte sie sich, fand Bestätigung, um dann aber einen eigenständigen Weg zu formulieren. Eine weitere wesentliche Beeinflussung fand durch die Beziehung mit Josef Albers statt. Auch wenn beide dies nie deutlich bestätigt haben, gibt es Belege, dass beide voneinander gelernt haben. Zu eng war ihre Partnerschaft und zu stark war darin die Bedeutung der Kunst. Sie waren beide von einer Überzeugung geleitet, wie sollte sich dies nicht auf ihre Kunst übertragen. Die folgenden Kapitel sollen diese verschiedenen Einflüsse und ihre Auswirkungen auf das Werk der Künstlerin darlegen.

II.2 Einfluss und Inspiration – Paul Klee

„Die Natur kann sich Verschwendungen in allem erlauben, der Künstler muss bis ins letzte sparsam sein. Die Natur ist beredt bis zum Verworrenen, der Künstler sei ordentlich verschwiegen. – Wenn bei meinen Sachen manchmal ein primitiver Eindruck entsteht, so erklärt sich diese Primitivität aus meiner Disziplin, auf wenige Stufen zu reduzieren. Sie ist nur Sparsamkeit, also letzte professionelle Erkenntnis, also das Gegenteil von wirklicher Primitivität.“¹⁸⁷

Paul Klee fasste in diesen Sätzen wesentliche Aspekte seiner Kunstanschauung zusammen: die Sparsamkeit, das ein Zuviel und das Überflüssige ausschließt, die Primitivität, die das Komplexe in eine Aussage verdichtet und damit die alles begleitende und zügelnde Disziplin und Reduktion.

Anni Albers großes Interesse galt dem Langlebigen. Sie befand sich stets auf der Suche nach etwas Allgemeingültigem, das nicht nur den Geist eines Moments, einer Zeit oder das Spontane beinhaltet, sondern auf Dauer eine Zeitlosigkeit und damit Wertigkeit entwickeln konnte. Die Kunst Paul Klees war für Albers seit der Zeit am Bauhaus eine Inspirationsquelle, rückblickend gegen Ende ihres Schaffens beschreibt sie: „Ich kehre immer wieder zu Klee als meinem großen Helden zurück“, (...) „weil seine Kunst sich hält, und das ist es was mich interessiert: Dinge die überdauern, und nicht die schnelllebigen.“¹⁸⁸

Paul Klee erhielt 1921 einen Ruf an das Bauhaus in Weimar. Das Telegramm mit der Nachricht seiner Berufung unterschrieben unter anderem Walter Gropius, Lionel Feininger, Georg Muche und Johannes Itten. Letzterem war es ein Anliegen nach

dem Weggang der Kollegen Walter Klemm und Richard Engelmann, zwei Professoren, die schon in der vorherigen Kunsthochschule gelehrt hatten, jetzt einen Künstler zu berufen, der mitwirken konnte, die Hochschule zu einem „Zentrum intensivster künstlerischer Arbeit“ werden zu lassen.¹⁸⁹ In einem Brief an Paul Klee schrieb er, dass „moderne, gleichgesinnte Künstler“ an diesem Vorhaben arbeiten und es verwirklichen sollten, ohne auf die Reaktionen von außen zu achten.¹⁹⁰ Paul Klee, 1879 in Münchenbuchsee bei Bern geboren, war zum Zeitpunkt der Berufung ein bekannter Künstler, er gehörte wie Johannes Itten, Georg Muche und Lionel Feininger zum Kreis der Expressionisten. Er hatte 1900 nach dem Unterricht an einer privaten Malschule bei Heinrich Knirr die Klasse von Franz von Stuck an der Kunstakademie München besucht. Während einer frühen Italien-Reise mit dem Bildhauer Hermann Haller waren es die Architektur, die Gärten und die Unterwasserwelt des Aquariums in Neapel, die seine Aufmerksamkeit erregten. Die Architektur sollte ein zentrales Thema für ihn bleiben, er war fasziniert von gebauten Strukturen, die den Vorgaben der Natur folgten und eine Fortsetzung ihrer waren. Ebenso die Gärten, als ein vom Menschen gestaltetes Stück Natur. Zwei Aspekte finden sich hier, die sein Werk begleiteten und die er weiterentwickelte: „Konstruktion und Imagination“.¹⁹¹ Zu wichtigen Begegnungen kommt es 1911, als er die Künstler des Blauen Reiters Wassily Kandinsky, Franz Marc und August Macke kennen lernte, die großen Einfluss auf ihn und seine künstlerische Entwicklung hatten. Ihre Werke sensibilisierten ihn für die Verwendung von Farbe und zugleich konnte er an seinen Ausdrucksmitteln arbeiten, wie der spielerischen Linienführung, die an Kinderzeichnungen erinnert.

1912 beteiligte er sich an der zweiten Ausstellung des „Blauen Reiter“, war am Ersten Deutschen Herbstsalon mit Werken vertreten und hatte zahlreiche weitere Ausstellungen. 1914 war er Mitbegründer der „Neuen Sezession München“. Im selben Jahr unternahm er zusammen mit seinen Künstlerkollegen August Macke und Louis Moilliet eine Reise nach Tunis, die ihn nachhaltig prägte. Die Architektur der arabischen Siedlungen, die dort bestehenden Lichtverhältnisse und Farben beeindruckten ihn, als einen „Anruf der Farbe“ bezeichnete er deshalb diese Begegnung.¹⁹² Die städtebaulichen Konstruktionen verglich er mit dem Aufbau seiner Bildkompositionen. 1929 war eine Reise nach Ägypten eine weitere wichtige Inspiration für den Künstler: „Kairuan gab dem Maler die Farbe und die

Bildarchitektur, Ägypten das Erlebnis des zeitlosen Beieinanders von Dauer und Vergänglichkeit“.¹⁹³

Paul Klees einzigartige Bildsprache zeichnet sich durch die Verwendung von Symbolen und Zeichen aus, die fern ab der Realität einen eigenen Raum schaffen, nicht das Sichtbare wiedergeben, wie er in seinem berühmten Satz formulierte, sondern sichtbar machen.¹⁹⁴ Die Zeichen fanden in seinen Werken immer stärker zu einer Verdichtung, Reduktion und Vereinfachung und besitzen gerade dadurch einen Reichtum und eine Poesie. Paul Klees Werk besticht durch Gegensätze, die in seinen Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen zusammenfinden: „Mystik und Logik, Poesie und Mathematik, Tag und Nacht, obere und unter Welt, Sichtbares und Unsichtbares, Bewußtes und Unbewußtes, kindhafte Naivität und artistisches Raffinement, Tod und Leben, Organisches und Anorganisches, Östliches und Westliches, Ordnung und Anarchie, Ironie und Ergriffenheit sind oft gleichzeitig präsent.“¹⁹⁵

Paul Klee war ein universaler Künstler, er besaß umfassende Kenntnisse in Philosophie, Literatur, Musik und Naturwissenschaften. In seinem Tagebuch beschreibt Klee ein allumfassendes Wissen als grundlegende Aufgabe und Voraussetzung für den Künstler: „Was muss ein Künstler alles sein, Dichter, Naturforscher, Philosoph.“¹⁹⁶ Das Bild des Künstlergenies also, dass in alle Bereiche des Denkens und Wissens vordringt, um in ihnen Inspiration zu finden. Klee erforschte und beobachtete seine Umwelt, die Natur, fand im Kleinsten das Besondere, „im äußersten Blättchen Analogien zur totalen Gesetzgebung“, wie er in sein Tagebuch schrieb.¹⁹⁷ Mit diesem Ansatz kommt er der Denk- und Sichtweise Anni Albers nahe, die, wie beschrieben, in einfachen Strukturen und Systemen deren Komplexität erkannte. So war für sie die Wahrnehmung, das Betrachten der alltäglichsten Dinge, aber auch der Phänomene innerhalb der Natur, eine selbstverständliche und großartige Möglichkeit, Neues zu entdecken, zu lernen und sich inspirieren zu lassen.

Schon Oskar Schlemmer hatte Paul Klee an die Stuttgarter Akademie berufen wollen, bevor er sich für die Lehre am Bauhaus entschied. Seine pädagogische und künstlerische Auffassung passte hervorragend in das Konzept der Hochschule. Er sah es als wesentlich und nahezu als Pflicht für einen modernen Künstler an, mit der Originalität des eigenen Denkens zur Gestaltung der Gesellschaft und ihrer Zukunft beizutragen.¹⁹⁸ Ein neues pädagogisches Konzept, so Klee, war notwendig, um

dieses Denken vermitteln und möglichst viele Menschen damit erreichen zu können. Mit dieser Erkenntnis und der Vorstellung einer „Kunstschule für Handwerker“, die er hatte, noch bevor er an das Bauhaus kam, war er nahezu prädestiniert für eine Lehrtätigkeit an der neuen Hochschule.¹⁹⁹ Er sah es zudem als eine Notwendigkeit an, parallel künstlerisch zu arbeiten und zu lehren. Als er im Januar 1921 seine Stellung antrat, war seine Zuständigkeit noch nicht geklärt. Erst im darauffolgenden März wurden die Werkstätten neu besetzt und Klee begann als Formmeister in der Werkstatt für Buchbinderei. Knapp anderthalb Jahre später wechselte er in die Glasmalerei. In Dessau gab er dann in der Webereiwerkstatt, die von Gunta Stözl geleitet wurde, Formunterricht. Wesentlichen Einfluss konnte Paul Klee aber vor allem in seinem theoretischen Unterricht ausüben, den er selbst als „Compositionspraktikum“ bezeichnete. Innerhalb seiner Unterrichtsstunden wurden sowohl eigene Arbeiten als auch die der Studenten einer genauen Analyse und Auseinandersetzung unterzogen.²⁰⁰ Ein Semester darauf hielt er auch Vorlesungen zur bildnerischen Formenlehre. War er zuvor einem intuitiven Ansatz gefolgt, bereitete er seine Vorlesungen im Laufe der Zeit immer gründlich vor.

Die Grundformen der Gestaltung waren ein zentrales Thema seines Unterrichts. Seiner Auffassung nach sei die Natur in ihren Gesetzen und Strukturen wie eine Art Anleitung: „Der organische Zusammenhang der Bildelemente und die Ausgewogenheit der von ihnen ausgehenden Kräfte“ gehörten zu den Grundformen der Gestaltung.²⁰¹ Er verband in seiner Lehre, wie auch in seiner künstlerischen Arbeit, die Bereiche Kunst und Natur, denn er sah grundlegende formale Elemente innerhalb der Kunst in der Natur auf vorbildliche Weise umgesetzt. Zur Veranschaulichung komplexer Zusammenhänge zog er immer wieder Vergleiche mit der Natur heran, so in einer Unterrichtseinheit am 12.12.1921: „Heute möchte ich das Abwägen der Kräfte hüben und drüben zum Gegenstand unserer Untersuchung machen, und zwar derjenigen Kräfte, die sich aus der Anziehungskraft der Erde ergeben, also das Abwägen der Schwergewichte. Es wird uns diese Art von Kräften am nächsten liegen, weil wir physisch selber diesen Gewichtsgesetzen unterworfen sind.“²⁰² Auch die Musik stellte, wie erwähnt, eine wichtige Inspiration für die Kunst, aber auch für die Lehre Paul Klees dar, so unternahm er im Unterricht mit den Schülern Versuche, musikalische Strukturen bildnerisch umzusetzen. Die Musik lag dem Künstler sehr am Herzen – er hatte sich zu Anfang seiner Ausbildungsjahre für eine der beiden Bereiche, für die Kunst oder die Musik, entscheiden müssen. Im

Wintersemester 1922/13 war die Farbe zentrales Thema seiner Lehre. In der Auseinandersetzung mit Goethe, Runge, Delacroix und Kandinsky entwickelte er eine eigene Farbenlehre.²⁰³ Diese theoretischen Überlegungen hatten natürlich auch Einfluss auf seine künstlerische Arbeit. Geometrische Formen und Farbkonstellationen bestimmten seine Arbeiten von nun an, das spielerische Moment wich merklich in den Hintergrund. Das Symbol des Pfeils setzte Klee nun ein, das er als „Zeichen für die geistige Überwindung der irdischen Fesseln verstand.“²⁰⁴

1925, als das Bauhaus nach Dessau umzog, war es für Paul Klee keine einfache Entscheidung mitzugehen, denn die Verhältnisse hatten sich seit dem Weggang von Johannes Itten im Jahr 1923 geändert.²⁰⁵ Die expressionistische Anfangszeit war überwunden. Eine neue Phase brach an, die mit neuen Personen verbunden war, wie Lászlò Moholy-Nagy, der die klassische Malerei ablehnte und für den, wie auch für seinen Assistenten Josef Albers, ein analytischer und technischer Ansatz im Vordergrund stand, der der Erforschung der Materialien und ihrer Eigenschaften diente. Diese Grundstimmung behagte Paul Klee nicht, zudem war sein Elan geschwächt, denn die Lehre nahm viel Zeit in Anspruch, die er seiner Kunst nicht geben konnte, aber er ging mit nach Dessau. Zum Teil hielt er seinen Unterricht in Blöcken und reiste aus Weimar alle 14 Tage an. Die Differenzen innerhalb der Schule nahmen aber zu, waren bis dahin Formmeister und Handwerksmeister für die Ausbildung zuständig, sollte von nun an ein Lehrer verantwortlich sein. Die Maler hatten damit am eigentlichen Lehrbetrieb keinen Anteil mehr, deshalb richtete Hannes Meyer, der seit 1928 Walter Gropius' Nachfolger als Direktor war, zwei Malklassen ein, deren Leiter Wassily Kandinsky und Paul Klee waren. Aber eine wirklich zufriedenstellende Lösung war dies nicht, und die Unterschiede in den Auffassungen der Lehrenden bestanden weiterhin. Paul Klee bekam zudem 1930 einen Ruf an die Düsseldorfer Kunstakademie, so dass er am 1. April 1931 das Bauhaus verließ.

Anni Albers hatte 1927 Unterricht bei Paul Klee, der speziell für die Studentinnen der Webereiwerkstatt eingerichtet wurde. Sie bat ihn sogar, Unterricht für sie zu geben.²⁰⁶ Bis 1931 unterrichtete er die Weberinnen und legte den Kurs speziell für sie an. Sein Unterricht war überaus anspruchsvoll und für die Schülerinnen und auch andere Schüler eine Herausforderung. Man konnte „nicht ohne innere Vorbereitung“ teilnehmen.²⁰⁷ Anni Albers beschrieb dies ebenfalls: „Eine seiner Unterrichtsstunden ging soweit über meinen Kopf hinweg, dass ich überhaupt nichts verstand und gehen

musste. Ich war noch nicht bereit für Klee und sein Denken.“²⁰⁸ Und trotzdem war sein Einfluss enorm: „Wir haben Klee so sehr bewundert“ stellte Anni Albers im Rückblick fest und betont die Verehrung des Künstlers: „Er war zu jener Zeit mein Gott“.²⁰⁹ Vielleicht waren die Studentinnen mit den Ansätzen und Theorien des Lehrers überfordert, aber vieles blieb in ihrem Denken fest verankert, wie auch Anni Albers Arbeiten zeigen. Sein Unterricht war komplex, seine gedanklichen Sprünge und Bogenschläge vielleicht nicht immer nachvollziehbar. Anni Albers bezeichnete den Lehrer als unnahbar und reserviert, sie verglich ihn und seine Wirkung mit dem Heiligen Christophorus, „der die Last der Welt auf beiden Schultern trägt.“²¹⁰ Gleichzeitig zeigt eine Begebenheit, die Anni Albers rückblickend Nicholas Fox Weber erzählte, welche Bedeutung Klee am Bauhaus allgemein und für die Studentinnen der Weberei im Besonderen hatte.²¹¹ Es war das Jahr 1929 und der Geburtstag des Meisters nahte. Drei Studentinnen der Webereiwerkstatt hatten sich eine Überraschung für ihn ausgedacht. Sie hatten vor, ein Flugzeug aus der Junkerswerft, die sich in der Nähe befand, zu mieten und ihm ein Geschenk aus der Luft zu überreichen: „damit das Geburtstagsgeschenk dieses geheimnisumwitterten Mannes aus einer anderen Welt aus den Lüften zu ihm käme; ein irdisches Flugzeug hätte nicht mehr gereicht.“²¹² Eine wunderbare Idee, die zeigt, wie frei und ausgelassen das Leben an der Hochschule war.

Die Geschenke sollten in einem Paket, das die Form eines Engels hatte, bei Klee ankommen. Unter den Geschenken waren ein Druck von Lyonel Feininger, eine Lampe von Marianne Brandt und Objekte aus der Holzwerkstatt. Anni Albers fertigte die Locken des Engels aus dünnen, schimmernden Kupferspänen. Eigentlich war geplant, dass sie nicht mit an Bord ging, aber als das Flugzeug startete, hielt der Pilot sie für so leicht, dass er sie mitnahm. Er flog sogar Pirouetten mit den vier Weberinnen, Anni Albers war nicht ängstlich, sondern fasziniert, denn diese Bewegung im Raum ermöglichte ihr vollkommen neue Ansätze: „Die kalte Oktoberluft drang durch ihre Mäntel und der Pilot schäkerte mit den jungen Weberinnen, flog Pirouetten, während sie sich im Cockpit aneinander schmiegt; Anni aber war so besessen von abstrakter Kunst, dass sie nicht mit Furcht reagierte, sondern sich plötzlich der visuellen Dimension bewusst wurde. Sie hatte bislang auf einer optischen Ebene gelebt und sah sie jetzt aus einem anderen Blickwinkel.“²¹³ Wie zuvor beschrieben, war auch dies ein Erlebnis, das Anni Albers mit offenen Augen

und Gedanken in sich aufnahm – jede Situation, jedes Erlebnis, jede Entdeckung, die sie machte, war für sie unmittelbar mit Kunst verbunden.

Man ließ das Geschenk über dem Meisterhaus von Paul Klee herab, das zu einer Reihe von Meisterhäusern gehörte, nebenan wohnten Anni und Josef Albers, das Hauptgebäude war ebenfalls in unmittelbarer Nähe. Man kann so davon ausgehen, dass die gesamte Belegschaft des Bauhauses auf diese Aktion aufmerksam wurde. Paul Klee selbst hatte sich wohl sehr über diese Überraschung und das Geschenk gefreut, beides wurde zum Thema eines seiner Gemälde. Interessant ist die Reaktion von Josef Albers auf dieses Ereignis, denn er fragte seine Frau am Nachmittag, ob „sie die Idioten gesehen habe, die da vorüber geflogen wären.“ Mit Ironie und Selbstbewusstsein antwortete Anni Albers: „Ich erzählte ihm, dass ich einer gewesen war.“²¹⁴ Nicholas Fox Weber beschreibt, wie Anni Albers dies mit einem schelmischen Lächeln erzählte. Diese Anekdote zeigt, wie später eingehend beschrieben wird, wie unterschiedlich die Charaktere von Anni und Josef Albers doch gewesen sind, wie eigenständig aber auch Anni Albers ihre Position vertrat.

Ihre große Bewunderung für die künstlerische Position Paul Klees spiegelt sich auch in einer weiteren Begebenheit. Sie hatte ein Aquarell des Meisters gekauft, das sie in einer Ausstellung am Bauhaus gesehen hatte, in der Klee eines seiner neuesten Werke in einem Flur des Gebäudes einfach mit Reissnägeln an die Wand gehängt hatte. Wahrscheinlich kaufte sie sich die Arbeit selbst und es handelte sich um die Zeit vor ihrer Ehe mit Josef Albers. Denn Nicholas Fox Weber beschreibt dies auch „als einer der wenigen öffentlichen Belege vom Reichtum ihrer Familie“.²¹⁵

Es ist anzunehmen, dass Anni Albers schon vor der Zeit des Unterrichts bei Paul Klee Arbeiten von ihm gesehen oder seine Schriften gelesen hatte, wie die pädagogischen Notizbücher (Abb. 29 u. 30). Sie hatte beispielsweise bereits 1924 seine „Zwei Kräfte“, die zwei Jahre zuvor erschienen waren, gekauft.²¹⁶ Sein Werk war ihr deshalb schon vor dem Unterricht bekannt. Besonders eindrücklich waren für sie die Unterrichtseinheiten, in denen es um Strukturkompositionen ging und um das Raster.²¹⁷ Ein Raster ist seiner Erklärung nach eine Struktur, die sich durch die Wiederholung einzelner Teile zusammensetzt oder auch durch das Zusammenspiel von Bändern, die über- und untereinander verlaufen, wie es beim Weben der Fall ist. Das Prinzip der Rotation, der Teilung und der Wiederholung geometrischer Formen, ist ein grundlegendes in Klees Arbeiten, es taucht immer wieder in veränderter Form auf, als Studie, Skizze und vollendetes Werk. In seinem theoretischen Unterricht

lehrte er diese grundlegenden Formprinzipien und für die Weberinnen fasste er sie in einen besonderen Zusammenhang, denn er verdeutlichte seine Thesen anhand von aufgezeichneten Geweben: mal im Querschnitt, als auch als Kett- und Schussgewebe. Ein Geflecht konnte seine Vorstellung einer Struktur verdeutlichen, die sich aus Bändern zusammensetzt, die miteinander variierend kombiniert werden. So entfaltet sich eine fortlaufende Struktur, innerhalb derer sich einzelne Elemente wiederholen. Das Raster bildet den Grundstock, aus dem dann die Komposition entstehen kann. Paul Klee zeichnete in seinen pädagogischen Notizbüchern Gewebe (Abb. 29 u. 30), die die Bänder deutlich zeigten und somit das perfekte Anschauungsmittel boten. Wie ein Geflecht setzt sich das Raster zusammen, kaum besser darstellbar als mittels eines gewebten Stoffes. „Ich glaube, ich verdanke Klee meine meisten Ansichten in die Probleme der Form“, bemerkte Anni Albers im Hinblick auf seinen großen Einfluss auf ihr Werk und ihre Formensprache.²¹⁸

Betrachtet man die frühen Arbeiten Anni Albers', dann wird die Umsetzung des Unterrichts Klees deutlich. Ein früher Wandbehang von 1924 besteht aus einem System aus Linien oder Bändern, die sich horizontal und vertikal über die Fläche verteilen. Band an Band legt sich in der Waagrechten in unterschiedlicher Breite aneinander, um dann an der horizontalen Mittelachse gespiegelt zu werden. Zwei kurze senkrechte Streifen spiegeln sich an den beiden Seiten der Komposition an der Mittelachse und geben die einzigen Senkrechten wieder. Albers entwickelte den Wandbehang aus dem Element der Linie heraus, das sie variiert, verdoppelt, spiegelt und daraus der Komposition eine Festigkeit und Ausgewogenheit verleiht. Betrachtet man den Wandbehang von 1925 (Abb. 21), dann scheint eine Leichtigkeit hinzugekommen. Wieder ist es die Linie, das Band, aus dem die Formen und damit die Komposition entstehen. Parallel und horizontal fügt sich ein Band an das andere, in ihrer Breite unterschiedlich. Ein helles Braun, ein tiefes Schwarz, ein liches Gelb und ein Beigeton wechseln einander ab und bilden den Grund der Fläche. In unbestimmter Abfolge, jeweils auf einem Streifen platziert, taucht eine rechteckige bzw. quadratische Form auf, die wie ein Zeichen über die Bänder wandert. An der linken oberen Kante taucht es wie angeschnitten nur als kleiner rechteckiger Streifen auf, um dann in der nächsten Reihe als Quadrat in Rot auf schwarzem Untergrund in den Vordergrund zu treten. Als wäre es eine Chiffre, ist man als Betrachter versucht, in diese Reihenfolge eine Bedeutung einzulesen. Und es ist zur Strenge der

Komposition das Zufällige hinzugekommen, in der ein Jahr zuvor entstandenen Arbeit überwiegt noch die Klarheit der Geometrie und ihre Ausgewogenheit. Paul Klee formulierte zwei wesentliche Gestaltungsprinzipien, die Anni Albers ebenfalls angewendet hat, die „Vermehrung“ und die „Polyphonie“.²¹⁹ Die Vermehrung bedeutet, wie Anni Albers getippte Aufzeichnungen der Vorlesungen erläutern, dass a) jede „Einheit“ durch „Schiebung“ zu beiden Seiten oder nach unten und oben vermehrt werden kann. Sie verdeutlichte dies in Zeichnungen mit Kästchen. Unter a') beschrieb sie die „Schiebung mit Unterbrechung“, wie sie bei Formen wie dem Dreieck vorkommen, b) zeigte die Vermehrung durch „Verschiebung“, c) durch „Spiegelung“ und d) durch Drehung. Aus diesen Regeln setzen sich interessante Strukturen mit zahlreichen Kombinationsmöglichkeiten zusammen. Betrachtet man Anni Albers Wandbehang aus dem Jahr 1926 (Abb.27), dann setzt sich die Komposition aus Rechtecken in senkrechter Stellung zusammen: Graue, schwarze, weiße und beige und schwarz-weiß, grau weiß, beige-weiß und beige-grau gestreifte Rechtecke. Diese bilden Bänder, die sich parallel aneinanderfügen. Das erste Band auf der linken Seite und das sechste Band sind in der Aneinanderreihung der Rechtecke identisch.

Interessant ist, wie Jenny Anger in ihrem Aufsatz „Anni Albers' Dank an Paul Klee“ feststellt, dass die Künstlerin in ihrer ersten Zeit am Black Mountain College Paul Klees Vorlesung, die er 1924 in Jena mit dem Titel „Über moderne Kunst“ hielt, übersetzte.²²⁰ Jenny Anger datiert die Typoskripte Anni Albers' in die Anfangszeit ihres Neubeginns in den USA, da Anni Albers wohl mit der englischen Wortwahl noch nicht ganz vertraut war. Die Vorlesung des Lehrers ins Englische zu übertragen, ist sicherlich als ein Zeichen großer Wertschätzung und Verehrung anzusehen. In Amerika angekommen, wollte sie vielleicht gerade an diesem Punkt die wichtigen Inhalte der Lehre festhalten und für ihre neuen Landsleute verständlich machen – sie weiter zu geben, wie es das angestrebte Ziel Paul Klees war. In Anbetracht ihrer Lehrtätigkeit war ihr die Vermittlung der Standpunkte Paul Klees an die Studenten am Black Mountain College sicherlich sehr wichtig. Ihre Motivation wird in einem Brief aus dem Jahr 1960 deutlich, den sie an ihre Bauhauskollegin Charlotte Weidler schrieb und in dem sie die große Bedeutung einer Übersetzung formulierte, die „eine enorme Freude wäre und mir das Gefühl gäbe, zumindest auf eine Weise Paul Klee DANKE gesagt zu haben.“²²¹ Das Bedürfnis Paul Klees Lehre

weiterreichen zu wollen, zeigt vor allem, welchen großen Einfluss er auf sie gehabt haben muss und wie sehr sie diesen Dank rückblickend aussprechen wollte.

II.3 Wechselseitige Beeinflussung – Anni und Josef Albers

Ein wesentlicher Einfluss auf das künstlerische Schaffen Anni Albers', wenn auch ein ambivalenter, stellt sich sicherlich durch die Ehe und Beziehung mit Josef Albers dar. Es entstanden keine „gemeinsamen“ Werke oder solche, die einen ausdrücklichen gemeinsamen Weg beschreiben oder genau die Handschrift des Partners offen legen. Nicholas Fox Weber findet für die Zusammenarbeit der beiden Künstler die Metapher der zwei Arbeiter, die sich gemeinsam an einem Bau und seiner Fertigstellung befinden und sich gegenseitig beraten. Auf die Ratschläge des anderen eingehen und Wert legen, um dann aber wieder für sich weiterzuarbeiten. Grundlegende Hilfestellungen, wie beispielsweise den richtigen Farbton zu finden, das waren Fragen, die man sich gegenseitig stellte und die man gemeinsam klärte. Ihre Zusammenarbeit beschreibt Nicholas Fox Weber daher sehr treffend als ‚schlicht‘. Es ging um konkrete Hilfestellungen. Alles weitere findet sich in ihrer grundlegenden Auffassung wieder – beide, Josef und Anni Albers, teilten ein Denken über Kunst und Leben. Dies war ein grundlegendes Verständnis über die Wichtigkeit und die Aufgabe der Kunst, das sie beide prägte und führte. Und hier beeinflussten sie sich gegenseitig, im Alltag, in der Lebensführung, in der Arbeitsweise. Aber es war ein ‚relativ‘ ausgewogenes Nebeneinander. Anni Albers offenbart in ihren Schriften ein Denken, das sich deckungsgleich in vielen Aspekten auf Josef Albers übertragen lässt. Hier gibt es keine Diskrepanz in den Überzeugungen, im Gegenteil, Nicholas Fox Weber geht so weit, dass er das Ehepaar Albers als eine „religiöse Sekte mit zwei Mitgliedern“ beschreibt und damit den Kern der Sache trifft: Gedanken und Ziele waren bei den Albers tief verankert, und wie Fox Weber definiert, arbeiteten sie gemeinsam an einem wichtigen Ziel „die bestmögliche Kunst zu machen“.²²² Hier greift auch die These von Renate Berger, die besagt, dass „alle Paare (...) auf ein Drittes bezogen“ sind. „Dieses Dritte nimmt den Charakter einer unumgänglichen Instanz an; es kann die Kunst, die Welt, eine Person, ein Vorhaben, ein Traum, Ideal (...) sein. Ohne dieses Dritte ist kein Paar denkbar (...).“²²³ Um die Metapher der beiden Arbeiter nochmals aufzugreifen: es handelte sich bei Anni und Josef Albers um ein paralleles Arbeiten, das eine Einbeziehung des anderen ganz automatisch mit ein schloss, das aber gleichzeitig autonom

funktionierte. Hierarchien existierten nicht im herkömmlichen Sinn. Auch wenn einzuräumen ist, dass Anni Albers natürlich die Rolle der Ehefrau und damit auch der Hausfrau einnahm und zudem in gewisser Weise auch das „Management“ ihres Mannes in ihren Händen lag, wie es sicherlich auch den gesellschaftlichen Bedingungen und Konventionen der Zeit entsprach. Aber es gab keine spaltenden Rivalitäten, wie sie in vielen anderen Künstlerbeziehungen und -ehen existierten, die im Grunde durch das Schaffen des Mannes bestimmt waren und der Arbeit der Frau nur wenig Möglichkeit und Raum boten. Diese meist sogar an den Rand gedrängt und als unwichtiger eingestuft wurde. Sicherlich war der Erfolg der beiden Künstler unterschiedlich und damit auch die Anerkennung. Anni Albers stand gewissermaßen im Schatten ihres Mannes und seines großen Erfolges, aber sie wusste Mittel und Wege zu gehen, um an ihrer Kunst und deren Weiterentwicklung zu arbeiten.

Zu Anfang ihrer Beziehung, die am Bauhaus um das Jahr 1922 begann, war Josef Albers schon zwei Jahre an der Hochschule. Ab 1922 arbeitete er in der Glaswerkstatt und hatte eine Sonderposition, da er einziger Schüler der Werkstatt war, die keinen leitenden Meister hatte und er somit die Rolle des Lehrlings, Gesellen und Meisters zu erfüllen hatte. Josef Albers hatte eine feste Position am Bauhaus, aber er war noch nicht der arrivierte Künstler, der er später sein würde. Anni Albers lernte ihn also in einem Anfangsstadium seiner künstlerischen Laufbahn kennen. Sie stand selbst ganz am Anfang ihres künstlerischen Weges. In diesem frühen Stadium ihrer beider Karrieren trafen sich Anni und Josef Albers. Auch wenn Josef Albers damals und auch ihr gesamtes, gemeinsames Leben hindurch der bekanntere Künstler von beiden war, in gewisser Weise an erster Stelle stand, gelang es Anni Albers, ihre eigene Position durchgehend zu halten und zu verfolgen. Das Ehepaar Albers arbeitete demnach, so könnte man es definieren, im Einvernehmen, nicht unbedingt miteinander, aber konsequent nebeneinander.

In dieser Hinsicht nehmen die Albers' eine Sonderrolle ein, vergleicht man sie mit berühmten Künstlerpaaren des 20. Jahrhunderts, wie Sonia und Robert Delaunay oder etwas später, Lee Krasner und Jackson Pollock, um nur zwei Beispiele herauszugreifen. Betrachtet man die Künstler- und Paarbeziehung Krasner und Pollock so stand das Werk Jackson Pollocks zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tod immer im Vordergrund. Wird vom Werk Lee Krasners gesprochen, dann immer in Bezug zu dem Jackson Pollocks. Eine eigenständige Betrachtung innerhalb der Kunstgeschichte gelingt nur schwer, zu sehr ist das Werk der Künstlerin mit dem

ihres Mannes verwoben und zu allmächtig entwickelte sich auch der Mythos ‚Jackson Pollock‘ nach dem Tod des Künstlers weiter. Ein interessanter Aspekt ist, dass zu Anfang ihrer Beziehung, um 1942, Lee Krasner bekannter war als Jackson Pollock und sie ihn in den New Yorker Kunstkreisen bekannt machte.²²⁴ Ihren Arbeiten war schon in der frühen gemeinsamen Zeit eine starke Ähnlichkeit und eine gegenseitige Beeinflussung anzumerken. Beide Künstler bezogen sich auf eine abstrakte Formensprache, verneinten eine zu subjektive und individuelle Handschrift. Pollock beginnt mit seiner Serie der „Drippings“ (1947–49), Krasner mit den „Little Images“ (1946–49). Beide interessierten sich für das Kalligraphische, Zeichenhafte, dass sie aber auf unterschiedliche Weise in ihre Kunst einbeziehen. Pollocks Formenwelt beinhaltet Anklänge an Symbole, verrätselte Zeichen, die sich in seinen Farbkippungen äußern, Lee Krasners Arbeiten waren im Vergleich distanzierter, strenger, ließen den Einfluss von Sprachen und Zeichen verschiedener Kulturen anmerken, mit denen sich die Künstlerin beschäftigte. Ihre Arbeiten wiesen demnach eine Individualität auf, wenn auch eine enge Verwandtschaft zu Pollocks Themenwelt und Arbeitsweise bestand. Aber sie befand sich mit ihren Werken in einer eigenen Formensprache, die sie auch nach dem Tod ihres Mannes weiterführte – wesentliche Arbeiten Lee Krasners entstanden in den 50er und 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts.

Vergleicht man die Arbeitsweise und Sichtweise der beiden Künstlerpaare Krasner und Pollock und Albers', so zeichnet sich das parallele Schaffen von Anni und Josef Albers durch eine größere Eigenständigkeit und Trennung aus. Es mag sicherlich auch an den grundlegend verschiedenen Medien liegen, innerhalb derer sich die beiden Künstler bewegten, aber auch an einem eigenständigen Schaffen Anni Albers', dass sie kontinuierlich fortführte. Distanz und eine Form der Gleichstellung beider Künstler zueinander spielt hier sicherlich eine tragende Rolle.

Eine gemeinsame künstlerische Überzeugung prägte auch Sonia und Robert Delaunay, deren Werk ebenfalls klare Überschneidungen in gemeinsamen Arbeiten fand und deren Beeinflussung stets eine wechselseitige war. Aber auch in diesem Fall war es Sonia Delaunay, die hinter das Schaffen ihres Mannes zurücktrat, wie bereits im Kapitel zur Situation der Künstlerinnen zu Anfang des 20. Jahrhunderts auch anhand ihrer Biografie aufgezeigt wurde. Die Würdigung und Institutionalisierung als Künstlerin, um den für Isabelle Graw wesentlichen Faktor zur Positionierung aufzugreifen, vollzog sich im Fall Sonia Delaunays erst in den 1950er

Jahren. Offizielle Ehrungen und retrospektive Ausstellungen würdigten das Oeuvre Sonia Delaunays also demnach erst in der späteren Phase ihres Schaffens.²²⁵ Hier findet sich eine Parallele zu Anni Albers, der ab Mitte der 1940er Jahre des 20. Jahrhunderts und verstärkt ab den 1970ern eine öffentliche Anerkennung zu Teil wurde, sie an Ausstellungen teilnahm und präsent war, vornehmlich in den USA, sie Preise und Ehrentitel verliehen bekam.

Die Ausnahmebeziehung des Ehepaar Albers' bestätigt auch Martin Filler in seinem Artikel „A marriage of true minds“, indem er darauf hinweist, dass Anni Albers in keiner Weise ihr Talent dem ihres Ehemannes unterordnete oder ihrer Karriere zugunsten seiner unterbrach, um ihn zu unterstützen.²²⁶ Zur Verdeutlichung der Sonderposition der Albers' zieht Filler den Vergleich mit Charles und Ray Eames heran. Das Ehepaar Eames arbeitete im Gegensatz zu Anni und Josef Albers eng zusammen, in ständigem und direkten Austausch, ganz im Gegensatz zu den Albers'. Es ist aber sicherlich auch der Einstellung Anni Albers' zuzusprechen, dass sie es war, die eine große Eigenständigkeit pflegte und sich damit einen Freiraum schuf.

Diese Vergleiche mit Künstlerinnen und Künstlerpaaren des 20. Jahrhunderts sollen dazu dienen, Anni Albers' herausragende Position und ihre sehr individuelle und auch unkonventionelle Herangehensweise zu verdeutlichen. Im Gegensatz zur gesellschaftlich festgelegten Rolle der Künstlergattin, die ihr Tun zurückstellt, war Anni Albers zu keinem Zeitpunkt von der Bedeutung ihrer Arbeit abzulenken. Zu jeder Zeit des gemeinsamen Lebens mit Josef Albers arbeitete sie an ihren Werken, konzentriert und für sich, um es trotzdem nicht an Unterstützung für das Schaffen ihres Mannes fehlen zu lassen. So kann man anmerken, dass sie sich natürlich nicht in dem ausschließlichen Maße ihrer künstlerischen Arbeit widmen konnte wie es Josef Albers tat, aber gemessen an der Zeit der 30er bis 70er Jahre des 20. Jahrhunderts setzte Anni Albers ein sehr selbstbewusstes Verständnis als Künstlerin um.

Isabelle Graw zieht zur Verdeutlichung der Problematik „Künstlerpaarbeziehung“ Elaine de Kooning heran. Ihre Ehe mit „dem Übervater des abstrakten Expressionismus“, Willem de Kooning, habe sich nicht gerade produktiv auf die eigene Karriere ausgewirkt. Graw geht noch ein Stück weiter und stellt die These auf, dass „aus einem derart großen Schatten hervorzutreten, (...) auch heute noch ein ausgesprochen ambitioniertes Unterfangen“ wäre.²²⁷ Elaine de Kooning hatte sich

nie von ihrem Mann distanziert, im Gegenteil, „sie nutze jede Gelegenheit, um ihrer Unterstützung seiner Malerei Ausdruck zu verleihen – sie war seine beste Verteidigerin“. ²²⁸ Aber Graw weist darauf hin, dieses Verhalten nicht mit Selbstlosigkeit zu verwechseln, sondern merkt an, dass Elaine de Kooning auch vom Ruhm ihres Mannes profitierte. Graw definiert in diesem Verhalten des „demonstrativen Sich-zurücknehmens von Künstlerinnen, die mit erfolgreichen Künstlern zusammenleben (...), eine Taktik (...), mit der sie der traditionellen Rolle der Frau gerecht werden“ wollen. ²²⁹ Auch Sonia Delaunay habe, so Graw, ihre Arbeit hinter die ihres Mannes zurückgestellt und auch selbst betont, dass „er an erster Stelle stand und sie eher im Hintergrund arbeite“. ²³⁰ Dieses sich Zurücknehmen oder absichtlich in den Hintergrund zu treten findet bei Anni und Josef Albers keine Parallele. Eine unbedingte Loyalität wie Graw sie beschreibt, die besonders in der Öffentlichkeit zum Tragen kommt, gab es bei den Albers' in einer anderen Form. Das Einverständnis über die Wichtigkeit des Kunstschaffens war beiden gleichermaßen bewusst. Und dies galt auch für beide. Man hielt sich zurück und gab dem beiderseitigen Schaffen dadurch Raum.

Renate Berger weißt darauf hin, dass Künstlerinnen dazu neigen würden, die eigene Kunst zu vernachlässigen und „ihre Gefährten als Projekt zu behandeln“ und die Planung für den Partner zu übernehmen. ²³¹ Dies veranschaulichen die eben beschriebenen Künstlerpaarbeziehungen, und es gab ohne Zweifel eine klare Rollenverteilung Anfang und noch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Auch Anni und Josef Albers entsprachen grundlegend diesem Muster, aber wie die genauere Betrachtung zeigt, handelt es sich bei Ihnen um zwei Persönlichkeiten, die trotzdem beide autark ihre Interessen verfolgten.

Schalkhaft und ironisch äußerte sich Anni Albers selbst über ihre Rolle als die Frau an der Seite eines berühmten Künstlers, aber sie hatte eine wesentliche und ausschlaggebende Bedeutung in der Ehe und in der Beziehung mit Josef Albers, die in prägnanten Situationen ihres Zusammenlebens tragend wurde, wie im Kapitel über den Faktor Ort eingehend erläutert wird.

Ein gutes Beispiel für die Art ihres gemeinsamen Denkens ist die Anfangszeit ihrer Beziehung (Abb. 31). Hier stießen ihre individuellen Denkart und Ideen aufeinander. Josef und Anni Albers heirateten 1925, ihre Hochzeitsreise nach Florenz und dort ganz speziell die Architektur und die Verkleidung des Domes mit seinen Marmorintarsien beeindruckte das Paar nachhaltig. Ihre Arbeiten ähneln sich

in dieser Phase besonders. Bänder, Farbflächen, das Zusammenspiel von Figur und Grund ist das immerwiederkehrende Thema in Anni Albers' Wandbehängen, wie auch in Josef Albers' Werken (Abb. 32). Auch in der Wahl der verwendeten Farben ist eine große Ähnlichkeit aufzuweisen. Schwarz in Kombination zu Rot, Weiß und Blau verwendeten beide Künstler: „In den Jahren kurz nach ihrer Hochzeit hatten die Arbeiten der beiden die größte Ähnlichkeit. Jeder ließ sich auf die Möglichkeiten der Abstraktion ein, auf das Spiel von Figur und Grund, auf die Vorzüge der Selbstbeherrschung. Rechte Winkel, Farbflächen und rein schwarze Bänder wurden Teil ihrer neuen Sprache.“²³²

Betrachtet man Anni Albers' Vorzeichnungen für ihre Wandbehänge, wie eine Gouache aus dem Jahr 1926 (Abb. 33), dann prägen vertikal und horizontal verlaufende schwarze Streifen die Komposition. Um den linken Bildrand detaillierter zu beschreiben, legen sich hier drei parallele, vertikal angelegte, schwarze Bänder auf den hellen Untergrund. Ihr Fluss wird in Abständen von horizontalen schwarzen und gelblichen Streifen unterwandert. Eine gelbe rechteckige Fläche legt sich als Fond unterhalb der Mitte der Komposition unter die schwarzen senkrechten Streifen. In der Mitte der Arbeit überlagern gelbe horizontale Bänder wiederum einen schwarzen senkrecht verlaufenden Balken. Rote Streifen im Feld darunter korrespondieren mit dem hellen Untergrund. Ein Vor- und Zurücktreten der Bänder und Farben, ein sich Überlagern und Unterlaufen gibt der Komposition Spannung und Bewegung. Das Wechselspiel von kleinen und großen Abständen zwischen den einzelnen Streifen unterstreicht dies.

In Josef Albers' Glasarbeit mit dem Titel „Upward“ (Abb. 34) aus dem Jahr 1926 dominiert die blaue Farbe des Untergrunds. Gleichzeitig führen die darauf angelegten weißen Querstreifen ihr Eigenleben: parallel untereinander legen sie sich zu einem schmalen Block an der linken Bildseite, von der rechten Seite laufen schwarze Linien in ihre Zwischenräume und ergeben ein spannungsvolles Spiel zwischen blauem Hintergrund, dem hell erstrahlenden Weiß der Streifen und dem dichten Schwarz der Linien. Das Weiß tritt hervor, das Schwarz zurück und umgekehrt. Betrachtet man die rechte Bildseite der Glasarbeit, dann dominiert ein weißes breites Senkrechtband aus dem zu beiden Seiten horizontal schmale Linien austreten. An ihrem Endpunkt beginnen schwarze kurze Linien, die durch einen weißen Hintergrund unterlegt sind. Josef Albers spielte mit Raum, Farbe, Fläche und ihren Möglichkeiten. Er untersuchte die Wirkung der Farbe, indem er sie

unterschiedlich kombinierte, wie in seiner im gleichen Jahr entstandenen Glasarbeit „Goldrosa“ (Abb. 35) deutlich wird. Es ist dieselbe Komposition wie in „Upward“, dieselbe Anordnung der Linien, nur wählt Josef Albers als Untergrund hier die Farbe Hellrot, beziehungsweise ein Altrosa. Das Zusammenspiel der Flächen wirkt vollständig verändert. Linien, obwohl in ihrer Anordnung gleich, wirken enger oder weiter voneinander entfernt, Flächen treten hervor, die zurückgedrängt wurden. Beide Künstler, Anni und Josef Albers experimentierten und spielten in diesen Arbeiten mit den Formen, ein immer neues Ausprobieren ließ immer neue Wirkungen entstehen. Das Phänomen der Überlagerung von Flächen und Farben kommt dem Charakter des Webens sehr nahe. Interessant ist, dass Josef Albers zu diesem Zeitpunkt noch verstärkt mit dem Material Glas arbeitete, sich beide also in einem besonderen Medium befanden, das dem Kunsthandwerk und Handwerk zugerechnet wurde. Josef Albers verwendete in vielen seiner Arbeiten, wie Anni Albers auch, das Element der aufgetürmten Querstreifen, die sich vertikal ins Bild setzen. Josef Albers setzt es ganz bewusst in Beziehung zu architektonischen Formen, die Architektur spielte in seinem Werk immer eine tragende Rolle. In einer Glasarbeit aus dem Jahr 1929 (Abb. 36) mit dem Titel „Wolkenkratzer auf transparentem Gelb“ fügte er die schwarzen Querbalken als schlanke, aufragende Türme auf einen gelben Untergrund. Sparsam ging er mit den Elementen um: zwei einander gleichende Turmelemente mit einem weiten Abstand zueinander, einen Turm an der linken Bildseite, den zweiten rechts von der Bildmitte, einen schmaleren Turm legt er rechts daneben. Dünne Querstreifen in Gelb durchziehen die Komposition als einzelne Gruppen. Diese „Turmelemente“ nehmen beide, Anni und Josef Albers in unterschiedlichen Kompositionen, Farben, Zusammensetzungen immer wieder auf. Den architektonischen Bezug ließ Josef Albers schon in den Titeln seiner Werke anklingen. Anni Albers hingegen gab in ihren Werktiteln noch keinen Hinweis, erst später gab sie ihren Arbeiten beschreibende oder inhaltlich Bezug nehmende Titel, die direkt Assoziationen und Bezüge erlauben.

Interessant ist, wie nahe sich die Arbeiten der beiden Künstler ab Mitte der 1920er Jahre waren. Wie sehr sie an den gleichen Fragen arbeiteten. Wie stark sie die Möglichkeiten der Abstraktion, der Variation der Figur im Verhältnis zum Grund, den Spielraum der Farbe ausloteten. Die Arbeiten der beiden Künstler und ihre große Ähnlichkeit belegt dies. Sowohl Anni als auch Josef Albers beschäftigten sich zu diesem Zeitpunkt mit denselben Fragestellungen, dieselben Aspekte waren für beide

wichtig. Dies war sicherlich die Phase ihres Schaffens in der sich eine Parallelität der beiden Künstler in dieser Ausdrücklichkeit zeigt. Eine vergleichbare Nähe gab es in keiner Werkphase im Anschluss. Offensichtlich ist, dass gerade in diesem frühen Stadium ihrer Beziehung und für Anni Albers auch in einer frühen Phase ihrer künstlerischen Arbeit, sie war Mitte zwanzig, Josef Albers Mitte dreißig Jahre alt und schon weitaus erfahrener, eine solche Annäherung ihrer Gedanken und Vorstellungen stattfindet. Als wäre es eine Zeit des gemeinsamen Entdeckens gewesen, das in einem Austausch vollzogen wurde, in dem Themen, Fragestellungen, Denkweisen und Richtungen zusammen gesucht und festgelegt wurden .

Anni Albers selbst verwies des Öfteren, wenn sie auf die Frage nach der beiderseitigen Beeinflussung gefragt wurde, auf ihre Hochzeitsreise. Beide Künstler wurden natürlich nach der Gemeinsamkeit innerhalb ihres Schaffens befragt, besonders in ihren späteren Jahren, als dieser Aspekt als Fragestellung und Thema mehr und mehr im kunsthistorischen Kontext interessant wurde. Beide reagierten darauf mit Zurückhaltung, wie Nicholas Fox Weber feststellt.²³³ Sie begegneten den Fragen distanziert und lakonisch. Anni Albers kam dem Thema ein wenig mehr entgegen, indem sie eben genannte Reise als einen wichtigen gemeinsamen Impuls beschrieb, der sie beide prägte und ganz eindeutig Einfluss auf ihre Arbeiten nahm, die in der nachfolgenden Zeit entstanden. Sie beschrieb aber auch, dass ihr Mann die Bedeutung der Reise ihr gegenüber nie wirklich eingestanden habe. Wenn sie behauptete, Florenz sei prägend für beide gewesen, dann habe er dies verneint.²³⁴ Sie verblieb aber auf ihrem Standpunkt, Florenz als ein gemeinsames Schlüssel-erlebnis zu sehen. Dies ist ein gutes Beispiel für das Mit- und Nebeneinander der beiden Künstler. Einen Ansatz von Vergleichen und Rivalisieren gab es, denn Anni Albers formulierte, dass es bei dieser Florenz-Thematik ganz klar um etwas wie Konkurrenz zwischen ihnen ging, denn „die Theorie über den Dom habe er abgelehnt, weil die Anekdote von ihr stammte und nicht von ihm. Es sei nicht um die historische Wahrheit gegangen, sondern um Macht.“²³⁵

Ein geringes Maß an „Konkurrenzdenken“ war sicherlich vorhanden, aber es war nicht das wesentliche Thema für Anni und Josef Albers. Wichtig anzusehen ist, dass sie damit umgehen konnte und das ohne Einschüchterung, die sich negativ auf ihre Arbeit auswirkte, obwohl sie Zeit ihres Schaffens immer an ihrer Arbeit und an sich zweifelte. Aber eine Einschränkung ihrer künstlerischen Tätigkeit durch eine Rivalität

mit Josef Albers ist in der Forschungsliteratur und in eigenen Äußerungen der Künstlerin nicht zu belegen. Und dies zeigt auch der stringente künstlerische Weg Anni Albers' und die Tatsache, dass sie sich nicht in einem für ihre Arbeit negativen Maße beirren ließ. Die künstlerische Produktion lief, obwohl der Ruhm ihres Mannes zunahm, sie sah sich sicherlich im Schatten dieses großen Künstlers, aber sie wusste zugleich das Beste aus diesem Schattendasein zu machen. Den Schatten für ein konzentriertes Arbeiten zu nutzen und ständig ein fest verankertes und aktives Element in einem künstlerischen Knotenpunkt zu sein. Ihre Position dementsprechend auszufüllen. Im Vergleich mit vielen Künstlerinnen, die an der Seite eines berühmten Künstlers lebten, gelang es Anni Albers, sich ein eigenes Feld zu schaffen, sich zu separieren und wirklich eigenständig in ihrer Kunst zu bleiben. Rivalität gab es, wie angedeutet, in geringem Maße, aber sie war nie eine vorherrschende Kraft, sondern wenn, dann unterschwellig vorhanden. Anni Albers' Verhalten entsprach ihrem ehrgeizigen Ziel: Ihrer Kunst einen Stellenwert zu geben und das auch in der Beziehung zu Josef Albers. Beide Künstler waren, wie eingangs beschrieben, von grundlegend gleichen Auffassungen geprägt, vielleicht war diese Übereinstimmung gleichzeitig eine Nähe, die natürlich zu einem Vergleichen führen kann, aber beide hielten es auch hier mit einer Form der Zurückhaltung, sie äußerten sich nie eingehend über die Arbeiten des anderen in der Öffentlichkeit, geschweige über deren Wertigkeit. Wobei sich Anni Albers doch, wenn auch selten, mit einer für sie sehr typischen Ironie, einem besonderen Sinn für Humor, über die Arbeiten ihres Mannes äußerte. Sie pflegte auch hier eine gesunde Distanz zu der Tatsache, dass Josef Albers mit der Zeit zu einer Künstlerpersönlichkeit avancierte. Diese Distanz half ihr, ihm und seinem Erfolg gegenüber ein doch entspanntes Verhältnis zu behalten, nicht zu beeindruckt die Rolle der bewundernden Gattin einzunehmen. Als „Ostereier“ betitelte sie Josef Albers heute berühmten „Hommages“ (Abb. 25), die bald eine einträgliche finanzielle Quelle für die Albers' wurden, sie damals aber äußern ließ: „Wenn das alles ist, was Du malst, dann werden wir nie genug zu essen haben.“²³⁶ Wobei in diesem Zusammenhang in der Literatur darauf verwiesen wird, dass Josef Albers sich auch durchaus im Zwiegespräch mit seiner Frau zu kritischen Bewertungen hinreißen ließ und ihre frühen Arbeiten, nach einer Äußerung Anni Albers', als „Tapeten“ beschrieb.²³⁷

Aber es blieb bei diesen wenigen Aussagen. Zusammenfassend waren Josef und Anni Albers ein Künstlerpaar, dass ohne eine direkte Zusammenarbeit, aber

getragen von einer gemeinsamen künstlerischen Idee lebte und jedem der beiden ein eigener Freiraum für die Kunst zur Verfügung stand. Anni Albers Freiraum war im Vergleich der wohl begrenztere, aber sie hatte von Anfang an eine wichtige und ausschlaggebende Rolle in der Partnerschaft. Nicht nur die der Frau an seiner Seite, die ihm die Widrigkeiten und alltäglichen Dinge des Lebens abnahm, was sie sehr gern tat, sondern die in entscheidenden Situationen eine treibende Kraft war, Impulse gab und ihrer eigenen Arbeit nachging. Das belegt wiederum ihre frühe gemeinsame Zeit, in der Anni Albers rückblickend attestiert, dass sie sich um Josef Albers und sein Auftreten kümmerte. Sie selbst kam, wie im Kapitel zur Biografie erläutert, aus gut situiertem Elternhaus, war demnach in Belangen der Etikette oder gesellschaftlichen Verhaltens geübter als es Josef Albers war. Josef Albers, 1899 in der Bergwerkstadt Bottrop im Ruhrgebiet geboren, entstammte einer Arbeiterfamilie. Sein Vater, Lorenz Albers, war Handwerker, er arbeitete unter anderem als Anstreicher, seine Mutter, Magda Albers, kam aus einer Familie von Schmieden. Anni Albers sorgte sich Zeit ihres Zusammenseins um das Auftreten ihres Mannes. Noch vor ihrer Heirat, kurz nachdem ihr Josef Albers eine Figur aus Bronze geschenkt hatte, eine Kopie einer schlanken, graziösen Skulptur aus dem Pergamon Museum, fertigte Anni Albers eine Kette aus Perlen und verkaufte sie. Das Geld hatte sie für einen Anzug für Josef Albers vorgesehen und einen Besuch mit ihm bei einem Schneider. Seine Art sich zu kleiden gefiel ihr, trotzdem fand sie sein Auftreten ‚unkonventionell‘.²³⁸ Ob es die Kleidung war oder der Haarschnitt, Anni Albers kümmerte sich um eine adäquate Erscheinung ihres späteren Mannes, die sie für ein gutes Auftreten in der Gesellschaft für wichtig empfand. Sie sorgte sich, wie seine Erscheinung gesellschaftlich angenommen würde. Wie beispielsweise seine Art die Harre zu tragen, mit einer locker ins Gesicht fallenden Strähne: „Ich könnte mich heute noch in jeden Mann verlieben, der die Haare so trägt.“²³⁹ Trotzdem riet sie ihm zu einem neuen Haarschnitt, „weil die Kellner ihn in den Weimarer Restaurants wegen seines unkonventionellen Aussehens links liegen ließen.“²⁴⁰ Auch für das erste Zusammentreffen mit ihren Eltern fand sie einen Anzug ausgesprochen notwendig, „sie wollte, dass sie sich mit dem jungen Mann von dieser „abenteuerlichen Kunstschule“ wohl fühlten.“²⁴¹ Mit dieser fast nebensächlichen Begebenheit wird deutlich, wie umsichtig sie vorging, dass sie Josef Albers nicht von oben herab behandelte oder eine arrogante Haltung einnahm, sondern es ihre Absicht war, dass er einen guten Eindruck auf ihre Familie und die Gesellschaft

machte, dass sie ihn ebenso schätzen konnten, wie sie es tat. Für Anni Albers hatten diese gesellschaftlichen Regeln, ihr Status nicht oberste Priorität, sie konnte diese beim Eintritt in das Bauhausleben hinter sich lassen und war von der Art Josef Albers fasziniert. Aber sie wusste welche Bedeutung kleine Umstände – die Art sich zu kleiden oder das Benehmen – haben und welchen Vorteil sie verschaffen konnten. Dies wollte sie Josef Albers ermöglichen, wie sie es auch als wichtig empfand, sich beispielsweise in den Kreisen von Kunstsammlern adäquat bewegen zu können. Dies zeigt wie weitsichtig sie im Grunde war und wie sehr sie wusste, welche Bedeutung diese Aspekte auf eine Karriere haben können. Sie gab ihm in dieser Hinsicht Hilfestellung. Wie sie es auch bei ihrer Ankunft in den Vereinigten Staaten tat. Schnell gewöhnten sich Anni und Josef Albers in der neuen Umgebung ein, feierten gleich nach ihrer Ankunft im November 1933 ihr erstes ‚Thanksgiving‘. Schon vor ihrer Abreise hatten sie gegenüber dem Black Mountain College angemerkt, dass Josef Albers kein Englisch könne. Das College erwiderte, dass dies nichts ausmache und bestätigte die Einladung. Anni und Josef Albers arbeiteten sich in ihrem neuen Umfeld ein, die sprachlichen Barrieren waren aber vorhanden. Anni Albers hatte als Kind eine irische Erzieherin und Gouvernante und konnte etwas Englisch sprechen und war damit im Stande für ihren Mann zu übersetzen und ihm die Sprache beizubringen. Zu Anfang bekam Josef Albers eine Übersetzerin für seinen Unterricht zur Verfügung gestellt, Emily Zastrow, deren Sohn deutscher Beamter war. Anni Albers schätzte die Haltung Frau Zastrows als überaus pro-deutsch und sie damit als Sympathisantin des Nazi – Deutschlands ein. Sie besuchte einmal den Unterricht ihres Mannes und stellte fest, dass die Übersetzungen von Frau Zastrow nicht genau das wiedergaben, was ihr Mann vermitteln wollte. Er wirkte strenger, wenn nicht sogar diktatorisch. „Wenn er sagte: ‚Schau mal her und sag mir, was Du davon hältst‘, übersetzte sie: ‚Und er besteht darauf, dass Du darüber nachdenkst!‘“²⁴² Dies entsprach in keiner Weise der Auffassung Josef Albers’ und er hörte auf den Rat seiner Frau, die Übersetzerin zu entlassen, zumal er wusste, dass seine Lehre nicht allein auf seinen Worten beruhte, sondern die Wege, die er anleitete, die Anstöße, die er gab, ausschlaggebend und aussagekräftig waren und für sich standen. Zu diesem Zeitpunkt hatte er die Sprache schon ein wenig gelernt und konnte seine Anweisungen, Vorstellungen und Ideen mit kurzen, präzisen Sätzen im Unterricht formulieren: „Da Josef Albers ohnehin davon überzeugt war, daß das zentrale Element seiner Lehrtätigkeit in der visuellen Demonstration und nicht in der verbalen

Vermittlung bestand, stellte ihn dies nicht vor unüberwindbare Probleme.“²⁴³ Anni Albers hatte in einem wichtigen und sensiblen Moment eingegriffen, denn sie wusste, wie wichtig Josef Albers die Lehre war und sein Ansatz, die Studenten durch das eigene Erfahren zu Entdeckungen zu führen. „Augen zu öffnen“ war sein oberstes Ziel und dies ließ den Schülern einen Freiraum, die Möglichkeit, sich zu entwickeln, Dinge zu erforschen und nicht allein Anweisungen zu folgen.²⁴⁴ Diese Vorstellung entsprach Anni Albers' eigener Überzeugung, was nicht verwunderlich ist, waren beide Schüler der Bauhauslehre und deren Prämissen feste Grundsätze ihres Denkens. Anni Albers konnte an diesem Punkt nur eingreifen, weil sie wusste, welche Inhalte ihr Mann vermitteln wollte. Es wird wiederum deutlich, dass sie ein Denken und Verständnis miteinander teilten, in allen Phasen ihres Zusammenlebens und ihres Schaffens war dies die verbindende Komponente. Anni Albers' Einspruch zeigt aber auch, dass sie nicht die passive Ehefrau des Künstlers Albers' war, sondern dass sie ihre Meinung vertrat und in diesem Fall ihrem Mann einen Rat gab, den sie für wichtig hielt und auf den er hörte. Selbstbewusst griff sie ein und sorgte dafür, dass das Problem aus der Welt geschafft wurde. In diesem Sinn war sie durchsetzungsfähig und überzeugend und Josef Albers nicht dominierend. Ein interessanter Aspekt ihrer gemeinsamen Überzeugung innerhalb der Kunst ist die Bedeutung des Handwerks und seine Wertigkeit. Sicherlich waren sie beide Schüler des Bauhauses, aber bei Josef Albers lag die Affinität zum Handwerklichen schon in seiner Kindheit und familiären Umgebung begründet. Das Heranwachsen in einer vom Handwerk geprägten Familie hinterließ bei ihm nachhaltigen Eindruck. Solides Handwerk, gute Technik, einen Spürsinn für Materialien und einen geeigneten Umgang mit ihnen schätzte er sein ganzes Leben hindurch. Der Status des Handwerkers war für Josef Albers ein hochangesehener und gute handwerkliche Arbeit von unschätzbarem Wert. Diese Wertschätzung teilte er mit Anni Albers, die später bei der Arbeit an ihren Druckgrafiken beeindruckt vom Können der Drucker war und deren Arbeit sie zutiefst bewunderte. Ein gutes und überzeugendes Material oder eine funktionierende Maschine, die wunderbare Ergebnisse produzierte, war für beide Albers ein Grund zur vollständigen Zufriedenheit. Josef Albers wies auf seine Kindheitserfahrungen hin, wenn man nach seiner Arbeitsweise bei den „Homimages“ fragte (Abb. 25), „dann erläuterte er oft, dass er immer mit dem mittleren Quadrat beginne, weil sein Vater, der unter anderem auch als Anstreicher gearbeitet hatte, ihm als jungem Mann beigebracht habe, dass man, wenn man eine Tür lackiert, in

der Mitte beginnt und sich dann nach außen vorarbeitet. > So fängt man die herunterlaufende Farbe auf und beschmiert sich nicht die Manschetten.< Albers schätzte seine praktische Erziehung hoch ein und hat immer hervorgehoben, dass sie von größerer Bedeutung sei als die eher esoterischen Einflüsse, die manche Kunsthistoriker ihm gerne zuschrieben.“²⁴⁵ Die Betonung des Handwerklichen, der Umgang mit Materialien und das Experimentieren mit ihnen war ein Grundstein in der Lehre Josef Albers' und ebenso war es die Grundthese Anni Albers', mit dem Material zu arbeiten und seine innewohnenden Möglichkeiten im Umgang mit ihm zu entdecken. Manuelle Erfahrungen zu machen, war für beide Künstler von größter Bedeutung. Wichtig ist an dieser Stelle einzubeziehen, dass Josef Albers in seiner Zeit am Bauhaus vor allem mit Glas arbeitete und mit ihm experimentierte. Als er 1920 an das Bauhaus kam, rieten ihm die Meister sich in der Werkstatt für Wandmalerei einzuschreiben. Er lehnte dies aber ab und arbeitete weiter mit dem Material Glas. Um seine finanzielle Lage stand es schlecht und so suchte er die Müllhalde der Stadt Weimar auf, die sich in der Nähe des Bauhauses befand und sammelte Glasscherben aus denen er seine Kompositionen schuf. Als Bildträger verwendete er flachgeklopfte Blechdosen und Drahtgitter, auf die er die Glasstücke aufbrachte. Walter Gropius wies ihn am Ende seines zweiten Semesters darauf hin, dass es nicht gerade förderlich sei, wenn er den Rat der Bauhausmeister nicht annahm und sich nicht für die Wandmalerei entschied. Er blieb aber dabei und präsentierte seine Glasarbeiten am Ende dieses Semesters in der dafür vorgesehen Ausstellung und war auf die Konsequenzen vorbereitet. Aber Josef Albers konnte bleiben. Seine Arbeiten hatten den Meisterrat überzeugt, und er durfte mit dem Material Glas weiter arbeiten, mehr noch, er wurde gebeten, eine Werkstatt für Glaskunst neu einzurichten. In seiner eigenen Werkstatt arbeitete er ab 1922 an großen Aufträgen: Glasfenster für das Direktionsbüro des Bauhauses in Weimar, für die von Walter Gropius entworfenen Häuser Otte und Sommerfeld in Berlin, für das Grassi-Museum in Leipzig und das Verlagshaus Ullstein in Berlin. Im Laufe der Zeit und der Erfahrung mit dem Material wusste er mehr und mehr es zu bearbeiten, seine Fähigkeiten herauszuarbeiten. Geometrie und Systematik zeichneten seine Entwürfe aus. Qualitäten, die auch seine späteren Werke in sich tragen würden. Mit diesem Material experimentierte Josef Albers und fand zu vielen Lösungen, wie der Gitterstruktur aus horizontalen und vertikalen Bahnen oder dem Schachbrettmuster, Elemente, die er in der Verwendung mit dem Glas entdeckte und die prägend für

seine Kunst sein sollten. Dieser Verweis auf Josef Albers' Anfangszeit am Bauhaus soll dazu dienen, seine Affinität zum Handwerk und seine Wertschätzung diesem gegenüber zu betonen. Sowohl Anni als auch Josef Albers waren von der Lehre des Bauhauses geprägt, die eine enge Verbindung von Kunst und Handwerk anstrebte. Josef Albers entwarf in den 1920er Jahren Möbel, auch hier ging er vom Material und seinen Eigenschaften aus. Einfachheit, Funktionalität und Proportion waren, wie in allen Belangen, die grundlegenden Faktoren für ihn. Drei Begriffe, die ebenso auf die Arbeitsweise und die Arbeitsergebnisse seiner Frau zutrafen. Josef Albers sah in diesen Arbeiten keinen Gegensatz zu seinem künstlerischen Werk, sondern anerkannte sie als eine Bereicherung, als Möglichkeit, Dinge zu entdecken. Wenn sich Anni Albers der Weberei zuwandte und sich in der Textilkunst betätigte, dann war dies sicherlich für Josef Albers kein Widerspruch hier künstlerisch arbeiten zu können, weil er in diesem Sinn keine Hierarchien der Gattungen kannte. Eine missbilligende Haltung seiner Frau gegenüber oder gar eine Herabsetzung ihrer Arbeit ist in keinem Fall zu belegen. Der Hinweis auf Josef Albers Anfänge und seine Experimentierfreude in den Bereichen Handwerk, Kunsthandwerk und Design ist deshalb aber umso bedeutender. Dass er Glasfenster für Aufträge fertigte und Möbel beziehungsweise ganze Einrichtungen entwarf, zeigt wie spannend er eine Verbindung der verschiedenen Bereiche fand. Anni Albers arbeitete von Anfang an ebenso zwischen den Medien Kunst und Design, und sie führte diese verschiedenen Tätigkeitsfelder durch ihr gesamtes Leben. Auch sie sah dies als große Bereicherung an.

Wie bereits angedeutet, verband Anni und Josef Albers ein gemeinsames Denken über Kunst. An frühen Stationen ihres Lebens lässt sich dies näher erläutern. An ihrem 23. Geburtstag, den sie im Kreise ihrer Familie in Berlin feierte, Anni Albers war gerade ein paar Monate am Bauhaus, bekam sie per Post ein Paket – ein Geschenk von Josef Albers. Es handelte sich, wie zuvor erwähnt, um eine Bronzefigur, eine Kopie einer ägyptischen Skulptur aus dem Pergamon-Museum. Josef Albers hatte die hohe, schlanke Figur erworben, von der es nur zwei Exemplare gab. Die Figur hatte an allen Wohnsitzen der Albers einen festen Platz, Anni Albers stellte sie immer in nächster Nähe auf.²⁴⁶Ein weiteres Kunstwerk hatte eine wesentliche Bedeutung für beide: An Anni Albers erstem Weihnachtsfest 1922 am Bauhaus bekam sie ein Geschenk von Josef Albers. Einen Kunstdruck von

Giottos „Flucht nach Ägypten“, 1304–06 datiert, aus der Capella degli Scrovegni in Padua (Abb. 37). In diesem Werk sahen beide eine Vollkommenheit zum Ausdruck gebracht, eine Ausgeglichenheit und Zeitlosigkeit, die sie für die wesentlichen Werte eines hervorragenden Kunstwerks ansahen und die sie sich selbst in ihrem Kunstschaffen immer als Prämissen vorhielten. Giottos Werk ist demnach wie eine Metapher für das Kunstverständnis beider anzusehen und zeigt ihr Einvernehmen darüber. Diese Gemeinsamkeiten im Denken und in der Überzeugung war eine sehr verbindende Konstante in der Paarbeziehung Albers. Sicherlich gab es eine eigene Form der Konkurrenz, wahrscheinlich fühlte sich Anni Albers zurückgesetzt hinter dem großen Namen des Ehemannes, aber anstatt sich zurückzuziehen, ihre Arbeit zu vernachlässigen oder gar zu resignieren, arbeitete sie weiter. Nicht in die Rolle der anbetenden Gattin verfallend, regelte sie das gemeinsame Leben professionell und verfolgte zugleich ihr eigenes Fortkommen. Im Vergleich mit den genannten Künstlerpaaren ist die Rolle, die Anni Albers damit einnahm, eine Ausnahme. Emanzipiert, ohne dies zu betonen und ehrgeizig hat sie eine doppelte Rolle ausgefüllt und sich nie von der Größe des Partners beirren oder einschüchtern lassen. Sie war von ihrer Arbeit erfüllt, nicht von der Aufgabe die Frau des berühmten Josef Albers' zu sein. In diesem Sinn entsprach sie nicht den Konventionen ihrer Zeit, sondern war in ihrer Einstellung sehr modern. Nach dem Tod Josef Albers arbeitete Anni Albers, wie beschrieben, weiter und ging ihrer neuen Leidenschaft, der Druckgrafik, nach. Sie war aktiv, unternahm zahlreiche Reisen in den USA und nach Europa bis ins hohe Alter. Sie führte ihr Tun also weiter. In dieser Stringenz ist ihre besondere Leistung zu sehen.

Ein gutes Beispiel für die Art und Weise, wie Anni und Josef Albers lebten und arbeiteten, wie sie miteinander durch eine gemeinsame Auffassung verbunden waren, sind ihre Briefwechsel.²⁴⁷ Eine Korrespondenz, die sobald einer der beiden auf Reisen war, stetig und detailliert Umstände, Gegebenheiten und Gedanken erfasste, die es dem anderen unmittelbar mitzuteilen galt. Wie 1953, 1954 und 1955, als Josef Albers nach Deutschland reiste, um in Ulm zu unterrichten, Anni Albers blieb in New Haven. Wichtig war für beide Künstler, in dem Moment des Getrenntseins voneinander, den Partner an den eigenen Geschehnissen teilhaben zu lassen. Ab 1935 schrieben sich Anni und Josef Albers, wenn sie allein auf Reisen waren. Beschreibungen der Umgebung, Treffen mit Kollegen und Freunden,

Berichte von Vorträgen, Unternehmungen, aber auch kleine Geschehnisse wurden festgehalten. Wie sich der Alltag ohne den anderen darstellte und wie der Tagesablauf war, was für wichtig, störend oder gut empfunden wurde, schrieben beide für einander nieder. Interessant ist, dass die Briefe in einer Mischung aus Deutsch und Englisch verfasst wurden, oft wechseln beide zwischen den Sprachen, mal ist es ein deutscher Ausdruck oder ein englisches Wort, das sich in die andere Sprache mischt. Ein Beweis, wie sehr sie in Amerika heimisch werden konnten, wie sehr das Deutsche aber auch ein Teil ihrer Persönlichkeiten blieb. Auffallend ist die Intensität der Beschreibungen. Jeder der beiden berichtete über die eigene Arbeit und fragte zugleich nach der des Partners. Anni Albers schilderte beispielsweise in einem Brief vom 24. November 1953 ihre Teilnahme an einem Symposium, an dem sie viele interessante Menschen treffen konnte. Einen Abschnitt später erwähnte sie, dass das Museum of Modern Art eine Arbeit von ihr angekauft hat: „The Museum of Modern Art is buying my old piece for their collection and since is reproduced in the new catalogue, though small, all on one page, the Bauhaus things, my name at least appears“. Sie berichtet Josef Albers über neu erworbene Techniken, die sie ausprobiert und dessen Ergebnisse ihm sicherlich gefallen würden: „Mounted some idols and have an advanced technique now of welding, chemically, the plastics. Looks fine and I'll do more. I think you will like the things.“ Gleichzeitig informierte sie ihren Mann über eingegangene Briefe an ihn oder Zusagen und Absagen von Ausstellungen oder anderen Projekten. Anni Albers verwaltete demnach den Briefverkehr und die schriftlichen Anfragen für ihren Mann. Aus weiteren Briefen ist zu entnehmen, dass sie Antwortbriefe für ihn schrieb und seinen Schriftverkehr regelte. In vielen Beispielen fragte Josef Albers, ob Briefe angekommen sind, die er erwartete und er gab ihr Aufträge, diese zu beantworten oder andere Schreiben zu verfassen. Viele organisatorische Dinge besprachen Anni und Josef Albers in ihren Briefen, der Alltag sollte geregelt und geordnet sein, die Dinge vorangetrieben werden, das wird deutlich. Beide waren voller Elan, fleißig und diszipliniert, diese Eigenschaften verband sie und diese werden auch in den Briefen deutlich. Josef Albers ging auf die Arbeit seiner Frau ein, beispielsweise in einem Brief vom 19.3.1941: „Gestern habe ich Gropius versprochen ihm Deine Speech zu geben, er hat wirklich sehr gute Gedanken. Heute kam der Weberei-Aufsatz. Sieht sehr gut aus. Hab nur den Anfang lesen können. Lautet sehr gut.“ In einem Brief zuvor, am 10.3.1941 hielt er fest: „Deine Speech hat ausgezeichnete Ideen. Ich war stolz auf

Dich wenn ich es las. Aber ich fürchte, dass es als Speech, zum Vorlesen, zu konzentriert ist. Mach es ein bisschen „smoother“ dann könnte es gedruckt werden.“ Anni Albers erwähnte in einem Brief vom 5. Juli 1955 an Josef Albers einen möglichen Lehrauftrag für sie an der Yale Universität, zugleich geht es aber auch um die Möglichkeit einer Professur für ihren Mann. Anni Albers schrieb, dass ein gewisser Charlie Sawyer Yale wohl verlässt, was sich nicht positiv auf ihre gemeinsamen Zukunftspläne dort ausschlagen könnte: „Hope it is not true, would complicate things of future planning at Yale for you. So important to have him there still for a time.“ Einen Abschnitt weiter geht sie mehr auf ihre eigene Position ein: „Got the conversation somehow to my weaving or teaching at Yale and that he would see what he could do about that.“ Einige Zeilen weiter schreibt sie: „But Schweighker himself is interested in getting me to teach a course, or seminars at Yale. Also there have been now 3 architecture students who on their own want to study with me. Would love to do that in Schweighkers department. He said he hopes this is alright for you and I reassured him.“ Deutlich wird damit, wie sehr Anni Albers die beruflichen Belange und Entwicklungen antrieb, verfolgte und trotzdem im Sinne beider handelte. Sie gab aber auch, was ihre Arbeit anging, in keinem Fall klein bei oder vernachlässigte ihre Position oder verließ sich allein auf den Bekanntheitsgrad ihres Mannes. Eisern verfolgte sie ihre Vorstellungen für ihr persönliches, berufliches Weiterkommen. Sie knüpfte Kontakte und wusste um deren Wichtigkeit. Auf die Frage, ob es Josef Albers denn recht ist, wenn sie einen Lehrauftrag erhalten würde, schrieb sie klar und deutlich, dass sie versichern könne, dass er nichts einzuwenden habe. Einen Satz weiter hielt sie fest: „Switzen, by the way, said that he thought you were the one who was against my doing anything at the School and I said that you were just trying not to promote a family affair but that you had no other reason against it.“ Anni Albers reagiert auf diese Frage spontan und mit Selbstbewusstsein. Wiederum wird deutlich, wie klar das Denken beider war. Die Gedanken und Auffassungen waren eins, aber die künstlerische Arbeit trennten sie voneinander. Ab einem gewissen Punkt war sich jeder der beiden selbst überlassen, ein zu tiefes Eindringen, Stören oder Einmischen konnte so vermieden werden. Anni Albers arbeitete an ihrer Kunst, hatte ihre Freiheit und ihren eigenen Bereich. Umgekehrt verhielt es sich für Josef Albers genauso – konzentriert und ohne Beeinflussung führte er seine Arbeit aus. Dieses beiderseitige Einverständnis den anderen nicht in seiner Arbeit zu stören, sondern diesen Bereich als einen sehr

persönlichen anzunehmen, dies ist sicherlich im Vergleich mit anderen Künstler–Ehen eine besondere Eigenschaft, die es beiden ermöglichte einen eigenen Standpunkt aufzubauen. Die Trennung innerhalb der Arbeit voneinander ließ zu, dass Anni Albers eine eigenständige Position aufbauen und sich autark verhalten konnte. Diese klare Trennung hieß damit auch, dass jeder der beiden sich für die Interessen und im Sinn des anderen einsetzte, dass aber zuerst die Arbeit des Einzelnen überzeugen musste und nicht die Tatsache, dass Anni Albers beispielsweise die Frau des berühmten Künstlers war. In dieser Hinsicht vertraten beide ein sehr klares Denken, sie sahen sich nicht als Künstler im Stil des ‚Bohemien‘, sondern als fleißige Arbeiter.²⁴⁸ Ihre Kunst stand im Vordergrund, nicht sie selbst als Personen. Wenn Anni Albers zum einen ganz klar beantwortete, dass es ihren Mann nicht stören würde, wenn sie an der selben Fakultät unterrichten würde, dann zeigt dies eine selbstverständliche Haltung ihrer Leistung gegenüber. Deutlich wird in den Briefwechseln, dass Josef Albers das Tun seiner Frau ernst nahm, er sich damit auseinandersetzte, sie anerkannte und deshalb auch Kritik übte. Wenn er teilweise zu ihr wie ein Lehrer sprach und autoritär wirkte, ist trotzdem deutlich zu erkennen, dass sich beide Künstler auf einer Ebene bewegten und sich als ebenbürtige Partner verstanden. Das ist ein wesentlicher Aspekt, der in dieser Kommunikation besonders offenbar wird: beide befanden sich auf einer Augenhöhe, man suchte den gegenseitigen Rat, man tauschte sich aus, versicherte den eigenen Gedanken durch die Meinung des anderen. Die Briefe der beiden zeigen eine große Nähe zwischen Anni und Josef Albers‘, beide wünschten sich Erfolg und Gelingen für das Vorhaben des anderen. Eine Rivalität ist in ihnen nicht festzumachen. Um den Aspekt der Eigenständigkeit und der Beharrlichkeit im Verfolgen der eigenen Ziele zu unterstreichen, wird in den Briefen deutlich, wie oben angedeutet, dass Anni Albers die notwendigen Verbindungen pflegte, um die Wichtigkeit der Kontakte zu Personen wusste und ihre Arbeit damit vorantrieb. In einem Brief vom 30. Juni 1947 schrieb Anni Albers von einer Möglichkeit nach Brasilien gehen zu können: „Dein Brief vom Sunday came in wich you tell of the lady from Brazil. Would be wonderful if you could go there and I too!!!“ Ihre Abenteuerlust war zu jeder Zeit groß und sie war es, die Reisen und Unternehmungen forcierte. Sie richtete sich im Lebensplan nicht nach den Vorgaben des Partners. Deutschland verlassen zu müssen, war natürlich eine Entscheidung, die sehr von Anni Albers‘ jüdischer Herkunft abhing. Die Reisen nach Südamerika schlug sie vor und sorgte damit für einen wesentlichen Einfluss auf

ihr Werk und auf das ihres Mannes. Wenn Anni Albers in den Briefen über ihre Arbeit sprach, dann frei und offen, sie schrieb über ihre Zweifel oder ihre Erkenntnisse, über Erfolge oder Misserfolge. Eine offene Kommunikation, die keinerlei Vorbehalte kannte. Im Brief vom 30. Juni 1947 erzählte Anni Albers: „Today my fourth day of teaching with mounting enthusiasm, in fact they applauded today after my lecturing session. So all goes well.“ Sie teilte ihre Freude über die gelungene Arbeit und die Bestätigung durch die anderen selbstverständlich mit Josef Albers.

Um auf die Art und Weise der Kommunikation zurück zu kommen, so ist das Schreiben der eigenen Unternehmungen und Vorkommnisse ein vertrauter Austausch der beiden. Viele Passagen beinhalten alltägliche Begebenheiten zu denen die Gedanken des anderen wichtig waren, erfragt wurden. Zudem erinnerte Anni Albers ihren Mann an wichtige Termine, an Dinge, die er zu erledigen hatte. Sie regelte seinen Alltag, strukturierte und koordinierte Abläufe, Termine, Fristen und er verließ sich umgekehrt auf sie. Der Austausch der Gegebenheiten und Neuigkeiten, das Erzählen von Treffen mit Freunden, gehörte für Anni und Josef Albers zu ihrer Form des Miteinanders selbstverständlich und unbedingt dazu. Man sorgte sich um das Wohl des anderen und wollte zugleich die Distanz durch ein genaues Erzählen des Tagesablaufes und Berichten der eigenen Befindlichkeit überwinden. Dieses Verhalten ist durch ein großes Interesse füreinander, durch Respekt, durch ein Einvernehmen geprägt. Wenn Josef Albers seiner Frau Stoffproben seiner neuen Anzüge im Brief mitschickt, damit sie die Textilien prüfen und ansehen kann, dann zeigt dies ein gemeinsames Empfinden und Verständnis für die Wichtigkeit dieser alltäglichen Dinge. Und gleichzeitig ist das Abstimmen beider über die Qualität dieser Stoffe ein Zeichen ihrer Verbindung. Sie liebten Dinge und Materialien, die sinnvoll und zugleich ästhetisch waren. Sie teilten beide die Freude an den schönen und funktionellen Dingen des Alltags. Sich dies gegenseitig mitzuteilen, um den anderen zum einen daran teilhaben zu lassen und zum anderen die Entdeckung mit dem Partner abzustimmen und ihren „Wert“ zu überprüfen war ein, man kann sagen, Ritual der beiden Künstler. Das eigene Denken mit dem des Partners auszutauschen, war ein Bedürfnis. Diese Art des Miteinanders zeigt wiederum, wie wenig der Aspekt der Hierarchie eine Rolle spielte.

Nicholas Fox Weber beschreibt den Lebensstil des Ehepaar Albers als einfach und sehr zurückgezogen. Ihr Haus sei eine „Arbeitsmaschine“ gewesen, so Fox Weber, in der die Kunst an erste Stelle stand.²⁴⁹ Selten hätten die Albers' Gäste gehabt, wenn

sie ausgingen, dann hatte dies mit ihrer Kunst zu tun oder sie besuchten Ausstellungen. In der Zeit als Anni Albers an ihren Drucken arbeitete und sich oft in der Druckerei Fox aufhielt, die dem Vater von Nicholas Fox Weber gehörte, begleitete dieser die Künstlerin, fuhr sie zur Druckerei und brachte sie wieder nach Hause. Er legt dar, wie einvernehmlich das Verhalten des Ehepaares bei der Ankunft sein konnte: „Die beiden waren überschwänglich, als sie ihm einige Drucke und das Brot reichte; ihr gemeinsames asketisches und isoliertes Leben kam mir damals wie ein prächtiger Hort der Freude vor.“²⁵⁰

Ihre Charaktere waren konträr, wie bereits die Geschichte zu Paul Klees Geburtstag verdeutlicht, aber sie fanden in ihrem Denken über Kunst eine feste Basis. Wenn Anni Albers auch durchaus Enttäuschungen und Ärgernisse in der Beziehung zu ihrem Mann feststellen musste, so fand sie in seinem Denken wieder eine Verbindung zu ihm.²⁵¹ Und deshalb organisierte sie sein Leben, denn „er praktizierte die Philosophie und die Sprache, die sie verehrte; und ob sie eine Ausstellung auf der anderen Seite des Atlantiks organisierte oder seine Wäsche machte, Hauptsache sein kompliziertes Leben verlief in ruhigen Bahnen, was wiederum Annis Credo diente. Darüber hinaus war sie auf ihre Weise wagemutig und großzügig und schaute sich ständig um. Josef hatte kurz nach der Ankunft am Black Mountain College erklärt, sein Ziel sei „Augen zu öffnen“, Synonym für seine höchst einflussreichen Lehren, und keiner versinnbildlichte dies besser als seine kompromisslose, zuweilen widerspenstige Frau.“²⁵²

Auch der Künstler Robert Rauschenberg, der Schüler von Josef Albers am Black Mountain College war, bestätigte die Unterschiedlichkeit der beiden und Anni Albers' besonders eigenständige Haltung. Er stand auch noch später mit Anni und Josef Albers in Kontakt, wie auch sein Künstlerkollege und Freund John Cage. 1949 hatte Rauschenberg bei Josef Albers, er lehrte sein letztes Jahr am Black Mountain College, studiert. In einem Film über Robert Rauschenberg wird über seine Anfangszeit am College berichtet und in diesem Zusammenhang auch das Ehepaar Albers beschrieben.²⁵³ Sie „stellten sozusagen die Gesamtheit der menschlichen Möglichkeiten dar. Wo Joseph streng war, war Anni frei, sie waren wirklich ein gegensätzliches Paar und so stellten sie sich auch dar. So handelten sie und so wurden sie von ihrer Umgebung aufgenommen. Obgleich Bob bei Joseph Albers studierte, war er seinem Wesen nach Anni Albers näher.“ Robert Rauschenbergs Angaben zu Folge war Josef Albers in seinem Unterricht sehr streng, er verlangte

von seinen Studenten absolute Disziplin und kontrollierte deren Arbeitspensum. Allgemein herrschte am Black Mountain College eine eher freie Atmosphäre, der Bereich bildende Kunst war hier die Ausnahme.

So gegensätzlich Anni und Josef Albers waren und dies nach außen hin auch zeigten, so nahe waren sie sich in ihrer Denkweise, denn sie hatten einen Lebensmittelpunkt, der sie verband: „Anni und Josef Albers hatten bei allen sich ergänzenden Gegensätzen einen gemeinsamen *raison d' être*. Sie glaubten daran, dass Kunst die Welt stärker verändern könnte als alles andere. Moral, Gleichgewicht, Anstand, die Bereitschaft, auf den Reichtum des Universums und allen menschlichen Lebens einzugehen: All das konnte mit Farbe, Faden und Tinte offenbart und unterstützt werden.“²⁵⁴

II.4 Die prähistorischen Weberzeugnisse

„Mit unendlicher Phantasie innerhalb der Welt der Fäden, übermitteln sie Kraft und Spiel, Geheimnis oder Wirklichkeit ihrer Umgebung, endlos variiert in der Präsentation und Konstruktion, wenngleich dem Kode eines grundlegenden Konzepts verbunden, stellen diese Stoffe eine Leistung dar, die unübertroffen ist.“²⁵⁵ Dies schrieb Anni Albers in ihrem Buch „Über das Weben“ nieder und brachte in diesem Satz ihre tiefe Bewunderung für die Textilien aus den Anden zum Ausdruck. Die Erzeugnisse der prähistorischen Weber waren ein, wenn nicht der wesentliche Einfluss für ihr künstlerisches Schaffen. In den Erzeugnissen und der Arbeitsweise der präkolumbischen Weber sah sie verinnerlicht, was sie selbst als elementar auffasste. Jedes einzelne Wort des zitierten Satzes gibt wieder, was Anni Albers in ihrer Kunst und in der anderer als erstrebenswert ansah: Ideenreichtum, ein zu Grunde liegendes Konzept und eine stetige Vielfalt innerhalb einer Technik und Komposition. Fantasievoll zu arbeiten, stand für die Künstlerin sicherlich an erster Stelle, und die facettenreichen Webstücke der andinen Weber spiegelten dies für sie paradigmatisch wider. Schon in der Zeit in Deutschland hatte sie eigenen Aussagen zufolge ethnografische Museen in Berlin und München besucht und Erzeugnisse präkolumbischer Kunst gesehen.²⁵⁶ Das Museum für Völkerkunde in Berlin verfügte ab Anfang des 20. Jahrhunderts über eine bedeutende Sammlung andiner Textilien. Mit über 7.500 Exponaten war sie damit eine der größten in Europa. Auch eine große

Anzahl weiterer andiner Kunstwerke gehörte zum Besitz des Museums. Die Stoffe der Inka, Wari und Tiahuanaco-Kleider faszinierten die Künstlerin, insbesondere ihre Vielfalt der Muster und Kombinationen, ihre Farbgebungen und Schattierungen.²⁵⁷ Die geometrischen Muster der Inka-Kleider, in der Sprache der Quechua „Tocapu“ genannt, waren eine wichtige Inspiration. Betrachtet man Arbeiten Anni Albers' auch aus ihrer Anfangsphase, dann ist deutlich, wie sehr sie sich von geometrischen Formen, ihrer Anordnung in einem Muster leiten ließ und wie eindrücklich deshalb die Textilien der Anden auf sie gewirkt haben müssen.

Die Art und Weise, wie Symbole und Zeichen von den andinen Webern verwendet wurden, fand ihr besonderes Interesse: Sie „reagierte vornehmlich auf das Konzept und die Verwendung ideographischer Zeichen und Strukturen in diesen Stoffen als vielmehr auf die spezifische Bildsprache, auch wenn sie sich bewusst war, dass geheime Informationen über die Welt der Anden in ihren Formen und Strukturen eingebettet waren.“²⁵⁸ Das zu Grunde liegende Prinzip hinter einer Komposition, speziell innerhalb eines Musters, war ihr wichtig, nicht die genaue Entschlüsselung der Bedeutungen.

Die andinen Stoffe entstanden über eine Zeit von mehreren Jahrtausenden.²⁵⁹ Erste Fundstücke sind auf eine Entstehungszeit von circa 8000 v. Chr. festzulegen. Um 2000 v. Chr. wurde der Webstuhl mit Kettbaum erfunden und veränderte die Bedingungen grundlegend. Für die Andenvölker waren die Textilien ein Mittel der Kommunikation, denn sie trugen visuelle Botschaften, genauer gesagt, Zeichen und Texte in sich. Symbole waren eine Möglichkeit, Bedeutung zu transferieren und sprachliche Barrieren zu überwinden. Daher kam den Textilien eine große Bedeutung zu, wichtige Zusammenhänge wurden in ihnen zum Ausdruck gebracht. Eine Vielfalt an Darstellungsmöglichkeiten und -techniken entstand mit dem Ziel, Botschaften und ihre Inhalte möglichst direkt und entschlüsselbar zu vermitteln. Verschiedene kulturelle Gruppierungen der Anden fertigten Webstücke, wie die der Chavin, der Tiahuanaco, der Huari, der Chancay, der Chimù und der Inka. Jede Kultur hatte ihre individuellen Traditionen und Eigenheiten, die sich in der Technik und der Verwendung der Zeichen niederschlugen und an diesen auch erkennbar waren und sind. Die Wichtigkeit der Verwendung von Textilien als Bedeutungsträger war aber allen gemein. Textilien waren in der Andenregion ein wichtiges und selbstverständliches Kulturgut und ein vertrauter Teil des alltäglichen Lebens. Zeichen und Symbole schmückten auch die Kleidung der Menschen und zeigten, zu

welcher Gruppierung oder Gemeinschaft sie gehörten. Paulina Brugnoli und Soledad Hoces de la Guardia stellen in ihrem Aufsatz „Anni Albers und ihre Lehrmeister“ fest: „Die Anden waren ein Kulturraum, in dem die Beherrschung der Textilherstellung weit verbreitet war. Da jedes Mitglied der Gesellschaft die Techniken der Textilgestaltung aus nächster Nähe erlebte, wurden deren Regeln verinnerlicht.“²⁶⁰ Die Textilien nahmen einen wichtigen und selbstverständlichen Platz im sozialen und kulturellen Leben der Menschen ein. Brugnoli und de la Guardia betonen dies: „Textilien dienen als Gedächtnisstütze – sie ergänzen die mündliche Überlieferung, die Linien und Verzweigungen der Abstammung und des Glaubens. Sie herzustellen bedeutete für die Weberin daher eine große Verantwortung, da ihr haptisches und visuelles Gedächtnis die >> Benutzer<< sowohl körperlich als auch gesellschaftlich einbezog.“²⁶¹ Interessant ist, wie Brugnoli und de la Guardia erläutern, dass bei den präkolumbischen Weberinnen bis heute in der Gemeinschaft in Werkstätten gearbeitet wird und wie nahe diese Arbeitsweise der der Weberinnen am Bauhaus kam: „Uns begeisterte die Vorstellung der kreativen Atmosphäre in diesem aufregenden Umfeld, in dem jede neue Entdeckung, jede neue Erfahrung sich mit den anderen multiplizierte. Sofort stellten wir eine Verbindung zu den präkolumbischen Andenvölkern mit ihren Werkstätten von fleißig spinnenden und webenden Frauen, die unter der Aufsicht der Aclla oder der Cumbicamayoc arbeiteten, her.“²⁶²

Das Interesse an den Erzeugnissen dieser frühen Kulturen wurde Anfang des letzten Jahrhunderts geweckt. In dieser Zeit der avantgardistischen Tendenzen, wie beispielsweise die der Bauhausphilosophie, stand die Suche nach neuen ästhetischen Wegen im Vordergrund. Vielfältige künstlerische Strömungen entstanden. Die Kunst der frühen Hochkulturen war eine wichtige Inspirationsquelle für viele Künstler. Sie fanden in ihnen einen Grad der Abstraktion erreicht, der sie in ihrem Weg bestätigte und ihr Vorhaben bereicherte: „Künstler zeigten sich überrascht, in den Textilien eine derart komplexe, abstrakte Sprache vorzufinden – eine Sprache, in der sie ihre eigenen Suchprozesse erkannten, denn die kombinierte Darstellung aus Piktogrammen und Ideogrammen inspirierte sie zu neuen Formen in der Kunst und im Design.“²⁶³

Große Entdeckungen in den Anden fielen in diese Zeit: 1911 wurde die Stadt Machu Picchu von Hiram Bingham entdeckt, Max Uhle kam zu wichtigen Ausgrabungen in Peru und Nordchile, Julio C. Tello kurz darauf von 1927 bis 1928 bei Paracas. Aus

Europa kam großes Interesse für diese Kulturstätten, museale Sammlungen nahmen Kunstobjekte auf und präsentierten sie in Ausstellungen. Anni Albers sah diese Objekte und Textilien und studierte die Bücher „Kunst und Kultur von Peru“ von Max Schmidt, 1920 erschienen, Walter Lehmanns „Kunstgeschichte des Alten Peru“, 1923, sowie Raoul d’Harcourts „Les Tissus Indiens du Vieux Pérou“ von 1924. Letzteres besaß sie als französische Ausgabe aus dem Jahr 1934. Das Buch Max Schmidts erschien im Ullstein Verlag, vielleicht hatte es Anni Albers deshalb schon früh erhalten können. Am Black Mountain College verwendete sie diese Publikationen für ihren Unterricht, wie ihre ehemaligen Studenten Don Page und Lore Kaden Lindenfeld und ihr Kollege Tony Landreau berichteten.²⁶⁴ Abbildungen aus Walter Lehmanns Buch und Bilder von andinen Textilien waren Teil ihrer eigenen Dia-Sammlung.

War Anni Albers schon in ihrer Zeit am Bauhaus von der andinen Webkunst beeindruckt, so konnte sie diese Begeisterung in den USA aktiv umsetzen, indem sie und Josef Albers zu den kulturellen Stätten reisten. Sie selbst gab 1935 die Anregung zur ersten von insgesamt 14 Reisen nach Mexiko und Südamerika und legte damit den Grundstein für eine tiefgreifende Auseinandersetzung im Werk beider Künstler. Manche Aufenthalte der Albers’ dauerten bis zu drei Monate. Sie waren fasziniert vom Kunstreichtum dieses Landes, sowohl der alten Kunst, der Fundstücke vergangener Kulturen, als auch der damaligen zeitgenössischen Kunst. Sie fanden in den Fundstücken dieser frühen Kulturen eine Dichte und Vollkommenheit verwirklicht, die zusammenfasste, was sie an guter Kunst schätzten: das Komplexes das zu einer Aussage findet, das beeindruckte beide. In den Erzeugnissen der prähistorischen Weber, in den andinen Textilien, sahen Anni und Josef Albers eine Inspiration (Abb. 38-42). Wie viele ihrer Zeitgenossen erkannten sie, und besonders Anni Albers selbst, den Wert der alten Kulturen. Das Ehepaar Albers baute eine umfassende Sammlung mittelamerikanischer und andiner Kunst auf, die kleine Skulpturen, Figurinen, Keramiken, Steine, Jade, Stoffe und Werkzeuge enthielt. Sie organisierten Ausstellungen prähistorischer Objekte am Black Mountain College, die der Verbreitung der Wertigkeit dieser Kulturen dienen sollte, die ihnen am Herzen lag. Diese tiefe Überzeugung und die Begeisterung für künstlerische Arbeiten eines Kulturkreises verbanden Anni und Josef Albers. Die vielen Reisen, ihre Sammeltätigkeit und besonders der Eindruck, den diese Kunst auf ihr Werk ausübte, bezeugt dies.

Die Bedeutung des frühen Schaffens menschlicher Kulturen hatte in der Zeit ab den 1920er Jahren, wie zuvor erwähnt, das Interesse von vielen Künstlern angezogen. Auch Willi Baumeister beschäftigte sich beispielsweise mit den frühen Erzeugnissen menschlicher Kultur. Auch er legte eine Sammlung an, begab sich auf Exkursionen zu Ausgrabungsstätten auf der schwäbischen Alb. Und er ging einen Schritt weiter, seine Kunst und Teile seiner Sammlung wurden in Verbindung zueinander ausgestellt. Mitte der 1920er Jahre war Baumeister auf afrikanische Kunst aufmerksam geworden und kaufte einige Objekte, die seiner Sammelleidenschaft für außereuropäische und prähistorische Kunst einen Anfang gaben. Baumeister erweiterte sein Wissen im Feld der Ur- und Vorgeschichte der menschlichen Kultur, erwarb Bücher zum Thema, die er in einer umfassenden Bibliothek sammelte und besuchte Vorlesungen, wie die des Schweizer Kunsthistorikers Hans Mühlestein. Die Felszeichnungen frühester Kulturen verkörperten für Baumeister die Darstellung, wie er definiert, des „Wesentlichen“.²⁶⁵ In einem Zeichen fand sich, seiner Meinung nach, eine Komplexität wieder, ein Zusammenhang, der sich zu einem Bild wiederfindet, aber einen Reichtum und eine Vielschichtigkeit aufweisen konnte, die Baumeister begeisterte und die für ihn eine große Quelle der Inspiration darstellte: „(...) diese archäologischen Vorbilder können nur Schlüssel sein, tiefer hinabzusteigen in eine ursprüngliche und verloren gegangene Wesensschau. (...) Der Maler muss die kürzeste, die einfachste Ausdrucksform für die Wesenheit der Menschen finden.“²⁶⁶

Willi Baumeisters „Valltortabilder“ und seine Sandarbeiten lassen den Einfluss der alten Hochkulturen erkennen, und wie Hadwig Goetz in ihrem Artikel „Post für Willi Baumeister“ treffend feststellt, gelang ihm eine Zusammenführung von „archaischem Ausdruck und moderner Erfahrung“ und das mit einer eigenen Bild- und Formensprache, die „eine Ursprünglichkeit ausstrahlen, dass sie den Anspruch auf Allgemeingültigkeit geradezu spielerisch erfüllen“ kann.²⁶⁷

Baumeister spricht an, was Anni Albers in ihrem künstlerischen Schaffen und in ihren Schriften immer wieder betonte: die Werte des Vergangenen zu entdecken, ihren Inhalt zu verstehen und in die Gegenwart zu transferieren. Auch für Willi Baumeister war das Gut der alten Kulturen ein ‚Schlüssel‘, wie er es definierte, der einen Weg aufzeigen konnte. Anni Albers nannte diesen Rückblick in die Vergangenheit einen „aktiven Agenten“, der nicht nur den Blick auf das Alte verharren lässt, sondern sofort Mittel und Wege sucht, um damit im Jetzt etwas umzusetzen.²⁶⁸ ‚Aktiv‘ heißt im Sinne

Anni Albers', ein Mitdenken im Kontext der Gegenwart. Kein verklärtes Vergangenheitsbewusstsein, das die Möglichkeiten für die Gegenwart verdeckt. Auch hier greift ihr schon beschriebenes Vermögen einen Scharfsinn für das Wesentliche zu haben, mit wachen Augen das Wertvolle zu erkennen und es dann produktiv in die Gegenwart umzusetzen: „Auch wenn man davon ausgeht, dass der Rückblick die Hauptbeschäftigung von Bewahrern ist, so kann er doch als aktiver Agent dienen. Als Gegenpol zu dem erhabenen Gespür für Fortschritt, das uns von Zeit zu Zeit erfasst, zeigt er uns unsere Leistungen in echtem Verhältnis und ermöglicht uns, zu beobachten, wo wir vorangekommen sind, wo nicht, und wo wir vielleicht sogar zurückgefallen sind. Er kann also neue Experimentierfelder auf tun.“²⁶⁹ Die Erzeugnisse aus Lateinamerika waren für Anni Albers Zeit ihres Schaffens ein leitendes Vorbild.

II.5 Parallelen in der künstlerischen Herangehensweise – Willi Baumeister

Vergleicht man Anni Albers Werk mit Künstlern und Künstlerinnen ihrer Zeit, dann finden sich im Oeuvre Willi Baumeisters eine vergleichbare Auffassung und parallele Ansatzpunkte wieder. Wie im Kapitel zu den Einflüssen angedeutet wurde, war Willi Baumeister grundlegend an den Erzeugnissen frühesten menschlichen Schaffens interessiert, was in seiner Zeit sicherlich für viele Künstler inspirierend war, nur sah Willi Baumeister in Ihnen etwas verwirklicht, das umfassend das darstellte, was er in der Kunst als erstrebenswert ansah. Und hier ähnelt er dem Anspruch Anni Albers' grundlegend. Aber nicht nur in dieser Hinsicht gibt es Parallelen zwischen den beiden Künstlern. Sondern insbesondere in ihrer Auffassung über die Aufgabe der Kunst allgemein und in ihrer Verfahrensweise.

Willi Baumeisters Schaffen zeichnet sich durch ein hohes Maß an Experimentierfreudigkeit aus. Durch verschiedene Perioden seiner künstlerischen Arbeit, war es durchgehend die Freude am Experiment, die ihm neue Wege erschloss. Neues bedeutete für Willi Baumeister die Möglichkeit einer Entdeckung und damit Bereicherung. Dieses Aufbrechen in unbekannte Felder legt er in seiner Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“ nieder. Daniel Spanke erläutert in seinem Text über die Wuppertaler Lacktafeln, Willi Baumeisters Auffassung, immer zu Aufbrüchen bereit zu sein, Neuland betreten zu wollen und das allzu Zielgerichtete, Vorausplanende

eher abzulehnen.²⁷⁰ Spanke verweist in diesem Zusammenhang auf Willi Baumeisters Schaubild „Der schöpferische Winkel“, von 1943/44, das im Zusammenhang mit seiner Publikation „Das Unbekannte in der Kunst“ erschien (Abb. 43). In diesem Schaubild fasst der Künstler präzise und auf das Wesentliche konzentriert zusammen, welches Potential die Momente des Entdeckens und Suchens für ihn beinhalteten. „Reiz-Antriebe“ und „Einfälle“ können geradlinig auf ein Ziel zusteuern, das Willi Baumeister aber als das Scheinziel bezeichnet. Geht die Linie von dieser Geradlinigkeit ab und wendet sich in einem Bogen und kringelförmig nach oben, dann geht sie den Weg der neuen Erkenntnisse und der wissenschaftlichen Entdeckungen und begibt sich damit auf Neuland.

Daniel Spanke bezeichnet auch das Kunstwerk selbst als „Neuland“ und damit spezifischer „das Kunstwerk der Moderne überhaupt, denn das Werk ist sowohl Instrument der Entdeckung solchen Neulandes als auch selbst Neuland. Denn was da entdeckt wird, ist nicht nur reine Vorstellung, sondern gewinnt im Werk Körper und dauerhaft gültige Anschaulichkeit.“²⁷¹ Das Unbekannte wird seiner Meinung nach, durch die Umsetzung des Künstlers und damit durch sein Werk zu einer Visualisierung einer Idee, die dann vom Betrachter wiederum aufgenommen wird: „Diese Anschaulichkeit zu realisieren ist der Weg des Erkennens, sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter. Denn das Leuchten ins neue Land setzt nicht von selbst ein, das Werk bleibt materielles, lebloses Ding, sondern bedarf des Beleuchtens durch den Betrachter, sodass in einem Reflexionsprozess das Unbekannte erkannt und verstanden wird.“²⁷²

Die Lacktafeln, die Willi Baumeister in der Zeit von 1937–1944 schuf, entstanden in einer besonderen Arbeitssituation. Von den Nationalsozialisten als ‚entartet‘ eingestuft, teilweise aus der Lehre entlassen, mit einem Arbeits- und Ausstellungsverbot belegt, war es die Lackfabrik Dr. Herberts und Co in Wuppertal, die unter anderem den Künstlern Oskar Schlemmer, Willi Baumeister und dem Architekten Franz Krause einen Ort und eine Möglichkeit zur künstlerischen Tätigkeit in Zeiten der Isolation bot. Im sogenannten Maltechnikum experimentierten die Künstler mit Farben, ihrer Materialität, ihren Eigenschaften, mit Flächen und Formen. Circa 165 kleinformatige Lacktafeln entstanden in dieser Periode, und sie sind damit ein Zeugnis der Experimentierfreudigkeit und der immer neuen Ideen und Formulierungen der Künstler. Die Künstler sollten sich „mit gestalterischen Aufgaben und den Möglichkeiten neuzeitlicher Maltechnik befassen, insbesondere mit der

Anwendung industrieller Lacke“ – freie und angewandte Kunst gingen hier eine spannende Melange ein.²⁷³

Farbe wurde entweder mit oder ohne den Einsatz des Pinsels auf den Bildträger wässrig getropft, gespritzt und gekleckst. Lackfarben wurden auf Stahlblech fließend fixiert, Farbe wurde mit der Spritzpistole aufgetragen, strukturgebende Elemente als Schablonen eingesetzt und die Farbe mit Lust verblasen. Farbe wurde in ihre Bestandteile aufgegliedert und Pigment, Lösungs- und Bindemittel getrennt eingesetzt. Reliefartige Strukturen entstanden mit eingestreutem Sand oder im Abdruckverfahren. In der Grattage, in Abklatschverfahren und selbst mit Brandcollagen und damit dem Einsatz von Feuer experimentierten die Künstler mit den Materialien und ihren Möglichkeiten. Bei jedem Experiment spielte auch der Zufall eine tragende und gestalterische Rolle. Willi Baumeister hat einige der dort angewandten Techniken immer wieder in sein späteres Werk einfließen lassen, wie zum Beispiel das Beimischen von Sand in die Ölfarbe.

Gemessen an Willi Baumeisters metaphorischem Schaubild hatte die Zeit in Wuppertal seinem Ideal des „schöpferischen Winkels“ vollkommen entsprochen. Vergleicht man diese Arbeitsweise Willi Baumeisters, diese Faszination am Neuen und die Lust am Experiment mit Anni Albers Auffassung, dann finden sich trotz vieler Unterschiede, Gemeinsamkeiten. Denn, wie schon definiert, war auch für sie das Betreten von unbekanntem Boden eine Möglichkeit auf Neuartiges zu stoßen. Das Unbekannte barg zu aller erst die Chance der Entdeckung. Anni Albers studierte die Materialien mit denen sie arbeitete, lernte ihre besonderen Eigenschaften kennen. Ihre Abschlussarbeit am Bauhaus und damit ihr Diplom sind, wie beschrieben, ein gutes Beispiel für ihren Entdeckergeist. Die Freude am Experiment stand für sie an erster Stelle, die Dinge miteinander zu vermischen, Ungewohntes zu verbinden, wie Anni Albers es immer wieder umsetzte. Das Unbekannte, ein neues Material, eine neue Technik waren zuerst zu prüfen, denn sie enthielten die Möglichkeit des Fortschritts, der die Künstlerin reizte.

Betrachtet man ihre Art zu lehren, dann war das Experimentieren mit den Werkstoffen und ihren Eigenschaften der erste Schritt für die Studenten. Nur durch den unmittelbaren Kontakt mit dem Material und seinem Charakter sah Anni Albers ein Mittel, Gespür zu entwickeln. Das Probieren und Experimentieren stand also auch hier im Vordergrund. Vielleicht nicht unmittelbar zu wissen, wohin ein Weg führen konnte, war nach Anni Albers Auffassung ein wesentlicher Faktor für das

Aufkommen neuer Entdeckungen: „Von höchster Bedeutung für die Entwicklung der eigenen Persönlichkeit ist es aber, den festen Grund allgemein anerkannter Konventionen zu verlassen und sich allein und ganz auf sich gestellt zu erleben. Das ist eine Erfahrung, die die ganze Person durchdringen kann. Selbstvertrauen kann wachsen. Und ein Verlangen nach Erregung kann ohne äußere Reize befriedigt werden, aus dem eigenen Inneren heraus – schöpferische Tätigkeit ist die intensivste Erregung, die man erleben kann.“²⁷⁴

Daniel Spanke definiert die Moderne als „diejenige Epoche der Neuzeit, der das Aufbrechen ins Ungewisse, das Suchen zum Signum wird“.²⁷⁵ Seiner Auffassung nach spiegelt das Werk von Willi Baumeister, wie auch seine Schrift „Das Unbekannte in der Kunst“, diese Suche beispielhaft wider. Diese Haltung findet sich ebenfalls in Anni Albers' künstlerischer Arbeit, die sich durch ein stetes Suchen und Entdecken auszeichnete. Die Vision des Bauhauses verinnerlicht, zeigt ihre Laufbahn als Künstlerin, Designerin und Lehrende, dass sie sich immer wieder in neue Felder vorwagte, keine Grenzen zwischen den Disziplinen zog, sondern die Dinge miteinander verwob und daraus eine gegenseitige Befruchtung zog. Wenn sie webte, dann für ihre künstlerische Arbeit einerseits und die Arbeit für die Industrie andererseits. Verwendete sie neue Materialien miteinander, studierte in kleinen Webproben ihre Wirkung, dann konnte sich dies durchaus inspirierend auf ihre Kunst auswirken. Sie begab sich in Bereiche der Architektur, wenn sie Raumteiler schuf, fertigte Schmuckobjekte aus Alltagsgegenständen, wendete sich in ihrem Spätwerk der Druckgraphik zu, arbeitete für die industrielle Produktion und gleichzeitig immer an ihrer künstlerischen Arbeit.

Vergleicht man die auf das Jahr 1941 datierte Tafel 9 (Abb. 44) von Willi Baumeister mit einer Serie von Anni Albers aus dem Jahr 1959 und später entstandenen Lithographien von 1964, wird eine Parallelität deutlich. Die Lacktafel Willi Baumeisters zeigt auf einem Untergrund aus Pappe ein Linienspiel aus plastischer Masse. Die Linien schlängeln sich über das Papier, füllen den Bildträger aus, legen sich unter- und übereinander. Eine der Linien ist kürzer, die andere nimmt das Bildformat ein. Der Künstler trug rote, bräunlich-schwarze und blaue Farbe horizontal und in Streifen auf, um das Liniengeflecht übermalte er mit erkennbarem Pinselduktus Ockerfarbe. An den äußeren Seiten scheinen die Linien „auszulaufen“, besser gesagt Ränder zu bilden. Es ist anzunehmen, dass sich hier das Verdünnungs- oder

Lösungsmittel, das die Masse verflüssigen sollte beim Trocknen in die Bildschicht vermengt hatte.²⁷⁶

Anni Albers fertigte 1959 Vorzeichnungen, Tuschezeichnungen und Gouachen (Abb. 45). Das rechteckige Bildgeviert wird vollständig durch ein Geflecht von Linien ausgefüllt. Setzte sie das Linienspiel zuerst in Schwarz-Weiß um, kombiniert sie es in zwei weiteren Gouachen mit einem farbigen Grund. Ähnlich wie bei Willi Baumeisters Lacktafel 9 legen sich die Linien unter- und übereinander, bei Anni Albers bestehen sie aus einem dickeren, dreiteiligen Streifenband, das sich aber fast plastisch zu formen scheint. Anfang und Ende der Linien sind kaum auszumachen. Grafischer und geordneter erscheinen die Linien bei Anni Albers, sind die Strukturen bei Baumeister doch mehr flüchtig und spontan gesetzt. Bei Anni Albers erscheinen die Kompositionen aus beidem, Ordnung und Zufälligkeit, zu bestehen. Aus dem Jahr 1964 stammen weitere Lithographien Anni Albers, die sich mit dem Thema der ineinander verflochtenen Linien beschäftigen (Abb. 46 und 47). Hier formen sich auf dunklem, nicht einheitlich gefärbtem, sondern schattiertem Untergrund die Linien, fast mysteriös, an Rauchspuren erinnernd, zeigt sich der Bildgrund. In „Line Involvement II“ (Abb. 46) sind es ein schwarz-bräunlicher Untergrund, der schemenhafte Formen oder Umrisse erkennen lässt. Schlank legt sich das Linienband darauf und lässt mittig eine freie Fläche. Bei den 1959 entstandenen Arbeiten handelt es sich um eine Linienstruktur, die die Bildfläche ausfüllt. In „Line Involvement II“ ist es hingegen nur ein Linienband aus zwei parallel verlaufenden Linien, das sich einmal im Kreis an den Bildrand legt. Diese Arbeit, wie auch die weiteren aus dem Jahr 1964, haben etwas Zufälliges, die Linien erscheinen spontan verschlungen und ähneln in ihrer Anlage sehr der Lacktafel 9 (Abb. 44) von Willi Baumeister. Das Spiel der Linie interessierte wohl beide Künstler, sowie das Verhältnis von Fläche und Figur. Willi Baumeister verstärkte dies durch die plastische Form der Linie und durch den anschließenden Farbauftrag. Anni Albers legte ihre Linien wie ein Geflecht auf den Bilduntergrund. Man erhält den Eindruck, würde man an den Enden der Linien ziehen, so zöge sich die Struktur zu einem Knoten zusammen, wie beispielsweise in „Line Involvement V“ (Abb. 47). Hier ist es nicht nur eine Linie und ihr Weg über den Bildgrund, sondern es zeigt sich eine ornament-ähnliche Form in der Bildmitte, von deren beiden Seiten die Fäden nach außen laufen. Anni Albers lässt die hellen Außenlinien der Bänder über den grau-schwarz gestreiften, diffus verschwommenen Hintergrund laufen. So nimmt die Linie an sich,

das Band, die Farbe des Bildhintergrunds an. Hebt sich einerseits klar vom Bildgrund ab und ist trotzdem mit ihm verbunden. Das Geflecht der Linien lässt eine räumliche Wirkung entstehen.

Willi Baumeisters Interesse lag im Experimentieren von Farbe, Fläche, Struktur und im gegenseitigen Beeinflussen der Texturen untereinander. Seine Tafel zeigt Spuren der Bemalung, die Verbindung und Reaktion von Farbe, Spachtelmasse und Lösungsmittel. Die Linie ist das Anschauungsmittel, die Form an der er experimentiert. Anni Albers Denkweise aus der Sicht der Weberin wird in ihren Arbeiten sichtbar. Es ist der Faden der sich über die Fläche verteilt und seinen Weg in Verknotungen oder Geflechten findet. Es ist das gelöste Gewebe oder die grundlegende Struktur eines Webstücks, die sie offen legt. Aus was besteht ein Stück gewebtes Material? Aus miteinander verschlungenen Bändern, die einzeln gesehen wundersame Formen eingehen und ergeben. Interessant ist, dass Anni Albers diese Arbeiten in der Drucktechnik umsetzt, die beiden Medien, das Weben und die Graphik also auf diese Weise miteinander verbindet oder ihr gerade die Lithographie den nötigen Abstand zur Weberei bietet und sie deshalb mit dem Spiel der Linie und der Textur arbeiten kann.

Die Faszination am Detail, am Verlauf der Linien, an ihrem Verhältnis zur Fläche und Farbe, ist für das Werk Anni Albers bestimmend und betont, das in der Einleitung beschriebene Interesse der Künstlerin, das nicht Sichtbare sichtbar zu machen. Im Verborgenen und Alltäglichen das Besondere zu entdecken. Ebenso war es das Experimentieren mit Materialien und Werkstoffen, das ‚Ausprobieren‘, das sowohl das Werk Willi Baumeisters als auch das Anni Albers‘ auszeichnet. Die Jahre 1937–1944 in denen Willi Baumeister in der Wuppertaler Lackfabrik im Kreis der Künstlerkollegen arbeitete, sind ein prägnantes Beispiel dafür. Mit den circa 160 Tafeln, die dort entstanden sind, ist eine Phase im Oeuvre des Künstlers beschrieben, die Einfluss auf sein weiteres künstlerisches Schaffen nahm und die seine große Bandbreite belegt. Wenn der Künstler mit Farben und Techniken jonglierte, immer wieder auf ein Neues die Beschaffenheit der einzelnen Materialien testete, dann kommt er der Arbeitsweise Anni Albers nahe. Aus dem unmittelbaren Kontakt mit den Materialien schöpfte sie nicht nur ihr umfangreiches Wissen über sie, sondern auch eine ständige andauernde Inspiration und Kreativität. Die Materialkenntnis stand in allen Perioden ihres Schaffens an erster Stelle, dies zu erreichen, war nur über ein andauerndes Experimentieren möglich. Ihre zahlreichen

Stoffproben, die sie zum größten Teil für die Textilindustrie anlegte, zeigen ihre facettenreiche Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Materialien. Oft war es nur ein Werkstoff, den sie austauschte, um ein vollständig anderes Ergebnis zu erzielen. Es ist die Kombination ungewöhnlicher Fasern, die zu Materialien mit besonderer Wirkung und besonderen Eigenschaften führte. Sieht man sich die kleinen Textilproben genauer an, so scheinen manche zu schillern und zu glänzen, andere wiederum zeigen ein dichtes, fast undurchdringliches Gewebe von erstaunlicher Stabilität. In ein Gewebe aus Baumwolle und Leinen fügte Anni Albers beispielsweise Metallfolie bei, um als Ergebnis einen festen Stoff mit einer leicht glänzenden Oberfläche zu erhalten. Unterschiedliche Komponenten konnten zu einem neuen Ergebnis führen und wieder zum Anfang eines neuen Experiments werden.

F Anni Albers – Künstlerische Entwicklung in der neuen Heimat

I. Bildgewebe ab 1933

Vergleicht man Webarbeiten, die Anni Albers in den Jahren nach 1933 schuf, mit zuvor am Bauhaus entstandenen, dann wird deutlich, dass sie ihre Prinzipien und Verfahrensweisen weiterführte, wie beispielsweise das Spiel mit Fläche und Form in größtmöglicher Variation und Reduktion zugleich oder die Betonung der Eigenschaften des verwendeten Materials. Das am Bauhaus Erlernte blieb ihren Arbeiten zu Eigen, zugleich sind deutliche Veränderungen und Einflüsse in ihnen nachzuvollziehen. Die Strenge und der Minimalismus der frühen Arbeiten lockerte sich – Anni Albers' Arbeiten wurden freier, leichter und ihre Kompositionen reichhaltiger und facettenreicher. „Untitled“ (Abb. 48), 1934 entstanden, weicht schon in der Komposition, die durch die verwendeten Materialien Kunstseide, Leinen, Wolle und Jute in ihrem Charakter unterstützt wird, von den frühen Arbeiten der Künstlerin ab. Auch hier finden sich die Elemente der Rasterung, der Wiederholung und Spiegelung, aber die einzelnen Felder, aus denen die Komposition besteht, haben mehr Eigensinn, ihre Linien und Begrenzungen sind nicht in absoluter Strenge gesetzt, sondern verschieben und lockern sich. In Naturtönen, in Schwarz und verschiedenen Brauntönen setzt sich das Raster zusammen: Sechs senkrechte Blöcke, aus einzelnen, waagrecht verlaufenden Streifen bestehend, bilden eine rechteckige Fläche, die auf einem hellen, beigefarbenen Untergrund liegt.

Facettenreich gestaltete Anni Albers die einzelnen Streifen, jeder einzelne ist in sich strukturiert, wiederum durch Streifen, in abwechselnder Farbigkeit. Nahezu monochrom wirkende Flächen in Braun, Schwarz oder Weiß, die in sich aber gemustert und mit der Farbe Weiß kombiniert sind, treffen auf schwarz-weiß oder braun-weiß gestreifte Partien. Erscheinen gleichfarbige beziehungsweise gleichstrukturierte Felder an mehreren Stellen über- und untereinander, so bilden sich wiederum einheitliche Flächen. Ein Prinzip, das Anni Albers schon in früheren Arbeiten anwendete. Dominant sind in „Untitled“, trotz der in sich gemusterten, einzelnen Streifen, die braunen und schwarzen Flächen, sie treten, springen geradezu hervor. Die unterschiedlichen Braun- und Naturtöne bestimmen aber die Wirkung der Komposition, deren Eigenschaften besonders durch den Untergrund hervorgehoben werden. Dieser rahmt mit seiner ruhigen Flächigkeit das Mittelfeld. Während sich innerhalb der Rasterung viel Bewegung findet, gleicht dies seine umgebende Fläche wieder aus. Durch das Nebeneinander von Unruhe und Ordnung erhält diese Arbeit von Anni Albers eine besondere Spannung. Die einzelnen Streifen des Mittelfelds legen sich zwar geordnet aneinander und übereinander, aber manche drücken sich ein wenig vor, übertreten ihre angedachte Grenze und überlappen diese. Eine gewisse Schieben und Drücken der einzelnen Streifen untereinander scheint wahrnehmbar, als hielten sie manche Elemente nicht ganz an die Regeln. Da stößt ein schwarzer Streifen ein wenig über seine Grenze in den Bereich seines weißen Nachbarfeldes und umgekehrt. Manche Felder scheinen ein wenig näher als andere zusammen zu treffen und ihre Grenzen damit fast zu verschwimmen. Wie im oberen linken Bildteil: ein braun-weiß strukturierter Streifen trifft auf einen schwarz-weißen, die Begrenzungslinien stoßen aufeinander und lösen Spannung aus. Das dichte Schwarz des einen Streifens und die braune Musterung des anderen verbinden sich. Es ist festzustellen, dass auch die Stärke der einzelnen Streifen unterschiedlich ist. Betrachtet man die Webarbeit im Gesamtbild, so wird die Bewegung innerhalb der Fläche deutlich: sowohl durch das Hervor- und Zurückspringen einzelner Felder, als auch durch deren Aktionen in der Waagrechten. Auch ist das Feld als Ganzes an seinen Außenlinien nicht ganz klar definiert, je nach Streifen variieren auch hier die Grenzen. Das Resultat ist kein klar eingefasster rechteckiger Block, sondern eine Fläche, die in ihren Außenlinien Bewegung aufweist. Dieser Vielfalt im Inneren setzt Anni Albers die konsequente Ordnung im äußeren Feld zur Seite. Als könne sich die Komposition in ihrem Mittelfeld in aller

Freiheit und mit allen Möglichkeiten verhalten, da sich Ruhe und Konzentration in der klaren rechteckigen Umrandung wiederfinden. Ordnung und das Ausbrechen aus dieser sind bleibende Werte in den Werken der Künstlerin, die sie fortlaufend weiterentwickelte, wie die Arbeit „Untitled“ beispielhaft aufzeigt.

II. Arbeiten im direkten Einfluss der Reisen nach Mexiko und Südamerika

Es ist anzunehmen, wie auch Virginia Gardner Troy in ihrem Aufsatz „Faden als Text. Die Webwerke von Anni Albers“ betont, dass „Ancient Writing“ (Abb. 49) und die Arbeit „Monte Alban“ (Abb. 50), beide aus dem Jahr 1936, in einer Arbeitsphase entstanden und deshalb zusammengehören.²⁷⁷ Die wesentliche Beeinflussung in den Arbeiten Anni Albers waren die andinen Webstücke, wie bereits erwähnt wurde, ab 1935 wurde dieser Einfluss durch die Reisen nach Mexiko und Südamerika noch verstärkt (Abb. 51). „Ancient Writings“ und „Monte Alban“ entstanden nach der ersten Reise und der direkten Begegnung mit den andinen Kunstschatzen.

Die Komposition „Ancient Writing“ (Abb. 49) wird durch den Kontrast der schwarzen rechteckigen Fläche und den darauf hell hervortretenden Linien und Bändern geprägt. Während sich die Formen auf den früher entstandenen Webarbeiten an ihren Platz fügten und einer sichtbaren Ordnung folgten, finden sie in „Ancient Writing“ spielerischer in die Komposition. Durchscheinende schmale Rechtecke, längere und kürzere Bänder und Streifen legen sich mühelos auf die schwarze Fläche. Diese Elemente sind keine monochromen Flächen, sondern in sich, im Wechsel von zarten schwarz-naturfarbenen Linien, strukturiert. War es sicherlich, wie bereits beschrieben, in den Arbeiten in der Phase am Bauhaus das sich Entfernen von den Regeln, der Zufall und das Spontane ein Teil der Arbeiten, so entwickelte Anni Albers diese Qualität weiter. Die kleinen durchscheinenden Quadrate haben ihren Ort in der Komposition gefunden und trotzdem sind sie nicht statisch und unverrückbar. Die Linien und Bänder liegen leicht und schwerelos auf dem dunklen Untergrund, als hätten sie ihren Platz gerade eingenommen. Trotzdem hat in der Komposition jedes Teil, jede Form ihren Bestimmungspunkt gefunden. Wenn Anni Albers das Zufällige oder Spontane zu einem Teil ihrer Kunst macht, dann setzt sie diese Mittel bewusst und bedacht ein. Sie sind ein Mittel, das den Werken wiederum Spannung verleiht. In „Ancient Writing“ gelingt dies Anni Albers vortrefflich. Noch

eingehender spielt sie mit verschiedenen Ebenen, mit dem Davor und Dahinter. Hellere Partien springen auf der schwarzen Fläche hervor, heben sich von den in schwächerem Beige gehaltenen Formen ab. Räumlichkeit und Bildtiefe entstehen. So auch in „Monte Alban“, das sich auf die gleichnamige Kultstätte, den „weißen Berg“ bezieht, der sich im Tal von Oaxaca, im Bundesstaat Mexiko, erhebt (Abb. 52). Anstelle einer Bergspitze verfügt der Monte Albán über ein natürliches Plateau, auf dem sich um 500 v. Chr ein Zeremonialzentrum entwickelte, das zu einem der größten Warenumschlagsplätze Mittelamerikas wurde. Erhalten sind Reste von Wohn- und Kultbauten, ein Observatorium, Grabkammern mit Skulpturen und Wandmalereien. Das Plateau von einer Größe von circa 200 x 300 Meter wird von mehreren hundert künstlichen Terrassen und Grabhügeln umgeben.²⁷⁸ Von allen Seiten des Tals sind die Ruinen von Monte Albán ersichtlich und zogen Forscher und Besucher seit der Kolonialzeit an. Erste wissenschaftliche Ausgrabungen fanden aber erst 1931 statt. 18 Jahre lang arbeiteten der mexikanische Archäologe Alfonso Caso und seine Kollegen an der Ausgrabungsstätte. Wohn- und Zeremonialgebäude, Gräber und Grabhügel wurden entdeckt und damit Wesentliches, das heute für die Öffentlichkeit zugänglich ist. 1987 wurde Monte Albán zum UNESCO Weltkulturerbe ernannt.

Assoziationen des Räumlichen entstehen beim Betrachten der Webarbeit „Monte Alban“ (Abb. 50). Linien deuten räumliche Strukturen an. Die alten Stätten, auf- und absteigenden Stufen, Plätze, pyramidenförmige Bauten und unterirdische Kammern breiten sich auf der rechteckigen, senkrecht angelegten Fläche aus, die in Braun- und Schwarztönen gehalten ist. Ein heller Faden beschreibt das Aussehen der Bauten, sein Lauf hält ihre Silhouetten fest. Anni Albers beschrieb nach dem Besuch der Kultstätte Monte Albán: „Wir waren uns der übereinander liegenden Schichten früherer Zivilisationen in der Erde bewusst.“²⁷⁹ Wie eine geologische Karte kann ihre Arbeit so auch wirken, wie eine Skizze der verschiedenen Ebenen der Kultstätte. Der Ort, seine Anlage und Bedeutung fanden unmittelbaren Einzug in ihre künstlerische Arbeit. Deutlich und erkennbar ist dieser Einfluss in „Monte Alban“. Eine Arbeit, die in dieser Weise wohl nicht am Bauhaus entstanden wäre. Der Inhalt wird zum ebenbürtigen Partner der technischen Umsetzung, mehr noch, er überwiegt. Die gewebte Struktur, die Technik sind ein Aspekt, die inhaltlichen Zusammenhänge aber wurden von nun an stärker gewichtet. Anni Albers entfernte sich mit dieser Arbeit von ihren frühen Webstücken. Sie lässt die minimalistischen Formen, die Ordnung und

Geometrie im Hintergrund, sie sind weiter vorhanden und wie eine Art Grundlage, aber es gelingt ihr eine vollständig neue formale Sprache zu entwickeln. Schon „Alte Schriften“ deutete dies an, aber „Monte Alban“ zeigt diese Entwicklung deutlich. So fasst auch Virginia Gardner Troy zusammen: „Die Gesamtstruktur des gesamten Stoffes blieb ihr weiterhin enorm wichtig, doch die Betonung der Inschrift bedeutete eine entscheidenden Abkehr von ihrem Bauhaus-Werk. Die Änderung offenbart ihr neues Verständnis sowohl der Kunst aus den Anden als auch von Klees Vision.“²⁸⁰ Anni Albers verwendete in der Arbeit „Monte Alban“ zum ersten Mal die Technik des ergänzenden oder schwebenden Schuss', die sie fortan beibehalten würde und die ihre Arbeiten prägte: ein zusätzlicher Schussfaden wird über die gewebte Oberfläche geführt, er schwebt nahezu auf dem Gewebe. Die Technik des schwebenden Schuss' wurde und wird in Webstücken aus den Anden verwendet.²⁸¹ Der die Bauten beschreibende Faden in „Monte Alban“ wurde in dieser Technik gewebt. Sicherlich kannte Anni Albers diese Verfahrensweise schon zuvor durch ihre Beschäftigung mit den präkolumbischen Textilien, eingesetzt hat sie diese Technik aber erst nach ihrer ersten Reise. Der Einfluss der andinen Kultur auf ihre Arbeit war also ein unmittelbarer. Virginia Gardner-Troy formuliert diesen großen Einfluss und seine Auswirkungen auf das Werk der Künstlerin in ihrem Aufsatz: „Die dramatischen Veränderungen, die in Albers' gewebten Arbeiten direkt im Anschluss an ihre erste Reise nach Mexiko auftraten, spiegeln ihr tiefes Verständnis für alt-amerikanische Kunst.“²⁸² Nicht nur dieser große Einfluss auf ihre Arbeiten wurde durch die Reisen vertieft, sondern auch das zuvor Erlernte, Umgesetzte wurde bestätigt oder auch neu in seiner Bedeutung bestärkt: „Ancient Writings“ und „Monte Alban“ so Virginia Gardner Troy zeigten, wie erwähnt, große Unterschiede zu den am Bauhaus entstandenen Werken und „beinhalten ein Element von Klees Kunst, dass sie ihrer eigenen Arbeit erst nach ihrer Zeit am Bauhaus anpasste: die Erkundung persönlicher und assoziativer Aspekte der Gegenständlichkeit, insbesondere im semantischen Kontext.“ Bedeutung und damit Inhalte wurden in den Werken ab 1933 stärker thematisiert und dadurch wahrnehmbarer. Anni Albers transferierte thematische Bezüge in ihre Arbeiten und machte diese auch erkennbar. Zeichen, piktogrammähnliche Formen waren Träger und Übermittler. Die Formen und Linien in Anni Albers Geweben erinnern an Zeichen und Schrift und sind damit in einen komplexen Zusammenhang eingebettet. Ihre Erfahrungen auf den Reisen und ihre große Bewunderung für die andine Kultur und ihr Verständnis für diese fanden jetzt

für den Betrachter nachvollziehbaren Eingang in ihre Kompositionen. Die kulturelle und soziale Bedeutung der Zeichen in den andinen Stoffen beziehungsweise in der andinen Kultur, ihre Aufgabe als Informationsträger und -übermittler, wie im Kapitel zum Einfluss der präkolumbischen Kunst erläutert, war für Anni Albers faszinierend, und sie setzte diese Idee in ihren Arbeiten um.²⁸³

„Ancient Writings“ oder „Monte Alban“ geben schon im Titel einen Hinweis auf den Bildinhalt. Genaue oder beschreibende Titel gab es zuvor im Werk Anni Albers' nicht, so hatten die Arbeiten am Bauhaus keine oder wenn, sehr zurückhaltende Titel, wie beispielsweise „Schwarz-Weiß-Orange“, 1926 (Abb. 28). Die meisten Arbeiten wurden aber schlicht mit „Wandbehang“ bezeichnet. Anni Albers betitelte zwar auch Arbeiten, die in den USA entstanden „Untitled“ – „Ohne Titel“, aber immer wieder gaben die Titel auch genaue Auskünfte über den Bedeutungszusammenhang des Werkes. Ein weiterer Aspekt, der belegt, dass die Arbeiten ab 1933 einen anderen Weg gingen, sie als noch eigenständiger zu betrachten sind und sie sich, im positiven Sinn, vom Stil der Bauhaus-Werkstatt lösten. Hier war es sicherlich eine Richtung, die die Weberinnen einnahmen, ein gemeinsamer Stil, der erkennbar war, wenn ihn auch jede Weberin natürlich auf ihre individuelle Weise umsetzte und interpretierte. Die Weberinnen traten aber gewissermaßen hinter ihr Werk zurück, die Bereiche Handwerk und Design standen im Vordergrund, nicht die Weberin, die als Künstlerin formulierte. Anni Albers war aber von Grund auf mit dem Ziel beschäftigt, Kunst zu schaffen, und ihre ersten Arbeiten in den USA zeigen diese Weiterentwicklung, die selbst bestätigte: „Ich habe dort am Black Mountain College langsam mit etwas angefangen, was ich „Bildgewebe“ nenne. Was das Bauhaus nun wirklich nicht von uns wollte. Gropius hat mir das nie ganz vergeben, dass ich zur Kunst gewechselt bin. Es war das eine, das mich langsam bekannter machte. Es war die einfallsreiche Verwendung neuer Materialien und Konstruktionen, die über Jahrhunderte nicht angewendet worden waren.“²⁸⁴ „Monte Alban“ und „Ancient Writings“ stehen sicherlich beispielhaft für Anni Albers neue Formulierung der „Bildgewebe“, für ihre Entwicklung und die Veränderungen innerhalb ihrer Kunst. Der flottierende Schussfaden war eine große Bereicherung und Inspiration, denn er bot neue Möglichkeiten und war ein wesentliches Ausdrucksmittel, mit dem Anni Albers ihre Arbeiten verändern konnte, mehr noch, eine neue Richtung einschlug. Auch Virginia Gardner Troy betont diese Entwicklung im Werk Anni Albers: „Mit der Ergänzung des flottierenden Schussfadens, der im wesentlichen einzigartige Objekte

ihrer Webarbeiten erzeugte, konnte Albers wirkungsvoll ihre Arbeit vom Prototyp zur Kunst entwickeln.²⁸⁵ Sie verfeinerte und erprobte Techniken und entfaltete ihre Formensprache kontinuierlich. Interessant ist, dass sie die Prinzipien des Bauhauses verinnerlicht hatte und trotzdem einen eigenen Weg in ihrem Arbeiten ging. Sie formulierte daraus einen eigenen Stil, fügte eigene Gedanken und Thesen hinzu. Erweiterte den Bauhausgedanken nach eigenen Maßstäben, behielt ihn aber als Grundphilosophie bei. Diesen prägenden Einfluss nicht nur zu verinnerlichen, sondern ihn weiterzuentwickeln, ist sicherlich als ihre große Leistung anzusehen. Anni Albers gelang es mit ihren Arbeiten, die ab 1933 entstanden, ein eigenständiges Werk zu entwickeln. Themen und Aspekte, wie beispielsweise die präkolumbische Kunst, für die sie schon früh Interesse hegte, wurden jetzt in den USA und mit einem vollkommen eigenständigen Arbeiten intensiviert. Das Bauhaus war wie ein prägender Lehrmeister für sie gewesen, der ihr Richtlinien gab, ihr Grundlagen vermittelte, die ihr Denken veränderten und die sie immer umsetzte. Trotzdem konnte sie sich erst und gerade nach dem Weggang vom Bauhaus weiterentwickeln, wie sie es vielleicht dort nicht hätte tun können.

Den Faden als Träger von Bedeutung und Inhalt einzusetzen, verfolgte Anni Albers in vielen weiteren Arbeiten und nahm damit immer wieder den Gedanken der Bedeutungsübermittlung auf. Der Faden formt Linien, die sich wie eine geheime Schrift auf den Hintergrund legen oder die ineinander verschlungen, fast zu ornamentartigen Gebilden werden. Sie verwendete dieses Motiv in vielen Arbeiten, wandelte es variantenreich ab und spielte mit seinen Möglichkeiten. So erinnert die Webarbeit „Schwarz-Weiß-Gold I“ (Abb. 53) an einen Brief: auf einem schwarz-weiß-gold strukturierten Untergrund bewegt sich eine weiß-schwarze Linie, der man wie Buchstaben und Worten folgen möchte. Anni Albers setzte Punkte in die Linien, die den Eindruck einer Schrift noch verstärken. Mit Hilfe der flottierenden Schussfäden ließ sie die schriftähnliche Struktur entstehen, die Punkte setzte sie mit zusätzlich geknoteten Schüssen, auch hier verwendete sie wiederum eine Technik, die aus peruanischen Quellen stammt. Diese entlehnte die Künstlerin wohl, wie auch Virginia Gardner Troy betont, einem geknoteten Fadeninstrument, dem Quipu, eine Art Aufzeichnungsmittel aus den Anden, das verschlüsselte Daten enthielt.²⁸⁶ Wiederum spielt die Bedeutungsübermittlung eine große Rolle, die von den Fäden übernommen oder mit deren Hilfe bewerkstelligt wurde. Anni Albers übertrug den Umgang der andinen Weber mit den Fäden auf ihre Arbeitsweise und verwendete sie ebenfalls

als Bedeutungsträger, wie Symbole und Chiffren in der Malerei fungieren. Auch hier ist wieder Paul Klee und seine symbolhaltige Formensprache einzubeziehen. Die andinen Weber verwendeten die Quipus als Datenüberträger, Anni Albers hielt fest: Sie „entwickelten eine ziemlich trickreiche Mathematik... Diese Instrumente wurden wiederum nicht aufgeschrieben. Es gab, wie schon gesagt, keine Schrift. Aber was sie hatten, waren Fäden ... genannt Quipus. Und die verschiedenen Dinge, die sie ausführen mussten, waren jedem Faden zugeordnet. Die Menge wurde mit verschiedenen Knoten und unterschiedlichen Höhen angezeigt, und so weiter.“²⁸⁷ Die Idee der Chiffrierung und der Datenübermittlung mittels einer Formensprache, die zeichenhaft, in seiner Bedeutung fast Piktogrammen ähnlich war, begeisterte Anni Albers und hier findet sich wiederum die Nähe zu Paul Klee und seiner Malerei, die mit einer eigenen Symbolik, immer wiederkehrenden Bedeutungsträgern, aufwartete. So verwendete Anni Albers oft ähnliche Formen und Zusammensetzungen in ihren Arbeiten. Formal und inhaltlich Piktogrammen gleich zu kommen, soll bedeuten – verdichtete Bedeutungszusammenhänge finden sich in einem Bild, in einer Form wieder – in dieser Weise setzten es die andinen Weber um. Diese Konzentration, diese Dichte war es, die Anni Albers bewunderte. Sie hielt sie für ein Merkmal großartiger Kunst und setzte diese darum als Inspiration und darüber hinaus als Wegweiser für ihre Arbeit ein. Dichte, Konzentration auf das Wesentliche, durchdachte Formen – alle diese Aspekte entsprachen natürlich der Bauhausphilosophie oder dem was sie am Bauhaus erlernt hatte. Ebenso waren dies Eckpunkte der Arbeitsweise und Malerei Josef Albers'. Und auch er war von der andinen Kultur, von ihren Erzeugnissen begeistert und ließ sich von ihnen inspirieren.

Vergleicht man die Arbeit „Schwarz-Weiß-Gold I“ (Abb. 53) mit „Monte Alban“ (Abb. 50), dann erscheinen die Linien wieder wie ein Plan einer architektonischen Anlage. Die alten Bauten, ihre architektonische Sprache könnten sich auch hier wiederfinden. Auch erinnert der Verlauf der Linien an mäanderförmige Strukturen, die wie ein Labyrinth ihr Eigenleben formen. Strukturen, die in Folge in Anni Albers Arbeiten immer wieder auftauchen würden. Ein gutes Beispiel hierfür ist ihre Arbeit aus dem Jahr 1952 mit dem Titel „Zwei“ aus einer Verbindung aus Leinen, Baumwolle und Kunstseide (Abb. 54). Auf einer waagrechten Fläche, einer Art ‚Karamuster‘ in hellen Beigetönen, bewegt sich eine verschlungene Linie, die auf der rechten Bildseite in ihrem Fluss unterbrochen wird. Schon in dieser Komposition erinnert die Linie an

Mäanderformen. Das dichte Braun der Linie kombiniert Anni Albers mit hellen braunen Streifen, die sich an die Linien fügen, sich zum Teil unter und über sie legen. Der Lauf des Streifens wird durch sie im positiven Sinn ein wenig ‚gestört‘. Anni Albers hatte die Arbeit zuerst in der Senkrechten gewebt, drehte sie aber nach ihrer Fertigstellung um, richtete sie waagrecht aus und signierte sie in der unteren rechten Ecke. Diese Vorgehensweise setzten schon die andinen Weber in der Zeit des mittleren Horizonts (500-900 n. Chr.) und späten Horizonts (1438-1534 n. Chr.) ein. Ein komplexes Verfahren, das ein hohes Maß an Konzentration erforderte. Das Webstück wurde hierbei in der Vertikalen mit einer kurzen vertikalen Kette und einem langen, horizontal verlaufenden Schussfaden gewebt. Die Weber mussten den Entwurf gedanklich „kippen“, um eine Vorstellung vom Ergebnis zu erhalten.²⁸⁸ Ein interessanter Aspekt ist in diesem Zusammenhang, dass auch Paul Klee das Drehen der Kompositionen umsetzte, manche Arbeiten nach ihrer Fertigstellung also auch einfach „auf den Kopf stellte“. Sein „Teppich der Erinnerung“ war zunächst in der Senkrechten gefertigt worden, danach drehte der Künstler das Werk in die Waagrechte.

Die Nähe der Arbeiten Anni Albers' zu De Stijl wurde schon zuvor betont, hierbei waren es besonders ihre frühen Arbeiten, die die Prinzipien der künstlerischen Strömung aufnahmen. Virginia Gardner Troy sieht gerade in der Arbeit „Zwei“ „deutliche Anleihen bei De Stijl“: „Albers hielt ihre Auseinandersetzung mit dem formalen Vokabular von De Stijl, das sie zuerst am Bauhaus kennengelernt hatte, über 30 Jahre lang aufrecht und betrachtete es im Licht ihrer Kenntnisse alter amerikanischer Kunst. Sie sah Parallelen zwischen De Stijl und Stoffen aus den Anden darin, wie eine universelle Sprache und Muster eingesetzt wurden. Albers war sich bewusst, dass frühe De Stijl-Bilder im wesentlichen aus wiedererkennbaren Gegenständen hervorgegangen war[en], Abstraktionen, die in die piktographische Wiedergabe mündeten, während sich später Bilder auf das Ideographische und Nicht-figurative zubewegten. Sie wird auch bemerkt haben, dass Piet Mondrian und Theo van Doesburgs lineare Blockkompositionen die wesentlichen Konstruktionsmerkmale von Webarbeiten reflektierten und eine Beziehung zwischen Figur und Grundfläche erzeugen, die der eines Textes auf Papier gleicht.“²⁸⁹ Virginia Gardner Troy weist darauf hin, dass im Entstehungsjahr von „Zwei“ die erste große De Stijl-Ausstellung im Museum of Modern Art in New York präsentiert wurde. Sehr wahrscheinlich besuchte Anni Albers die Ausstellung, denn sie fuhr oft nach New

York. In dieser Zeit besonders, da sie sich dort mit dem Textilforscher Junius B. Bird traf, der dort am American Museum of Natural History tätig war.²⁹⁰ Sie forschten gemeinsam. Anni Albers hatte einen wissenschaftlichen Artikel über die andinen Webtechniken verfasst. „A Structural Process in Weaving“ entstand 1952 im Rahmen eines Lehrgangs, der an der Yale University stattfand.²⁹¹ Nach eingehender Korrespondenz mit John Bird ergänzte und überarbeitete sie ihren Aufsatz und veröffentlichte ihn schließlich in ihrem Buch „On Designing“.²⁹²

Virginia Gardner Troy verweist aber auch auf die Zeitschrift „De Stijl“ und die große Wahrscheinlichkeit, dass Anni Albers sie am Bauhaus gelesen hatte. Außerdem besaßen Josef und Anni Albers Theo van Doesburgs Buch „Prinzipien der neoklassischen Kunst“, das er 1952 am Bauhaus veröffentlicht hatte. Anni Albers soll die Arbeiten Theo van Doesburgs geschätzt haben, so Virginia Gardner Troy, die sich dabei auf Aussagen von Nicholas Fox Weber stützt.²⁹³

Die Verbundenheit und Nähe Anni Albers' zu De Stijl und den andinen Textilien sieht Virginia Gardner Troy besonders in Arbeiten der Künstlerin, die eine komplexere Verbindung zwischen Bildgrund und Figur aufweisen und in denen abstrakte und ideografische Formen gemeinsam auftreten, wie es bei „Zwei“ der Fall ist. Figur und Grund ergeben Zeichen und Formen, die eine Mehrdeutigkeit zulassen, wie sie die andinen Textilien vorgaben. Anni Albers besaß viele andine Textilien dieser Art, wie ein Textilfragment aus Chancay, das um 1100-1400 v. Chr. datiert wird (Abb. 38). Es besteht in seiner Komposition aus zwei Teilen und wurde auch mit zwei verschiedenen Webtechniken hergestellt. Der schmalere, obere Abschnitt setzt sich aus feinen, diagonal verlaufenden Linien zusammen, deren Formen sich wiederholen und dadurch eine Art Muster bilden. Im unteren Teil zeigt sich die Komposition flächiger und plakativer, Figur und Grund gehen ein Wechselspiel ein. Der obere Abschnitt ist ein Brokat mit zusätzlichem Schuss, der untere eine dazwischengeheftete Tapiserie. Für Gardner Troy steht fest: „Durch die gestuften Linien und die Umkehrung von Figur und Grund ist der untere Teil eindeutig eine formale Quelle für „Zwei“, während der obere Teil als technische Anregung diente.“²⁹⁴ Dem ist zuzustimmen, aber sicherlich sind auch weitere Arbeiten von Anni Albers schon auf dieses andine Textilfragment zurückzuführen oder besser gesagt, auf dessen Prinzipien. Das Spiel zwischen Figur und Grund, sowie die Mehrdeutigkeit beschäftigte Anni Albers schon zuvor. „Monte Alban“ (Abb. 50), 1936, oder auch „Schwarz-Weiß-Gold“ (Abb. 53), 1950, zeigen dies deutlich. Letzteres ist wie eine

feine Vorstudie zur Arbeit „Zwei“ zu sehen, denn hier setzt Anni Albers die Linien noch sehr fein auf den Untergrund, wie es im oberen Teil des Chancay-Fragments zu sehen ist. Dieselbe mäanderförmige Struktur wendet sie dann auch in „Zwei“ an, nur diesmal ist die feine Linie ein breiter Streifen, die Fläche spielt eine größere Rolle. Das Ergebnis zeigt eine große Verwandtschaft zum Chancay-Fragment und wie Gardner Troy darlegt, ist die „formale“ Nähe zum unteren Abschnitt offensichtlich. Die Nähe zu den Arbeiten Paul Klees wird in dieser Zeit, wie erwähnt, in Anni Albers Werken immer sichtbarer. Sie hatte vermutlich 1949 die Retrospektive zu Paul Klee im Museum of Modern Art gesehen, in der auch einige seiner späten Werke, seine „Schriftbilder“ mit den graffitiartigen Zeichen, ausgestellt waren.²⁹⁵

Gerade in diesen Werken ist eine große Nähe zu den Arbeiten Anni Albers' erkennbar, wie auch Virginia Gardner Troy feststellt. Zeichen spielten in der formalen Sprache Paul Klees eine wesentliche Rolle. Einer Schriftsprache ähnlich, wie Symbole oder Chiffren, sind Zeichen in vielen seiner Arbeiten zu finden. Er reduzierte sie in ihrer Form im Laufe der Jahre immer stärker: „Die Zeichen werden noch lapidarer und schriftähnlicher. Oft lassen sie an ostasiatische Kalligrafie denken.“²⁹⁶

Bemerkenswert ist, so auch Virginia Gardner Troy, dass Klee in seinen späten Werken oft Jute als Bildträger verwendete, einen Stoff dessen Textur grober ist. Ist diese bemalt, wird ihre Struktur, das Ineinander von Kette und Schuss noch weiter betont. Die Arbeit wirkt daher wie ein Gewebe und eine Gemälde zugleich. Eine Wirkung, die Anni Albers sicherlich gefallen haben müsste, denn ihr Ziel war es immer, mit ihren Bildgeweben ‚Kunst zu schaffen‘, wie sie sich ausdrückte. In Paul Klees' Werk „Insula dulcamara“ aus dem Jahr 1938 (Abb. 55) beispielsweise verwendete der Künstler Öl und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute. Schriftähnliche Zeichen, die an die arabische oder die persische Schrift, Farsi, erinnern, sind mit schwarzer Farbe auf den Untergrund aufgemalt. Sind die Zeichen reduziert gehalten, so gestaltet Klee den Hintergrund in leichten Pastelltönen in zartem Hellgrün, Rosé und Blau, die poetisch, fast verspielt anmuten. Auch hier entsteht ein Miteinander von Bildgrund und Figur, wie es in den Arbeiten Anni Albers' der Fall ist. Virginia Gardner Troy sieht in Paul Klees „Flora am Felsen“ von 1940 (Abb. 56) ein gutes Beispiel für die Verwendung von textilem Untergrund, auch hier ist es wieder Jute, auf die Klee seine Zeichen aufträgt. Anni Albers „Zwei“ ist eng verwandt mit den späten Gemälden, die Paul Klee schuf, die formalen Prinzipien werden von beiden Künstlern in sehr ähnlicher Weise verwendet.

In „Piktographisch“ (Abb. 57) aus dem Jahr 1953 variiert Anni Albers ihre Themen auf ein Neues: Sie lockert und erweitert die Komposition, wie sie in „Zwei“ angelegt war, durch die Setzung kleiner, aus dünnem Faden bestehender Kreuze. Das geschlossene Geflecht der Balken wird durch sie gelöst. Betrachtet man das Bildgewebe, dann stellt sich die Vorstellung ein, die Setzung der Kreuze könnte Bedeutung vermitteln. „Piktographisch“ entwickelte sich sicherlich aus der Komposition der Arbeit „Zwei“, auch Virginia Gardner Troy bemerkt die unmittelbare Nähe der Arbeiten zueinander.²⁹⁷ Anni Albers war in einzelnen Arbeitsphasen an bestimmten Strukturen oder formalen Zusammenhängen interessiert, die sie dann studierte, ausprobierte und umsetzte. Ihre Arbeiten spiegeln diese Auseinandersetzung wider, denn in einzelnen Phasen entstanden Variationen zu einem Thema, wie die Arbeiten „Zwei“, „Piktographisch“ und „Red Meander“ (Abb. 58) belegen, letztere entstand 1954. Anni Albers übernahm darin das Prinzip der zwei Jahre zuvor entstandenen Arbeit „Zwei“, wieder handelt es sich um ein Spiel zwischen Figur und Grund. Die mäanderförmige Struktur wird hier aber in aller Konsequenz durchgesetzt. Das was sich in „Zwei“ oder „Piktografisch“ andeutete, betont hier geradezu Form und Fläche. Die rote-orange angelegte Balkenstruktur überzieht den hellen, gelblich-beigen Untergrund. Fläche und Farbe unterstützen die plakative Wirkung der Arbeit. Das Orange des Mäandermusters strahlt auf dem hellen Untergrund, aber auch umgekehrt blitzt dieser unter dem Muster hervor. Figur und Grund sind zwei starke Partner, die in diesem Miteinander eine besondere Wirkung entfalten. Verband Anni Albers in den zuvor entstanden Arbeiten die Struktur des Mäanders mit anderen Formen, so bestimmt hier allein diese die Komposition. Als hätte sie zuvor erst getestet und überprüft werden müssen, um dann in dieser konsequenten Form aufzutreten. Überraschend ist sicherlich die Farbwahl, denn Orange wurde von Anni Albers in dieser Intensität bisher noch nie verwendet, ihre Arbeiten waren oft in gedeckteren Farben gehalten. „Red Meander“ ist damit eine klare Weiterentwicklung aus formalen Überlegungen und trotzdem ist die Arbeit wiederum ein neuer Schritt und ein ganz eigenständiges Werk. In ihrer plakativen Wirkung, ihrer Reduktion auf das Wesentliche und ihrer Farbwahl kommt sie interessanter Weise den Druckgrafiken, ihrem Spätwerk, sehr nahe, die die Künstlerin in den 1970er Jahren anfertigte. Und damit wird deutlich, wie sehr sie ihr Denken in verschiedenen Medien umsetzte. Das Weben schränkte sie niemals ein,

sondern Anni Albers setzte um, was sie formal und inhaltlich interessierte. Sei es nun ein Gewebe oder eine Druckgrafik.

Sie variierte formale Themen und Fragestellungen, wie beschrieben, und lotete deren Möglichkeiten in ihren Arbeiten aus, oft folgten diese unmittelbar aufeinander. Sicherlich waren es immer und damit sei gemeint, in allen Werkphasen, konstante formale Aspekte, die Anni Albers' Arbeiten auszeichnen. Die einzelnen Werkphasen zeigen nur, welcher Einfluss sie gerade in besonderer Weise prägte. Spannend sind einzelne Arbeiten, wie die schon 1947 entstandene „La Luz I“ (Abb. 59). Sie zeigt wie verschiedenartig Anni Albers' Arbeiten sind. Hier ist es nicht die Fläche, die überwiegt, sondern subtil setzt die Künstlerin feine Linien und die Fläche in einen spannenden Kontrast. Figur und Grund sind wiederum in einem Wechselspiel: Liegt die Figur auf dem Bildgrund oder umgekehrt oder befindet sie sich in einem ‚Dazwischen‘? Die T-förmige Figur, die das Format der Arbeit ausfüllt, wirkt durch seine Flächigkeit und Größe nicht dominant, da die waagrecht verlaufenden Streifen, trotz ihrer Feinheit, eine große Präsenz aufweisen. Wunderbar wird dies durch die gewählten Materialien Baumwolle, Leinen, Kunstseide und Metallgarn unterstrichen, sowie durch die zarten und interessanterweise trotzdem markanten Farben. Die Farben spielen eine gewichtige Rolle in „La Luz I“, da sie einen vibrierenden, bunt anmutenden und trotzdem zurückhaltenden Eindruck vermitteln. Die flächige T-Figur schimmert in einem hellen Beigeton unter dem zarten Gespinst aus goldfarbenen, weißen, unterschiedlich grünen und blauen, sowie roten Fäden hervor. Der Gesamteindruck ist ein harmonisches Farbspiel, das die Struktur der Fäden, ihre Farben und ihre formale Anlage zu einem Ganzen zusammenführt. Bemerkenswert ist, dass Anni Albers aber auch dieses Thema oder das Motiv der Arbeit weiterentwickelte. In diesem Fall aber neun Jahre später: „Sheep May Safely Graze“ (Abb. 60), 1958 entstanden, zeigt die gleiche T-förmige Figur wie „La Luz I“. Aber die Einbettung der Figur in die Gesamtkomposition, die Wahl der Farben und der verwendeten Materialien unterscheiden sich deutlich von der früher entstandenen Arbeit. Die Figur wirkt hier präsenter und durch ihre helle Färbung stärker in den Mittelpunkt gerückt. Im Gegensatz zu ihr gestaltete Anni Albers den Bildgrund mehrfarbig und in sich durch einzelne rechteckige Streifen strukturiert. Die Farben Blau und Gelb bestimmen den Untergrund, ein heller Ton, fast weiß, die Figur. Durch die ausschließliche Verwendung von Baumwolle erhält die Arbeit eine vollständig andere Wirkung als durch den Zusatz von Kunstseide, Leinen und Metallgarn in „La Luz I“ –

diese Materialien ergeben eine zarte, flirrende Anmutung der gesamten Komposition. „Sheep May Safely Graze“ hingegen zeigt eine robustere Oberfläche, der Verlauf der Fäden wirkt gröber.

Anni Albers' Arbeiten, die sie in den 1950er und 1960er Jahren schuf, sind zwei Themen zuzuordnen, wie auch Virginia Gardner Troy bemerkt.²⁹⁸ Es sind aber die Themen, die auch schon zuvor ihre Werke inhaltlich und formal bestimmten. Das wären zum einen Werke, die sich auf die prähistorischen Kulturen beziehen und deren architektonische Formen oder landschaftlichen Strukturen aufnehmen, wie „In der Landschaft“ (Abb. 61), „Südlich der Grenze“ (Abb. 62) oder „Tikal“ (Abb. 63), alle 1958 entstanden. Zu diesem Themenkomplex gehören auch die zuvor beschriebenen Arbeiten wie „Zwei“ (Abb. 48) oder „Red Meander“ (Abb. 53). Zum anderen ist es das komplexe Thema der Bedeutungsübermittlung, der Schrift und Zeichen. Werke, die „eine linguistische Prägung und durch die rechteckigen Arrangements von ideographischen Zeichen Systeme aufweisen“, wie es Virginia Gardner Troy beschreibt.²⁹⁹ Das sind Arbeiten wie beispielsweise „Offener Brief“ (Abb. 64), 1958, „Haiku“ (Abb. 65 links), 1961 oder „Code“ (Abb. 65 rechts), 1962. Es ist in diesen Werken auch oft der Faden, den Anni Albers schriftähnlich über die Oberfläche des Gewebes laufen lässt und der sofort die Assoziation eines geschriebenen Briefes oder einer Notiz hervorruft. Es gibt keine Trennung dieser beiden Hauptthemen in Anni Albers Schaffen, sondern es sind die zwei wesentlichen Bereiche, die aber durchaus in den einzelnen Arbeiten ineinander übergehen können. Dabei sind es wiederum formale Aspekte, die sie schon in ihren ganz frühen Werken umsetzte: das Raster als Grundprinzip, die Wiederholung einzelner Elemente, das Über- und Untereinanderlegen von Bändern, die Rechtwinkligkeit der Elemente zueinander und das Spiel zwischen Figur und Grund.

Betrachtet man ihre Arbeiten „Südlich der Grenze“, „Offener Brief“ oder „Tikal“, entdeckt man als grundlegendes Kompositionsprinzip die Aneinanderreihung von waagrechten Rechtecken. In „Offener Brief“ (Abb. 64) fügt sich jedes Rechteck eng an seinen Nachbarn, jedes weist eine komplexe Musterung auf und lässt das Bildgewebe wie ein eng beschriebenes Blatt Papier wirken. Anni Albers wählte als Material Baumwolle und die Farben Schwarz und Weiß für diese Komposition, nur an fünf Stellen innerhalb des Rasters blitzen orangefarbene Fäden hervor. Kompakt und dicht wirkt die Arbeit. Ganz im Gegensatz dazu „Tikal“ (Abb. 63): Leicht mutet die

Komposition an, deren Verbindung von Kette und Schuss durchlässig angelegt wurde. Wieder fügen sich rechteckige Blöcke waagrecht aneinander. Aber die taubenblauen, in sich leicht strukturierten Rechtecke werden immer wieder von Leerstellen unterbrochen, die den Grund des Bildgewebes ausmachen. Die Setzung der Rechtecke lässt ein Prinzip vermuten oder einen Code, wie es in frühen Arbeiten Anni Albers, wie im Wandbehang von 1925 (Abb. 21) auch schon der Fall war. Vergleicht man die Webarbeiten „Offener Brief“ und „Tikal“, wird zum einen offensichtlich, wie variantenreich Anni Albers ein formales Thema durchspielte und wie sehr sie sich zum anderen in Anbetracht ihrer frühen Werke entwickelte. Ihre Formensprache wurde reichhaltiger und poetischer. Ihr Umgang mit den Materialien zeugt von ihrer hohen Kenntnis ihrer Eigenschaften und Möglichkeiten. Sie „spielte“ im wahrsten Sinne des Wortes mit den Formen und mit den Materialien und erprobte deren Wirkung. Dieser spielerische Aspekt, der schon in den frühen Werken Anni Albers’ angesprochen wurde, entwickelte sich in den Arbeiten, die in den USA entstanden, noch weiter. „Offener Brief“ und „Tikal“ sind zwei Beispiele dafür. Der Vergleich mit einer frühen Arbeit drängt sich mit dem Bildgewebe „Spiel der Quadrate“ (Abb. 66) auf, das Anni Albers 1955 aus Wolle und Leinen schuf. In der Komposition, die in Braun und Weiß gehalten ist, legt die Künstlerin ein System von Quadraten an, das sich aus waagrecht parallel verlaufenden Bändern zusammensetzt. Dunkelbraune Quadrate wechseln sich mit weißen ab. In jeweils einer Reihe befinden sich drei Quadrate einer Farbe, weiße Quadrate auf dunkelbraunem Grund oder dunkelbraune Quadrate auf hellbraunem. Ihre Anordnung innerhalb der Reihe wechselt. Die Frage nach einem Code stellt sich beim Betrachten: gibt es eine bestimmte Reihenfolge, die man entschlüsseln kann, folgen die Quadrate einem Prinzip? Eine Lösung ist nicht zu finden. Auch Anni Albers’ „Schwarz–Weiß–Grau“ (Abb. 67), das 1927 entstand, zeigt eine Zusammensetzung aus waagrecht verlaufenden Bändern und darauf positionierten Quadraten. Der Betrachter ist auch hier versucht, der Anordnung ein Prinzip zu entlocken und das ‚Spiel der Quadrate‘ zu dechiffrieren.

Wie schon in den Beschreibungen der frühen Arbeiten dargelegt, wird auch in Anni Albers’ Werken aus den 1950er und 1960 Jahren erkennbar, wie sehr die Strenge der Formen zueinander und gleichzeitig das Ausbrechen aus diesem klaren Gefüge eine Bedeutung spielten. Es gab in ihren Arbeiten immer einen Moment des Überraschenden, einen Ausbruch aus dem Geregelteten. Dieser ‚spielerische Aspekt‘

ist von großer Wichtigkeit in der Arbeitsweise Anni Albers'. In ihrem Umgang mit verschiedenen Materialien steckte das Spielerische, wie auch ihre Kompositionen es enthielten. Auch in ihrem Projekt Schmuckobjekte aus Alltagsgegenständen zu gestalten, war der spielerische Umgang mit den Dingen grundlegend.³⁰⁰ Diese Lust am Entstehen neuer Dinge, am Unvorhergesehen ist ein ebenso wichtiger Faktor, wie es das Einhalten der Geometrie, die Reduktion auf das Wesentliche und die Abstraktion waren. Anni Albers äußerte sich selbst 1941 in einem Artikel „Handweben heute“, in dem es um die Phase des Entwerfens am Webstuhl ging: „Ein elementarer Ansatz wird ein spielerischer Auftakt sein, der sich nicht auf die Anforderungen der Nützlichkeit bezieht, sondern auf den Genuss von Farben, Formen, Oberflächenkontrasten und Harmonie, eine taktile Sinnlichkeit. Das erste und immer wichtigste Vergnügen der physikalischen Eigenschaften des Materials braucht die einfachsten Techniken und muss durch die kompliziertesten getragen werden. Denn genau diese Freude, die wir aus dem Wesen des Materials ziehen, ist Teil der Freude, die wir aus der Kunst ziehen.“³⁰¹ Anni Albers' Herangehens- und Arbeitsweise war immer mit einem ‚spielerischen Auftakt‘ verbunden, dieser prägte ihren Umgang mit den Dingen, die Lust am Experimentieren und die Freude an den neu gewonnenen Ergebnissen. In ihrem Denken und ihrer Kunstauffassung verbanden sich unterschiedliche Aspekte, Strenge und Fantasie, Reduktion und Vielfalt – dieses spannende Miteinander macht sicherlich den wesentlichen Kern ihrer Arbeiten aus. Auch Virginia Gardner Troy betont dies: „Spiel der Quadrate“ bezieht sich auch vielsagend auf eine Art von Semantik, die in der Diskussion von Albers' Werk allgemein übersehen wurde: das Spielerische.“³⁰² Sie bezeichnet Anni Albers' Bildgewebe „Spiel der Quadrate“ treffend als „improvisierter“ und „poetischer“ als die 1927 entstandene Arbeit „Schwarz–Weiß–Grau“: „Diese unlogische und scheinbar zufällige Anordnung von Quadraten innerhalb eines linearen Formats erinnert an eine vieldeutige Anordnung von Worten und Buchstaben (Wortspiel) oder von Noten (Klangspiel). Hier wiederum zeigt sich Albers' Verbindung zu Klee: Klee, ein Meister des Wortspiels, der wechselnden Zeichen und der Improvisation perfektionierte die Kunst der bildlichen Wortwitzerei, indem er gekonnt Figuren, Formen und Texte erschuf, die sich abhängig davon, wie der Betrachter sie las, verwandeln konnten.“³⁰³

Die Erinnerung an Buchstaben, Worte oder weiterreichende Zusammenhänge gewann in den Arbeiten, die Anni Albers' ab Ende der 1950er Jahren schuf, noch

stärkere Bedeutung. Große Aufträge für jüdische Einrichtungen bestimmten diese Phase. Das waren 1957 Schreinvorhänge für die Synagoge Temple Emanu-El in Dallas, 1961 für die Synagoge Congregation B'nai Israel in Woonsocket, Rhode Island, ebenfalls Schreinvorhänge und 1966 das große 6-teilige Bildgewebe „Sechs Gebete“ für das Jüdische Museum in New York.

III. Werke ab Ende der 1950er Jahre: Aufträge für jüdische Einrichtungen

Die großen Aufträge, die Anni Albers' ab Ende der 1950er Jahre bekam, stammten von jüdischen Einrichtungen. Sie schuf Schreinvorhänge, für den sakralen Bereich einiger Synagogen, sowie ein ‚Gedenkgewebe‘ für das Jüdische Museum in New York. Bemerkenswert dabei ist, dass sich Anni Albers immer mit Distanz zum Judentum äußerte, mit diesen Aufträgen aber auf interessante Weise damit konfrontiert wurde. Sie wuchs, wie beschrieben, in einer assimilierten jüdischen Familie in Berlin auf, wurde getauft und später konfirmiert. Sie selbst bezeichnete sich nicht als Jüdin und hatte durchaus ein ambivalentes Verhältnis zu ihrer Herkunft, wie auch Nicholas Fox Weber beschreibt.³⁰⁴ Wurde Anni Albers auf ihre Herkunft angesprochen, wie 1959, als die Grafikerin Elaine Lustig Cohen bei ihr anfragte, ob sie einen Matzoh-Läufer für das Passah-Fest weben könne, dann war es ihr wichtig, klarzustellen, dass sie sich nicht als Jüdin sah.³⁰⁵ Den Auftrag für den Läufer aber nahm sie an. Sie selbst empfand sich als Jüdin „nur im Sinne von Hitler“, wie sie sich ausdrückte.³⁰⁶ Die Machtübernahme der Nationalsozialisten und die politischen Veränderungen in Deutschland, die sie auch als Künstler am Bauhaus sofort zu spüren bekamen, zwangen das Ehepaar Albers zu schnellem Handeln: „Und es war damals höchste Zeit für uns. Das Bauhaus war geschlossen. Ich hatte eine nach Hitlers Vorstellungen falsche Abstammung (...).“³⁰⁷ Anni Albers war aber weiterhin zwiespältig mit ihrer Herkunft verbunden, wie einige Begebenheiten belegen. So hatten Mies van der Rohe und sein Kollege Ludwig Hildesheimer in einem eher spöttischen Ton von ihr als „dem jüdischen Mädchen aus Frankfurt“ gesprochen, was sie sehr geärgert hatte. Die beiden hätten wissen müssen, so Anni Albers später, dass sie dies nicht in ihrem Beisein hätten sagen dürfen.³⁰⁸ Sie erzählte diese Begebenheit Nicholas Fox Weber, der konstatiert: „Ich bezweifle, ob sie darin irgendeine Ironie sah, auch wenn sie selbst wiederholt erklärt hatte, dass sie sich

nicht für jüdisch hielt. Aber ihre Haltung gegenüber ihrer Abstammung war so einzigartig wie alles andere an ihr. Anstelle mit Zorn oder Angst darauf zu reagieren, dass ihr jüdisches Erbe sie aus Deutschland vertrieben hatte, fühlte sie sich „unbehaglich und verantwortlich dafür, dass Josef sein Vaterland nach 45 Jahren verlassen musste“, wie sie sagte. Sie sah sich „fast wie ein Klotz an Josefs Hals“.³⁰⁹ Nicholas Fox Weber und das Ehepaar Albers begegneten sich 1971 zum ersten Mal, eine enge Freundschaft entwickelte sich und besonders zu Anni Albers entstand eine vertraute Bindung. Ihre gemeinsamen Gespräche und seine Einschätzungen geben tiefen Einblick in Anni Albers' Persönlichkeit und in ihr Denken. So empfand sie, nach seinen Aussagen, gleichzeitig eine besondere Solidarität zum Judentum. Nicholas Fox Weber beschreibt ein Gespräch mit der Künstlerin, in dem es um ein israelisches Flugzeug ging, das beschossen wurde: „Im Gespräch über das israelische Flugzeug wurde Annis ambivalente Haltung zum Judentum wieder deutlich. Auch wenn sie das später wieder ändern sollte, so stand damals in ihrem Testament, dass sie ihre Sammlung präkolumbischer Stoffe dem Israel Museum in Jerusalem vermachen wolle; auch wenn sie selbst nie dort gewesen war, hegte sie eine Neigung für dieses Land (...), angesichts des Antisemitismus, den die Gewalt in Israel wiedergab, hielt sie sich für eine Jüdin.“³¹⁰ Nicholas Fox Weber erkennt in ihrer Einstellung zum Judentum und zu ihrer eigenen Person eine gewisse Unzufriedenheit, die ihr Verhalten erklären mag: „Anni selbst mochte ihre Gesichtszüge nicht, die für sie in ihrem Judentum gefangen waren. Ich war mir nicht sicher, ob sie ein Problem als Jüdin hatte, weil es für sie mit den Eigenheiten ihres Gesichts zu tun hatte oder ob sie ihr Gesicht nicht mochte, weil es das Judentum darstellte, was sie aus anderen Gründen ablehnte; wie auch immer, und wie schwer es mir auch fallen mag, dies anzuerkennen, so war sie doch nicht nur mit ihrem Gesicht und ihrem Körper höchst unzufrieden, sondern auch mit ihrem religiösen Erbe und auf einer anderen Ebene mit ihrer Weiblichkeit.“³¹¹

Anni Albers' Haltung dem Judentum gegenüber war kompliziert und sicher mit sehr eigenen Gefühlen, vielleicht auch Ressentiments verbunden. Umso bemerkenswerter sind deshalb ihre Werke, die sie für die jüdischen Einrichtungen schuf, denn durch sie musste sie sich intensiv mit dem jüdischen Glauben und der Geschichte des Judentums auseinandersetzen. Sie nahm diese Aufträge an und wie es ihre Arbeitsweise auch sonst widerspiegelte, machte sie sich mit aller Konzentration, mit Freude und Einfühlungsvermögen und mit einer Lust auf das Neue ans Werk. Diese

Aufträge waren zudem große Erfolge für ihr Ansehen als Künstlerin, denn damit stand sie in der Öffentlichkeit, sie waren ein sichtbares Zeichen der Anerkennung. Wie Kelly Feeney in ihrem Aufsatz über die Werke für jüdische Einrichtungen schreibt, hatte Anni Albers bis in die Mitte der 1950er Jahre noch nie eine Synagoge besucht.³¹² Es ist anzunehmen, dass sie erst ab 1957, im Laufe des Auftrags einen Schreinvorhang für den Temple Emanu-El in Dallas, Texas, zu fertigen, in direkte Berührung mit einer Synagoge kam. Dies war der erste Auftrag für Anni Albers dieser Art. Der Temple Emanu-El wurde von den Architekten Howard Meyer und Max Sandfield entworfen. Der Bauausschuss hatte für die Innengestaltung, den Bildhauer Gyorgy Kepes beauftragt, der die Glasfenster sowie die Hängelampen schuf und Anni Albers' für den Schreinvorhang empfahl. Das Ergebnis zeigt, wie sehr sich Anni Albers in diese Aufgabe hineindachte (Abb. 68 und 69). Der Vorhang wirkt zurückhaltend und erhaben zugleich. Er fügt sich in die Formensprache der Innenarchitektur des Raumes und führt trotzdem ein Eigenleben und ist als solitäres Stück zu betrachten. Anni Albers entschied sich für einen Entwurf aus acht einzelnen Holzpaneelen, die sie mit dem gewebten Stoff bespannte und die auf Schienen gleiten sollten, sie setzte sich damit gegen Gyorgy Kepes durch, der einen einfachen Vorhang, der beiseite gezogen werden konnte, favorisierte. Anni Albers orientierte sich an dem Muster der Glasfenster von Kepes, die geometrisch angelegt und in den Farben Blau, Grün und Bernstein gehalten waren, sowie an den gold schimmernden Klinkerwänden im Innenraum der Synagoge.

In geschlossenem Zustand wirkt der Vorhang wie eines ihrer Bildgewebe: auf einem rechteckigen Grundriss ordnen sich grüne und blaue Rechtecke an, die wie Stufen einer Treppe zur Bildmitte laufen. Man ist wieder versucht, nach einem System der Rechtecke, des Musters zu forschen. Jeder einzelne Streifen, jedes Paneel ist mit dem gleichen Muster bespannt, aber Anni Albers hängte den Stoff an unterschiedlichen Stellen im Rapport auf und drehte ihn an den Mittelteilen sogar auf den Kopf. Damit erreichte sie die größtmögliche Variation eines Musters und den Eindruck des Gleichmäßigen und trotzdem Vielfältigen durch nur einen gewebten Stoff.³¹³ Jedes einzelne Paneel hat eine Höhe von 6 Metern. In geschlossenem und auch in halbgeöffnetem Zustand fügen sich diese einzelnen Elemente zu einem zusammengehörigen Ganzen. Die mittleren vier Paneele schieben sich beim Öffnen des Vorhangs über die jeweils zwei seitlichen Paneele. Ist der Vorhang geschlossen, so ergibt sich aus den einzelnen Rechtecken und Quadraten ein pyramidenförmiges

Muster, das sich besonders auf den Mittelteil konzentriert. Öffnet man ihn, so fügen sich in jeder Stellung der Paneele die einzelnen Elemente der Musterung fließend aneinander und ergeben eine neue Kombination. Anni Albers' Sinn für das Ökonomische wird deutlich, denn es mussten nur wenige Meter des kostbaren Stoffes gewebt werden und der restliche Stoff wurde für mögliche Ausbesserungen verwahrt. Durch diese Einsparungen konnte Anni Albers einen silbernen Stoff entwickeln, mit dem sie den Rücken des Tabernakels bespannte. Diese Art der Arbeit und des Umsetzens der eigenen Ideen war genau das, was Anni Albers gefiel. Innerhalb eines Konzepts zu denken, es seinen Gegebenheiten anzupassen, daraus neue Dinge zu entwickeln und diese umzusetzen: „Die Ausführung dieses Auftrags entsprach (...) ihrer Kunstauffassung, denn sie stellte einen neuen Stoff zusammen, der aus ungewöhnlichen, noch nicht erprobten Materialien bestand, und sie fand auch mit den acht Paneelen eine unkonventionelle Lösung. In diesen Prozessen der Neufindung, das heißt in der Suche nach anderen Möglichkeiten, nach neuen Zusammensetzungen, sah Anni Albers den Sinn ihrer Arbeit.“³¹⁴

Der Entwurf der acht Holzpaneele kam der Webstruktur der Arbeit durch die senkrechten Bänder entgegen und zugleich unterstrich er die Strenge des Entwurfs. Kein lockerer Vorhang, sondern ein straffes Gewebe verdeckt die Thora. Anni Albers entfernte sich damit weit davon, was ihre Auftraggeber wahrscheinlich angedacht hatten. Sie schuf ein eigenständiges Werk, nicht nur eine dekorative Beigabe. Das war man von gewebten Stücken bis dahin nicht gewohnt. Das Baukomitee war deshalb zu Anfang mit dem Ergebnis auch nicht einverstanden, es hatte zwar noch einige Monate zuvor den Entwürfen zugestimmt, aber im November 1956 fragten sie bei Anni Albers an, ob sie einen neuen Entwurf mit „weicheren Übergängen“ erarbeiten könne.³¹⁵ Da die Einweihung schon im folgenden Januar stattfinden sollte, lehnte sie aus Zeitgründen ab. Die Schreinvorhänge wurden daraufhin akzeptiert. Wahrscheinlich war Anni Albers' Ansatz für das Baukomitee noch zu neu, hatten sie sich einen in den Baukörper völlig integriertes Element vorgestellt. Dass ein gewebter Stoff ein eigenständiges Objekt sein kann, hatte wahrscheinlich niemand erwartet. Aber es gab keine Beschwerden nach der Einweihung, im Gegenteil, die Februar-Ausgabe des „Life“-Magazins widmete dem Schreinvorhang einen Artikel mit großen Farbabbildungen.

Durch die Verwendung des Lurexfadens erscheint das ganze Arrangement wie von Gold durchwirkt und die farbigen Felder wirken wie Edelsteine auf einem Schmuck-

stück. Die schimmernde Oberfläche lässt zudem die Verwahrung eines kostbaren Gegenstandes erahnen. Das Grün und Blau der Rechtecke verstärkt den Eindruck eines wertvollen Mosaiks. Dem Deckel einer Schmuckschatulle gleich, verschließen die einzelnen Paneele den Schrein. Durch die Aufspannung des Stoffes auf Holzpaneele wird auch die geschlossene und schützende Funktion unterstrichen. Von weitem ist die Struktur des Stoffes nicht erkennbar, man könnte annehmen, die Arbeit sei aus einzelnen bemalten Teilen oder Platten zusammengesetzt.

Der Schreinvorhang für den Temple Emanu-El musste zudem ein Erfolg gewesen und positiv bewertet worden sein, denn vier Jahre später bekam Anni Albers einen neuen und ähnlichen Auftrag: ein Schreinvorhang für die Synagoge Temple B'nai Israel in Woonsocket, Rhode Island. Auch dort war ein neues Gebäude entstanden, ein „barock modernistisches“, entworfen von dem Architekten Samuel Glaser.³¹⁶ Anni Albers' Entwurf für den Schreinvorhang wich sehr stark von dem in Dallas ab (Abb. 70). Dieses Mal entschied sie sich nicht für einen maschinengewebten Stoff, sondern webte ihn selbst am Handwebstuhl in ihrem Atelier: „Damit erhielt die Arbeit einen anderen Ausdruck. Der vorherige Vorhang für Dallas war glatt, die eigentlichen Strukturen nicht erkennbar, das heißt, man sah die Gewebeverbindungen nicht in aller Deutlichkeit. Der Stoff für „B'nai Israel“ war in seiner Struktur ebenfalls fein, aber der Charakter des Gewebten (...) trat mehr in den Vordergrund. In diese Textur aus Baumwolle und Jute fügte Albers Goldlurex. Die unterschiedlichen Materialien harmonierten in einer besonderen Art und Weise: Baumwolle und Jute in ihrer Schlichtheit und als Kontrast die goldenen Lurexfäden. Die Verwendung des Goldlurex verlieh dem gesamten Arrangement einen erhabenen Eindruck, gerade weil die umgebenden Materialien diesen Glanz aufnehmen konnten und nicht mit ihm wetteiferten.“³¹⁷

Innerhalb der Komposition des Stoffes verwendete Anni Albers ein formales Motiv, das in ihren Arbeiten ein zentrales war: eine Linie wandert über den Bildgrund und sucht sich seinen Weg. Wie Buchstaben auf einer Seite Wörter und Sätze bilden, Bedeutung transferieren, wirken die schwarzen und weißen Linien wie eine Geheimschrift. Anni Albers nannte die mit Hilfe des flottierenden Schusses entstandenen Linien „Fadenhieroglyphen“.³¹⁸ Ein große Nähe besteht beispielsweise zum Bildgewebe „Schwarz-Weiß-Gold I“ (Abb. 53) von 1950. Auch hier bewegen sich ein weißer und ein schwarzer Faden über die golden schimmernde Oberfläche, Zeile für Zeile möchte man den Fäden wie Buchstaben entlang gehen. Dieses Prinzip und

eine ähnliche Farbkombination setzte Anni Albers für den Schreinvorhang ein. Sie selbst hielt in einem unveröffentlichten Text fest, dass eine früher entstandene Webarbeit der Ausgangspunkt für diesen Auftrag war, die „linear im Entwurf“ sei und „vage an Geheimschrift erinnern“ würde.³¹⁹ So ist anzunehmen, wie auch Kelly Feeney in ihrem Aufsatz „Anni Albers. Hingabe an Material“ darlegt, dass es sich um die Webarbeit „Schwarz-Weiß-Gold I“ handelt. Anni Albers übernahm die Idee der Holzpaneele aus dem vorherigen Entwurf und bespannte diese mit dem gewebten Stoff. Der Schrein konnte mit ihnen geöffnet und verschlossen werden.

Der Aspekt der Geheimsprache, der immer ein Thema in Albers` Kunst war, bekam durch die Verbindung zur heiligen Schrift und zum Judentum eine herausragende Bedeutung. Da im Judentum jegliche Abbildung verboten ist, hat die Schrift einen noch höheren Stellenwert. Der Schreinvorhang beinhaltet diese verschiedenen Aspekte zum Thema ‚Schrift‘, die Albers interessierten. Durch die Nähe zum Judentum, durch den Verwendungszweck und die Aufgabe des Kunstwerks, wird das Thema Schrift in einer noch komplexeren Weise behandelt als es bisher in ihrem Schaffen der Fall war. Dieser Auftrag und die folgende Arbeit für das Jüdische Museum in New York sind als eine der Höhepunkte ihrer künstlerischen Tätigkeit einzuschätzen, da in ihnen die wichtigsten Ideen und Grundlagen des Konzepts der Künstlerin verwirklicht wurden. Die Visualisierung von Sprache wurde in beiden Werken vollendet umgesetzt. Anni Albers fasste die Bedeutung dieser Arbeiten zusammen: „Der Auftrag für ein Werk, das Teil eines Gebäudes sein soll, das dem Gottesdienst gewidmet ist, ist eine dankbare Aufgabe. Denn, selbst wenn wir mit jedem Werk versuchen, uns in Beziehung zu etwas zu setzen, dann ist es eine Quelle besonderer Befriedigung, an einer Aufgabe teilzunehmen, die sich auf etwas richtet, was wir verehren.“³²⁰ Der Aspekt, dass es sich um Kunstwerke mit einem religiösen Bezug handelte, die, wie bei den beiden Aufträgen für die Synagogen, die Heilige Schrift, die Thora, schützen und bewahren sollten, gab diesen Arbeiten eine herausragende Dimension im Schaffen der Künstlerin und stellte eine besondere Herausforderung dar.

Der Direktor des Jüdischen Museums in New York, Sam Hunter, fragte 1965 bei Anni Albers in einem Brief an, ob sie bereit wäre, ein Mahnmal für seine Institution zu schaffen. Durch einen eigens dafür vorgesehenen Fonds wurden in dieser Zeit mehrere Künstler beauftragt, Kunstwerke zum Gedenken an die ermordeten Juden zu fertigen.³²¹ Hunter stellte fest, die „Aufträge würden nicht aufgrund religiösen

Glaubens oder ethnischer Zugehörigkeit vergeben.“³²² Vielleicht war der Auftrag eine besondere Herausforderung für Anni Albers, weil sie sich mit einem Teil ihrer Persönlichkeit auseinandersetzen musste, dem sie ambivalent gegenüber stand, ihrer jüdischen Herkunft. Vielleicht gab er ihr die Möglichkeit, ihre eigene Einstellung zu überdenken oder zu reflektieren. Betrachtet man die Ergebnisse ihrer Auseinandersetzung, das vollendete Bildgewebe, so wird ihr feinfühligere Umgang mit der jüdischen Thematik, ihrer Geschichte und dem Holocaust sichtbar.

Die Arbeit „Sechs Gebete“ (Abb. 71) besteht aus sechs Feldern, die Albers aber mit einem Abstand voneinander konzipierte. Man sollte die einzelnen Paneele für sich wahrnehmen können, und nicht, wie es im Falle des Schreinvorhangs für die Synagoge in Woonsocket der Fall war, vor allem als ein Ganzes. Albers verwendete für die „Sechs Gebete“ die Materialien Baumwolle, Leinen, Bast und Silberfäden. War es in Woonsocket das schillernde, festliche Gold, das den Eindruck des Erhabenen weckt, so wählte sie bei diesem Werk den Silberfaden, der einen stilleren Glanz verbreitet. Alle sechs Paneele werden an ihrer Ober- und Unterkante von einer breiten, anthrazit-silber durchwirkten Fläche gerahmt. Diese Rahmung verleiht dem Gesamtwerk eine ruhige und ehrfürchtige Aura, dies ist mit der Farbwahl, mit der Wirkung der Silberfäden und der gleichmäßigen Struktur zu begründen: Rechteck an Rechteck fügt sich in senkrechter Ausrichtung aneinander und bildet jeweils eine Fläche. Die Mittelteile der sechs Felder bestehen aus individuellen Stücken, auch wenn der Anschein erweckt wird, als würden immer jeweils zwei der sechs Paneele miteinander korrespondieren. Die äußeren Felder bestehen aus einem schwarz-weiß-melierten Untergrund, auf dem sich der flottierende Schuss mit schwarzen und weißen Fäden entlang zieht. Die mittleren Felder stellen sich aus Brauntönen zusammen, auf denen sich wiederum weiße und schwarze Fäden formatieren. Der jeweils ruhige Rahmen und der bewegte Mittelteil stehen in einem Kontrast zueinander, der im Gesamteindruck aber nicht bestimmend ist. Die Ruhe und Ausgeglichenheit der Randpartien und die mit einer Art Schrift versehenen Mittelteile bedingen einander. Die Materialien Baumwolle, Leinen, Bast und der Silberfaden verbinden sich in perfekter Weise, sodass sie als einzelne Materialien nicht mehr auszumachen sind, sondern nur als Ganzes wirken. Der Charakter des Silberfadens bestimmt die Arbeit auf eine anmutige Weise. Auch die Technik, die Albers bei dieser Arbeit anwendete, unterstützt diesen Charakter. Sie hatte einen Kettfaden aus Leinen verwendet und die Kette sehr eng gesetzt, im Gegensatz zum

Schreinvorhang in Woonsocket, bei dem der Kettfaden aus lose gesponnener Baumwolle bestand. Das Bildgewebe „Sechs Gebete“ wirkt dadurch fest ineinander verwoben.

Anni Albers sah die Abstraktion, wie schon erwähnt, als eine Stütze und einen Ruhepol an. In den Aufträgen für die jüdischen Einrichtungen spielte die Abstraktion inhaltlich eine wichtige und bestimmende Rolle. Durch die Abstraktion konnte Albers der Thematik des Mahnmals, die Ermordung der Juden im Zweiten Weltkrieg, gerecht werden. Nicholas Fox Weber sieht in der Arbeit Anni Albers' eine Konkretisierung von Gefühlen, die sie auf diese Art nicht in Worte hätte kleiden können.³²³ Er bezeichnet „Sechs Gebete“ als aus „stummen Fasern“ bestehend, die „nicht nur eine düstere Atmosphäre, sondern geradezu ein ehrfurchtsvolles Empfinden für ferne Stimmen, für miteinander verbundene und doch voneinander getrennte Menschen, für pulsierendes menschliches Leben“ vermitteln.³²⁴ Er beschreibt den Ausdruck des Werkes als „außerordentlich anrührend, ja sogar aufwühlend“.³²⁵ Anni Albers selbst verglich die sechs Paneele ihrer Arbeit mit Stelen, die symbolisch für die sechs Millionen ermordeten Juden stehen.³²⁶ Virginia Gardner Troy sieht in der verwendeten Schrift ein „Arrangement von Zeichen,[...] als handle es sich um eine Liste von Namen einzelner Personen, deren in den einzelnen Feldern dieser Arbeit gedacht wird.“³²⁷ Kelly Feeney bezeichnet die Schrift und die Arbeit insgesamt als Gebete, die „Verlust und Trauer durch ihre gewebten Strähnen“ ausdrücken.³²⁸ Sie zieht den Vergleich zu den peruanischen Webstücken, denn auch Albers' Kunstwerk „kommuniziert [...] außerhalb wieder erkennbarer Sprache.“³²⁹ Anni Albers ging in einer Presseerklärung auf ihre Absicht und Konzeption ein und konstatierte, „daß das Werk eher intim als monumental konzipiert war.“³³⁰ Sie zielte nicht auf eine vordergründige, sofortige Wirkung, sondern auf einen Eindruck, der sich im Stillen verbreiten kann. Albers kommentierte ihre Arbeit zu einem späteren Zeitpunkt: „Ich benutzte die Fäden wie ein Bildhauer oder Maler sein Material einsetzt, um eine Schriftwirkung hervorzurufen, die an die Heilige Schrift erinnern sollte. Die Paneele wurden auf starre Untergrundmaterialien aufgezogen, um die Wirkung von zeremoniellen Stelen anzunehmen.“³³¹

Zuerst wurde Albers' Arbeit von Sam Hunter mit Begeisterung entgegengenommen. Zu Beginn des Jahres 1966 kamen ihm und Vera List doch Zweifel. Sie fanden den Schreinvorhang in Woonsocket und „Sechs Gebete“ zu ähnlich, so dass Hunter in einem Brief an Albers die Einmaligkeit dieser Arbeit in Frage stellte: „Es war natürlich

unsere Hoffnung, ein einzigartiges Werk zum Gedenken an die sechs Millionen (Opfer) zu erhalten; die Existenz eines so ähnlichen Werkes würde nach meiner Meinung von der Einzigartigkeit des Auftrags ablenken.“³³² Anni Albers erwiderte in ihrem Schreiben, dass es grundlegende Unterschiede zwischen den Werken gebe. Sie verwies auf die verschiedenen Materialien, auf das Konzept der Arbeit „Sechs Gebete“, das die einzelnen Paneele als eigenständig ansah, und sie ging auf die unterschiedlichen Techniken ein, die sie angewendet hatte.³³³ Nach dieser Stellungnahme von Seiten der Künstlerin nahm das Jüdische Museum die Arbeit an. Betrachtet man „Sechs Gebete“, so zeigt sich eine verhaltene Erhabenheit, die zugleich Trauer, Würde und Stolz beinhaltet. Der flottierende Schuss schreibt in einer geheimen Sprache das Unausdrückliche, das Unfassbare. Die gedeckten Farbtöne, die Verwendung des Silberfadens und die absolute Klarheit der Formen und Linien ergeben eine in sich geschlossene Komposition. In genauer Betrachtung scheinen die Linien wie leise oder zarte Stimmen zu vibrieren. Anni Albers' Werk löst dadurch in der Auseinandersetzung Betroffenheit und Bewunderung zugleich aus. Wie beim Eintritt in einen sakralen Raum entsteht ein Moment der Erhabenheit, das sich auf den Betrachter überträgt. Zudem wirkt „Sechs Gebete“ der Zeit enthoben – Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit waren grundlegende Aspekte, die die Künstlerin anstrebte. „Sechs Gebete“ lässt ein Phänomen aufkommen, wie anfänglich beschrieben: der Betrachter vergisst im Anblick des Werkes, dass es sich um eine gewebte Struktur handelt. Das Medium steht nicht im Vordergrund, sondern die Komposition der Arbeit an sich, das Werk selbst. Diese Wirkung hatte Anni Albers sicherlich immer angestrebt – „Sechs Gebete“ setzt ihren eigenen Anspruch in Vollkommenheit um.

IV. Textildesign

Parallel zu ihrer künstlerischen Arbeit hatte Anni Albers seit ihrer Zeit am Bauhaus Textilien für die industrielle Fertigung entworfen (Abb. 72–77). Textilien, die unterschiedlichen Anforderungen gerecht werden mussten. Innerhalb dieser Arbeit experimentierte Anni Albers mit verschiedenen Materialien, ihren Eigenschaften und ihren Zusammensetzungen. Jeder Stoff, den sie entwarf, gibt ihr Ideal preis, Funktion zu besitzen, seinem Nutzen zu entsprechen und zugleich einen sinnlichen Wert zu beinhalten.³³⁴ Wie im Bereich der Kunst legte Anni Albers auch in ihren Textilentwürfen Wert auf die für sie wesentlichen Faktoren: Proportion, Balance, Klarheit. Dinge und Objekte mussten praktisch sein, genau ihren Sinn und Zweck erfüllen. Zugleich sollten sie auch eine emotionale Befriedigung sein, in der Benutzung, im Umgang mit ihnen Freude bereiten. Und so zeigten sich ihre Entwürfe: Stoffe, die nicht knitterten, die abwaschbar waren, die Licht reflektierten oder Geräusche dämmten, die strapazierfähig waren oder zart und leicht, wenn nötig. Entwürfe, die zu sehr den Charakter des Designer wiedergaben, die sich aufdrängten, allzu laut waren, um ihrer selbst Willen entworfen wurden, lehnte Anni Albers ab. Das entsprach nicht ihrer Auffassung von gutem Design.³³⁵ Dieses Ideal stimmte auch mit ihrer Vorstellung von der Aufgabe der Kunst überein. Der Stoff einer Tischdecke, der den Raum bestimmt, auf dem ein Teller nahezu stört oder eine Vase mit Blumen, dieser Stoff dominiert mit seiner Aufmerksamkeit, die er auf sich zieht und ist deshalb als Produkt nicht befriedigend. Dinge, die einen zu starken subjektiven Charakter aufwiesen, waren deshalb für Anni Albers nicht vertretbar.³³⁶ Sie hielt sich an die Idee von Paul Klee und verinnerlichte sie: Textilien sollten dienende Objekte sein. Funktionale Überlegungen standen vor den rein ästhetischen Fragen. Der Charakter eines Materials war wichtig, welche Eigenschaften in ihm ruhten und wie man diese am besten hervorbringen konnte.³³⁷

Von 1951 an arbeitete Anni Albers dann fast drei Jahrzehnte mit dem Design - Unternehmen Knoll zusammen. Es war eine Zusammenarbeit, die von beiden Seiten hoch geschätzt wurde – sowohl Anni Albers, als auch Knoll, waren von der Art und Weise der Entwicklung und den Ergebnissen überzeugt. Schon am Bauhaus hatte Anni Albers Ballenware und damit Stoffe für die Massenproduktion entworfen. Das Versuchshaus am Horn war 1923 ein großes Projekt, die Webereiwerkstatt hatte es mit eigenen Textilien ausgestattet. Schon in dieser Zeit sah Anni Albers in gutem

Design eine Verbindung von einer klaren Struktur, angemessenen Materialien und einer, wie sie es formulierte „neue(n) Art von Schönheit“: „Diese neue Schönheit ist kein Stil. Heute ist ein Gegenstand schön, wenn seine Form mit seiner Funktion übereinstimmt, und wenn er aus wohl gewählten Materialien hergestellt ist.“³³⁸

Diese Idee von „form follows function“ sah Anni Albers für jedes Objekt, jeden Gegenstand des täglichen Lebens als wesentlich an: Ob es sich um Mode handelte oder sie nach strapazierbaren und zugleich schönen Stoffen Ausschau hielt oder einen Frisör suchte, „der ein Gefühl für Form hat“.³³⁹ Dabei zog sie die Massenproduktion oft der Handarbeit vor, da sie die Dinge aus einer praktischen Sicht sah. Immer ging es ihr um ein überzeugendes Resultat, ein Gespür für die Anforderungen und Raffinesse für deren Lösung. Wie ihre Briefwechsel belegen, tauschten sich Anni und Josef Albers aus, wenn sie voneinander getrennt auf Reisen waren, was sie vor hatten an Kleidung zu kaufen und welche Stoffe sie aus welchen Gründen favorisierten. Josef Albers schickte seiner Frau, wie beschrieben, Stoffmuster für einen Anzug, damit diese sie begutachten und prüfen konnte. Diese kleinen Dinge des Alltags wurden mit Bedacht ausgesucht, mehr noch, die in ihr ruhende Schönheit wurde erkannt. Für beide spielte sie eine wichtige Rolle.

Die Firma Knoll stellte innerhalb der Zeit der Zusammenarbeit mit Anni Albers fünf ihrer Entwürfe und damit Stoffe her: „Trail“, „Rail“, „Lattice“, „Jhet“ und „Eclat“. „Eclat“, den sie 1974 entwarf, wurde zunächst auf einem Gemisch aus Baumwolle und Leinen gedruckt und in einer Vielzahl von Formaten und Farbvarianten produziert. Zum 60. Jubiläum der Stoffkollektion innerhalb der Firma Knoll 2007 nahm das Unternehmen die Produktion besonderer Entwürfe wieder auf, darunter auch Anni Albers' „Eclat“, der nun „Eclat Weave“ genannt wird und auf der aktuellen Website der Firma zu sehen ist. Der Stoff wird bis heute als ein gewebter Stoff produziert und ist in sechs Farben erhältlich. Die Wiederauflage des Stoffentwurfes belegt die Zeitlosigkeit des Designs und die große Wertschätzung gegenüber der Künstlerin.

Die Firma Knoll wurde 1938 gegründet und gehört zu den größten Möbeldesign-Unternehmen in Nordamerika. Ihre Möbel sollen anregen und von Dauer sein, betont Knoll und ihre Stoffe technisch ausgereift. Textilien, die die Schönheit des Designs und seine Funktion zugleich verinnerlichen. Eine Aussage, die sich mit der Vorstellung, die Anni Albers von gutem Design hatte, deckt. Knoll arbeitete und arbeitet mit zahlreichen namhaften Designern und Künstlern zusammen. Ihrer Meinung nach würden auf diesem Weg neue Materialien und Konstruktionen

entdeckt werden. Dadurch könne eine Kollektion entstehen, die fortschrittliches Denken und eine durchdachte und gute Funktionalität miteinander verbinde. Unter anderem waren Alvar Aalto, Hans Bellmann, Harry Bertioia, Marcel Breuer, Achille Castiglioni, Don Chadwick, Frank Gehry, Robert Haussmann, Arne Jacobsen, Pierre Jeanneret, Richard Meier und Mies van der Rohe für Knoll tätig. Mehr als 40 Produkte der Firma Knoll befinden sich in der Dauerausstellung im Bereich Design im Museum of Modern Art, New York.

Interessant ist, wie sehr der Entwurf „Eclat“ aus dem Jahr 1974 dem Offsetdruck „Fox I“ (Abb. 79) von 1973 ähnelt. Dasselbe Prinzip des Spiels von Figur und Grund wird auch hier zum Thema. Der Bildgrund besteht aus einer Zusammensetzung von unterschiedlichen Rauten- und Dreiecksformen, die durch ihre zwei Farben ein spannungsvolles Nebeneinander formulieren und die Frage aufkommen lassen, welches nun der Bildgrund und welches die Figur ist. Der Entwurf wirkt zum einen geometrisch und klar. Zugleich bekommt er aber einen optischen Reiz, der das Auge nach einer Lösung für das Spiel der Formen suchen lässt. Dieses Prinzip des Unerwarteten, zeichnete Anni Albers' Arbeiten durch alle Perioden hindurch aus, es ist wie ein Wesenskern ihrer Herangehensweise. Das Thema des Entwurfs von „Fox I“ auch für einen Stoff einzusetzen, entsprach Anni Albers' Sinn, die Dinge zu übertragen, sie in immer neuem Kontext zu sehen. Das im Bereich der Kunst Errungene auch im Design einzusetzen. Sie sah darin keinen Widerspruch, sondern eine Bereicherung für beide Seiten.

Der Stoff „Eclat Weave“ wirkt auch heute klar und zeitlos. Eine Klarheit und Zeitlosigkeit, die sowohl ihre Bildgewebe auszeichnete als auch ihre Druckgrafik.

V. Druckgrafik

In den 1960er Jahren wendete sich Anni Albers dem Medium der Druckgraphik zu. Seine Möglichkeiten, besonders die der Vervielfältigung, sowie seine Technik und Präzision, reizten und faszinierten sie. Die Idee, dass die Druckgrafik bald das Weben ersetzen könne, war für sie ein interessanter Gedanke. Am Anfang stand 1962 eine Einladung für Josef Albers zu einem Workshop bei „Tamarind Lithography“ in Los Angeles. Er arbeitete dort an Drucken und Anni Albers begleitete ihn. Ein Jahr darauf erhielt er ein Stipendium der Einrichtung und Anni Albers begann dort

ebenfalls mit ihren ersten Druckgrafiken: „Mein großer Ausbruch kam, als mein Mann gebeten wurde, in der Tamarind Lithowerkstatt in Los Angeles zu arbeiten, wo ich als nutzlose Gattin rumhing, bis mich June Ways, die Leiterin der Werkstatt fragte, ob ich nicht selbst Lithographie ausprobieren wollte. Nach meinem ersten Druck dachte ich: „Hier gilt es, etwas Offenes, Interessantes zu verfolgen. Und ich hatte keine Ahnung von der Technik. Sie lieferten die Techniker.“³⁴⁰

Jeder Neubeginn war für sie mit einem Reiz versehen, hielt den Zauber des zu Entdeckenden in sich, und so befasste sie sich auch zu dieser Zeit mit Eifer und Neugier mit den Möglichkeiten der Druckgrafik. Sie dachte nie an einen Stillstand in ihrer Arbeit oder daran, dass sie schon alles erreicht haben könnte. Es drängte sie geradezu, ihr Konzept auf die Druckgraphik zu übertragen, es mit und an ihr auszuprobieren. Die Druckgraphik erschloss ihr eine neue Welt, die sie später auch als ‚frei‘ und ‚offen‘ beschrieb.³⁴¹ ‚Frei‘ in dem Sinn, dass sie sich mit der Druckgraphik in einer anerkannten Kunstgattung bewegte, in der sie weniger einen Beweis antreten musste, wie es in der Webkunst immer der Fall war. Sie erkannte die Vorteile der Drucke: „Nachdem ich einmal diese neue Freiheit entdeckt hatte, konnte ich mich nie wieder davon trennen. Ich meine, wenn eine Arbeit mit Fäden entsteht, dann wird sie als Handwerk betrachtet; auf Papier wird sie als Kunst angesehen. Drucke verleihen mir eine größere Freiheit der Darstellung. Die Vervielfältigung und Genauigkeit des Druckverfahrens gestattet eine größere Verbreitung und verbreiteten Besitz einer Arbeit. So kommt die Anerkennung leichter und glücklicher, das langersehnte Schulterklopfen.“³⁴² Diese Bemerkung gibt ihrer Haltung Ausdruck, ein Leben lang auf Anerkennung gehofft und für diese gearbeitet zu haben. Ihr Anspruch, mit Fäden Kunst zu schaffen, wird wiederum deutlich und die große Anstrengung, die dieses Vorhaben ihr auferlegte. Freier arbeiten zu können, hieß, ohne Rücksicht auf das „Image“ eines Mediums den eigenen Fragestellungen nachgehen zu können. Die Druckgrafik musste sich nicht erst als Kunstform etablieren, sie war es. Ohne diese Auflage, ohne eine Einschränkung arbeiten zu können, bedeutete für Anni Albers Freiheit. Sie hatte im Laufe ihrer Zeit als Textilkünstlerin das Thema der fehlenden Akzeptanz der Textilkunst für sich beiseite geschoben, sie hatte es entkräftigt. Und trotzdem stand es immer im Raum. Jetzt konnte sie arbeiten ohne zugleich etwas beweisen zu müssen.

1964 bekam auch Anni Albers ein Stipendium bei Tamarind Lithography und sie arbeitete dort an der Mappe „Line Involvements“ (Abb. 46 u. 47), die sieben Lithographien enthielt.

1966 schuf sie für das Jüdische Museum in New York die beschriebene Arbeit „Sechs Gebete“, diese war ihre letzte große textile Arbeit. 1970 zogen Anni und Josef Albers von New Haven nach Orange. Sie gab zur gleichen Zeit das Weben auf und damit ihren Webstuhl weg und wendete sich fortan ausschließlich der Druckgraphik zu (Abb. 78). Sie gab einen sehr pragmatisch anmutenden Grund für diese Entscheidung an, sie hätten in ihrem Haus in Orange über zu wenig Platz verfügt.³⁴³ In einem Interview, das Maximilian Schell 1989 mit ihr führte, beschrieb sie ihre Entscheidung: „Ich konnte die Vorstellung von all den Garnen und Webstühlen nicht mehr ertragen. Es dauerte einfach zu lange, und es kam immer nur ein Stück heraus. Irgendwie war ich dem einfach entwachsen. Es ärgerte mich, und jetzt kann ich es nicht mehr. Und dann gab ich all die Webstühle und all die Garne weg.“³⁴⁴

1974 fand eine Ausstellung ihrer Zeichnungen und Druckgraphiken in der Latern Gallery in Ann Arbor, Michigan, statt. Anni Albers differenzierte ihre Techniken und arbeitete auch im Bereich der Radierung und des Siebdrucks. Sie arbeitete mit Ken Tyler, den sie aus der Zeit ihrer Arbeit bei Tamarind kannte, zusammen in den Druckwerkstätten von Gemini G.E.L. in Los Angeles und von Tyler Graphics in New York. Zu diesem Zeitpunkt war Anni Albers 75 Jahre alt, mit Elan entwickelte sie ihre Ideen im neuen Medium. Oft wird das Spätwerk eines Künstlers als schwierig und deutlich schwächer eingeschätzt. Dieser Vorwurf kann bei Anni Albers nicht ansetzen, ihre Druckgrafik war ein neuer Bestandteil ihres Schaffens, trotzdem knüpfte sie nahtlos an ihrem bisherigen Tun an.

Am Düsseldorfer Kunstmuseum und am Bauhaus-Archiv in Berlin wurde 1975 (10. Juli – 25. August) eine Ausstellung mit Anni Albers' Werken gezeigt, unter den Exponaten waren auch grafische Arbeiten der Künstlerin. Dies war ihre erste große Ausstellung in Europa seit der Emigration. Ungefähr im Zeitraum um 1973 arbeitete Anni Albers an Druckgrafiken, die sie in der Fox-Druckerei herstellte. Mit Nicholas Fox Weber, den sie und ihr Mann zwei Jahre zuvor kennen gelernt hatten, besuchte sie, wie beschrieben, die Druckerei, um die Entstehung ihrer Arbeiten, die Stimmigkeit und den genauen Abdruck der Farbe zu überprüfen.³⁴⁵ Sie hatte einen Entwurf geschaffen, der im Detail aus zwei parallel und waagrecht übereinanderliegenden Rechtecken bestand, diese Grundstruktur wendete die

Künstlerin dann auf die gesamte Bildfläche an. Der Offsetdruck „Fox I“ (Abb. 79) aus dem Jahr 1973 besteht somit aus einzelnen roten und grauen Dreiecken, sie fügen sich aneinander, ohne dass der Betrachter sofort eine grundlegende Ordnung ausmachen kann. Anni Albers entschied sich für eine zweiteilige Arbeit, sie ordnete die Blätter übereinander an und drehte die Farbverhältnisse im unteren Blatt um: die zuvor roten Dreiecke waren nun grau. Eine vollkommen andere Wirkung des Blattes entstand durch die Umkehrung der Farben. Ein Ansatz, der Josef Albers sicherlich gefallen hätte.

Der Druck besteht aus Farbflächen und Bleistiftstrichen, die Albers positiv und negativ anordnete. Durch den Offsetdruck war es möglich, dass sich die Bleistiftstriche exakt und genau darstellten. In der Radierung, der Lithographie oder dem Siebdruck wäre diese Genauigkeit nie erzielt worden.³⁴⁶ So konnten die Bleistiftlinien mit klaren Kanten versehen werden, die sie gegenüber der roten Farbe abgrenzten. Auf eine helle, doppelschichtige Kunststoffolie wurde nach Albers' Entwurf ein Muster geschnitten, das sich später mit roter Farbe darstellte. Für das untere Blatt wurde dieses Schema umgedreht.³⁴⁷

Durch die Farben rot und grau und ihre unterschiedliche Beschaffenheit, das Rot wirkt kräftig und plakativ und das Grau eher zart und durchscheinend, seine Schraffur unterstreicht diesen Charakter, tritt ein Kontrast in die Arbeit. Die Dreiecke bilden für sich neue Formationen, die das Auge irritieren und ablenken. Dem Betrachter gelingt kein absolutes, bleibendes Bild des Kunstwerks. Denn wie es auch in ihren textilen Arbeiten der Fall war, wird auch dieser Druck durch Ordnung und Spontaneität geprägt. Jedes erneute Betrachten lässt die Arbeit auch wieder neu wirken.

Während der Entstehung ihrer Werke in der Fox-Druckerei hatte Albers darauf bestanden, bei den Probedrucken und dem eigentlichen Druckvorgang dabei zu sein, zum einen um etwaige Fehler zu vermeiden, zum anderen war sie von der Leistung der Maschinen und der Arbeiter begeistert und ließ sich die Technik erklären.³⁴⁸ Sie schätzte das Zusammenspiel von „Kreativität und Technologie“, ein Prinzip, das sie aus der Zeit am Bauhaus mitgenommen hatte und das prägend für ihr künstlerisches und privates Leben war.³⁴⁹

Anni Albers hatte mehrere Bleistiftzeichnungen anfertigen müssen, denn die grauen Rechtecke des Bildes mussten doch größer sein als in den ersten Entwürfen, um ganz von der Druckfarbe eingerahmt werden zu können. Nachdem die ersten Drucke angefertigt wurden, entdeckte sie, dass das Grau der beiden Rechtecke

unterschiedlich hell war. Albers hatte sie getrennt voneinander und mit unterschiedlichem Druck bearbeitet. Sie war begeistert, als der Arbeiter die Maschine regulierte und damit die Ungleichmäßigkeit behob.³⁵⁰ Sie sah die Rolle der Maschinen innerhalb eines Entstehungsprozesses als herausragend an. Für sie waren ihr eigener Entwurf und die Leistung der Druckmaschine gleichwertig. Wie auch in ihrer Arbeit am Webstuhl, maß sie der Technik, dem richtigen Umgang mit ihr, der Kenntnis der Materialien, eine große Bedeutung zu.

Der Offsetdruck „Fox II“ (Abb.80) entstand zeitgleich. Sie legte dafür ein Negativ ihres ersten Drucks über einen Korrekturabzug.³⁵¹ Dieser Entstehungsvorgang entsprach ihrer Vorstellung von Konstruktion und Entwurf. Schon am Bauhaus versuchte sie den Weberinnen die Vorteile einer Komposition nahe zu bringen, die als Basis eine Struktur aufweist. Durch Variation und kleine Änderungen innerhalb dieser Struktur könne ein neuer Entwurf entstehen, so Albers. In ihrer Arbeit „Fox II“ legte sie die zwei Entwürfe übereinander, zwei Strukturen verschmolzen ineinander und bildeten eine vollständig neue Komposition.

Diese Arbeitsweise und das Medium der Druckgraphik entsprachen ihren Vorstellungen, denn die neue Technik ermöglichte ein präzises Endprodukt. Durch diese Verfeinerung und Perfektion konnte sie ihre grundlegenden Prinzipien verwirklichen. Zum einen wird die Grafik von einer Ordnung, einer Struktur geprägt, die aber zum anderen wieder durch das Moment des Unvorhergesehenen, wie es in Albers' Werk immer der Fall war, abgemildert wird. Nicht ein einzelner Aspekt in ihren Arbeiten ist der alles bestimmende oder steht isoliert für sich, sondern es fügen sich immer mehrere Eigenschaften zusammen, die sich auch durchaus widersprechen können. In dieser Gegensätzlichkeit liegt der Reiz ihrer Werke.

VI. Die Bedeutung des Ortes und des Umfelds für die künstlerische Positionierung

Die Bedeutung des Ortes, an dem sich ein Künstler aufhält und seiner Arbeit nachgeht, ist ein wesentlicher Faktor auf dem Weg zur künstlerischen Anerkennung. Eine Stadt oder Örtlichkeit kann den notwendigen Resonanzraum darstellen, wie ihn Isabell Graw nennt, der Einflüsse, Kontakte, Gleichgesinnte mit sich bringt und damit fruchtbaren Boden für die künstlerische Produktion und deren Kenntnisnahme.³⁵²

Anni Albers befand sich in verschiedenen Stationen ihres Lebens an Orten, die sich zu internationalen künstlerischen Zentren entwickelten. 1922 ging sie an das drei Jahre zuvor gegründete Bauhaus, einem Knotenpunkt der Avantgarde. 1933 emigrierte sie mit ihrem Mann Josef Albers in die USA mit dem Ziel am neu gegründeten Black Mountain College zu lehren, das für folgende Künstlergenerationen ein beeinflussender Ort werden würde. Und Anni Albers pflegte die Kontakte zur Stadt New York und zu seinem künstlerischen Umfeld. Das wichtigste Ergebnis dieser Kontaktpflege stellte sicherlich 1949 ihre Einzelausstellung im Museum of Modern Art dar. Isabell Graw formuliert die Wichtigkeit eines Knotenpunktes, der „über Instanzen verfügt, die Anerkennung gewähren oder die Möglichkeit auf Anerkennung in Aussicht stellen.“³⁵³ Ein solches Zentrum kann also die Faktoren beinhalten, die zur Anerkennung unerlässlich sind. Graw beschreibt dies als „situative Komponente“. ³⁵⁴ Vergleicht man diese Einschätzung mit Anni Albers' Werdegang, dann fällt ins Gewicht, dass sie sich zu verschiedenen Zeiten ihres Lebens an prägnanten Orten des künstlerischen Geschehens der damaligen Zeit aufhielt. Graw spitzt ihre Aussage noch zu, indem sie festhält, dass ein sich Aufhalten an einem solchen Knotenpunkt, einem wie sie definiert „Machtpol“, besonders zu Anfang des künstlerischen Werdegangs ausschlaggebend ist. Wendet man diese These auf Anni Albers an, dann war es ein extravaganter Entschluss, das gut behütete Elternhaus mit allen Bequemlichkeiten zu verlassen und an das eher extravagant zu beschreibende Bauhaus zu gehen. Einem Pol, der Persönlichkeiten und neue künstlerische Ansichten, Wege und Mittel in sich aufnahm. Diesen Ort als Ausgangspunkt zu wählen, war für die künstlerische Laufbahn, geht man der These Isabell Graws nach, der optimale Start. Der Ort an dem sich ein Künstler, eine Künstlerin aufhält, kann demnach Einfluss auf einen Werdegang haben. Er bietet die notwendigen Faktoren, die zu einer Anerkennung oder weiter gesehen, zu einer Institutionalisierung, führen können. Er ist zugleich aber kein Garant dafür, wie Graw betont.

Und damit wird ein weiterer entscheidender Aspekt angedeutet, neben der Örtlichkeit ist die Förderung und Fürsprache durch Personen und Persönlichkeiten grundlegend. Ein, wie man heute formulieren würde, Netzwerk, das dem Künstler die Möglichkeit für ein Weiterkommen im Sinne der Anerkennung möglich macht. Kuratoren und Künstlerkollegen sind maßgeblich an einer erfolgreichen

Institutionalisierung beteiligt.³⁵⁵ Louise Bourgeois formulierte diese Notwendigkeit der Unterstützung schon in den 1930er Jahren.³⁵⁶

Anni Albers ging den Weg der eigenen künstlerischen Produktion parallel zu der Josef Albers', was zur Folge hatte, sie war selbst Künstlerin und zugleich die Ehefrau und Unterstützerin ihres berühmten und erfolgreichen Mannes. Sie war, wie sie selbst ironisch formulierte, der „Drachen im Eingang“, der den Künstler Albers abschirmte, wo es nötig war und ihn in allen Belangen unterstützte, wie ausführlich beschrieben wurde.³⁵⁷ Noch vor seinem absoluten Durchbruch in Amerika half Anni Albers ihrem Mann bei der Lehre am Black Mountain College, bei der Kommunikation mit Kollegen und Studenten, denn sie sprach Englisch. Sie war sich ihrer wichtigen Position in dieser Partnerschaft bewusst, wie im Kapitel zur Beeinflussung erörtert wurde, es war kein lebenslanges Schattendasein neben dem ‚großen‘ Josef Albers, sondern ein Nebeneinander zweier Künstlerpersönlichkeiten. Anni Albers' Position war zu jeder Zeit von ambivalenten Faktoren bestimmt, sie hatte als Frau in der Kunst ab den 1920er Jahren eine schwierige Stellung, wie jede ihrer Kolleginnen – sich Anerkennung und einen Platz zu verschaffen, war nahezu unmöglich, insbesondere wenn man in einem Medium arbeitete, das als Kunst nicht ernst genommen wurde. Nun hatte sie für sich die Entscheidung getroffen, einen eigenen und eigenständigen künstlerischen Beitrag leisten zu wollen, der zur Kenntnis genommen werden sollte. Ein Entschluss, der für die 1930er Jahre und für das von ihr gewählte Medium wohl mehr als ehrgeizig einzustufen ist.

Die Frau an der Seite eines erfolgreichen Künstlers zu sein, bot ihr eine exklusive Stellung, denn sie kam mit einem Personenkreis in Kontakt, der ihr vielleicht sonst verwehrt geblieben wäre. Auch die Einladung an das Black Mountain College war zuallererst der Verdienst Josef Albers', den das College unbedingt als Lehrkörper verpflichten wollte. Josef Albers stand exemplarisch für das Bauhaus und sollte diesen Geist mit in die Vereinigten Staaten bringen. Das Interesse an ihrem Mann verschaffte ihr die Berufung als Werkstattdirektorin. In diesem Sinne war die Verbindung zu Josef Albers sicherlich ein förderlicher Faktor, sie wusste aber auch damit umzugehen.

Es gelang ihr in den USA das umzusetzen, was ihr schon in Deutschland vorschwebte. Nur bot ihr der neue Ort den richtigen Boden und die notwendige Anerkennung. Es bestand dort ein größeres Interesse für ihre Person und die bis dahin erbrachte Leistung. Als „Bauhäuslerin“ angesehen, stand sie für eine

Philosophie und eine Lehre, die man in den USA schätzte. Schon bei ihrer Ankunft in New York erregte das Ehepaar Albers Aufsehen, aber nicht nur Josef Albers, sondern auch seine Frau wurde befragt und sie als eine der wichtigsten Textildesignerinnen in Europa bezeichnet: „Frau Anni Albers, one of the foremost designers of textiles in Europe and a leader in the movement“.³⁵⁸ Amerika bot als neues Zuhause Anni und Josef Albers die Möglichkeit das weiterzuentwickeln, was sie in Europa begonnen hatten und das dort unmöglich geworden war. Dieser Ortswechsel wirkte auf die Karriere beider Künstler positiv, sie befanden sich wiederum an einem kulturellen Knotenpunkt. Vergleicht man Anni Albers' Karriere mit der von Künstlerinnen, denen nach 1933 der Sprung in ein neues kulturelles Umfeld nicht gelang, dann wird deutlich, wie wesentlich dieser Wechsel für ein Weiterkommen war und wie positiv ein Ort wie das Black Mountain College wirkte, an dem es etwas aufzubauen galt und Josef Albers als eine der wichtigsten Personen dafür angesehen wurde. Maud Lavin betont die USA und das College als das „Sprungbrett“, das ihnen ermöglichte sich in der „amerikanischen Kunstwelt zu etablieren“.³⁵⁹

In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass Anni Albers die Stellung ihres Mannes sicherlich auch und besonders in den USA zu Gute kam, aber sie wusste diese Chancen zu nutzen. Sie lehrte am College und es gelang ihr den eigenen Stil zu verfestigen. Zudem konnte sie ihren vielen Rollen als Künstlerin, Designerin und Lehrende in den Vereinigten Staaten bedingungslos nachgehen. Diese Rollenvielfalt reizte sie, nicht nur auf das eine festgeschriebene Thema zu wirken, sondern mit und in den verschiedenen Bereichen zu experimentieren. Das Bauhaus stand für diese Idee, der Aufhebung der Unterschiede zwischen Kunst und Handwerk einerseits und der Beeinflussung untereinander andererseits. Diese wechselseitige Inspiration nahm Anni Albers in ihrer ganzen Bedeutung ernst. Sie übertrug diesen Gedanken auf ihr eigenes Schaffen schon am Bauhaus und setzte dies in den USA fort. Kunst auf der einen Seite zu schaffen, als Designerin tätig zu sein, die Industrie zu unterstützen und gleichzeitig theoretisch zu arbeiten und Schriften zu verfassen. Das war es, was sie schon am Bauhaus anstrebte. Die Barrieren zwischen den Disziplinen aufzuweichen und einen gegenseitigen Austausch, der zu neuen Erkenntnissen führen konnte, anzuregen. Experimente zu wagen und sie in den verschiedenen Bereichen zu nutzen.

Ein wesentlicher Schritt für Anni Albers, den Maud Lavin als den „Schlüssel ihrer Karriere“ bezeichnet und gleichzeitig ein wichtiger Kontakt, war 1948 die Möglichkeit zu einer Einzelausstellung im Museum of Modern Art und damit die Verbindung zu Edgar Kauffmann, Kurator für Industriedesign am Museum of Modern Art.³⁶⁰ Er war zuvor im selben Jahr für einen Vortrag an das Black Mountain College eingeladen worden und sah sich in diesem Zusammenhang auch Arbeiten Anni Albers' an, die sein Interesse weckten. An diesem Punkt traf Anni Albers bei der Besprechung der Ausstellung wieder auf Philip Johnson, den sie schon 1929 in Dessau am Bauhaus kennen lernte und der wesentlich zum Gelingen der Emigration beitrug und der gemeinsam mit Edward M. Warburg, ebenfalls einem Kustoden des MoMA, den Ruf an das Black Mountain College organisierte, die Visa für das Ehepaar Albers sicherte und auch finanzielle Unterstützung bot. Philip Johnson ist in Anni Albers' Vita und Karriere eine wichtige Figur, die in zwei entscheidenden Momenten ihrer Biografie unterstützend einwirkte. Das erste Zusammentreffen mit dem Ehepaar Albers kam durch Theodore Dreier zustande, dem späteren Gründer des Black Mountain College und einem Neffen Katherine Dreiers, die in den 1920er Jahren selbst das Bauhaus besuchte und Arbeiten von Josef Albers kaufte. Er forcierte auch die Entscheidung, Anni und Josef Albers 1933 an das neugegründete College zu berufen. 1933 besuchte er das Bauhaus in Berlin und traf auf Anni Albers und ihre Arbeiten: „Und ich hatte gerade Versuche mit verschiedenen, strohhaften Textilien gemacht. Er besuchte Lilli Reich, die praktisch die Weberei leitete (...) und ließ sich Stoffe zeigen und irgendwie traf ich ihn an der Tür (...) und sagte: „Ach hier sind Sie. Hätten Sie Lust, bei uns eine Tasse Tee zu trinken? Ich möchte Ihnen gerne ein paar von meinen Sachen zeigen.“ Er kam am Nachmittag, und ich legte meine Wandbehänge aus. Sie waren alle groß und hatten alle mit praktischen Ideen zu tun, strohhafte Stoffe, die man abbürsten oder auf besondere Weise reinigen konnte, die unterschiedlich durchsichtig waren und so. (...) Und er betrachtete sie und sagte: „Ja, wer hat sie denn nun gemacht? Ich sah sie in Lilly Reichs Wohnung.“ Und ich sagte: „Nein, die sind von mir.“ Und er: „Das hat sie mir nicht gesagt.“ Und im Türrahmen, als er ging, fragte er: „Würden Sie gerne nach Amerika kommen?“ Und es war damals höchste Zeit für uns. Das Bauhaus war geschlossen. Ich hatte nach Hitlers Vorstellungen falsche Abstammung und so weiter, und wir sagten: „Ja, natürlich.“ Und sechs Wochen später erhielten wir den Brief, der uns zu diesem frisch gegründeten College einlud.“³⁶¹

Es war demnach ein großes Interesse von Seiten Philip Johnsons für die Arbeiten Anni Albers` vorhanden. Nicht allein die Bekanntheit Josef Albers' ebnete demnach den Weg an das Black Mountain College, sondern Anni Albers wusste, wie sie für sich selbst und ihre künstlerische Arbeit einzustehen hatte. Sie verließ sich nicht auf den Ruf des Gatten, sondern war in einem positiven Sinn stoisch und verfolgte ehrgeizig das Ziel, ihre Kunst voran zu bringen. Sie nutzte den Augenblick, wie ihr Zitat belegt und war auch hier spontan. Sie wusste durchaus Kontakte zu knüpfen und etwas wie ein Netzwerk anzulegen, das für eine Karriere unabdinglich war und ist, wie auch Isabell Graw betont und eingangs beschrieben wurde. Mit einem Netzwerk ist das Gelingen einer Karriere möglich, verschiedene Kontakte mit ausschlaggebenden Personen sind dafür notwendig. Philip Johnson war genau eine solche Persönlichkeit, die sich nach Jahren wieder als Motor für Anni Albers' Karriere erwies – im Zusammenhang mit ihrer Ausstellung am Museum of Modern Art. Auch Isabell Graw legt fest: „Es sei jedoch nochmals darauf hingewiesen, dass zu den wesentlichen Vorraussetzungen dieser institutionellen Anerkennung auch die Fürsprache anderer Künstler und Kuratoren gehörte. Der Beachtung durch Institutionen` ging die Förderung durch einen Freundeskreis voraus.“³⁶²

Anni Albers' Einzelausstellung mit dem Titel „Anni Albers. Stoffe“, die am 13. September 1949 eröffnet wurde, war im Museum of Modern Art die erste Einzelausstellung eines Textilkünstlers, sie wanderte bis 1953 durch die USA und Kanada. Die Ausstellung legte ihren Akzent auf den experimentellen und architektonischen Umgang mit Textilien und kam damit dem Interesse Anni Albers' besonders entgegen, die Disziplinen miteinander zu verbinden und Textilien auch als gestalterisches Mittel in der Architektur zu verwenden: „Ich war sehr glücklich, wie (Johnson) sich um meine Ausstellung kümmerte. Sie betonte vor allem das, was ich damals auch interessant fand. Und das hieß, Material zu verwenden, das normalerweise nicht für Stoffe gebraucht wurde. Ich benutzte Synthetiks und Kunststoffe. Und ich hatte die Vorstellung, Stoffe herzustellen, die nicht wirklich existent sind, also eher durchsichtige Raumteiler. Ich machte sechs oder acht verschiedene Transparente“³⁶³ (Abb. 81, 82, 83). Diese Ausstellung war für Anni Albers eine Möglichkeit, ihre Spannweite zu präsentieren und sich in einem großen Rahmen bekannt zu machen. Und sie zeigt, welche Aspekte sich für eine künstlerische Positionierung als elementar erweisen. Der Ort ist ebenso ausschlaggebend wie das künstlerische Umfeld und damit einhergehend

institutionelle Kräfte, die unterstützend wirken. Eine Einzelausstellung an einem Ort und in einer Institution wie am Museum of Modern Art war und ist für einen Künstler oder eine Künstlerin eine herausragende Leistung, dies aus dem Bereich der textilen Kunst zu erreichen ist sicherlich einmalig. Eine Institution wie diese vorweisen zu können, ist für eine künstlerische Karriere, für ein Weiterkommen maßgeblich.

Das Gästebuch der Albers', das sich im Archiv der Josef und Anni Albers Foundation befindet, gibt mit seinen Eintragungen Aufschluss, welche Kontakte zu bekannten Persönlichkeiten Anni und Josef Albers pflegten, dass sie sich beide inmitten eines künstlerischen Zirkels befanden. Es sind unter anderem die Unterschriften von Willem de Kooning (25. Mai 1951), Charles und Ray Eames (7. Januar 1952), Harry Bertoia (14. März 1953), Lyonel Feininger (29. April 1953), Walter Gropius (1953), Mies van der Rohe und Henri Cartier-Bresson (1968) zu finden. Anni und Josef Albers standen seit ihrer Zeit am Bauhaus mit vielen Künstlerkollegen im ständigen Austausch. Sicherlich konnte sie von den Verbindungen ihres Mannes profitieren, auch später am Black Mountain College, aber sie wusste, sie eigenständig zu pflegen.

Isabell Graw fasst die Bedeutung des Ortes zusammen: „Jede künstlerische Norm ist jedoch (...) zunächst an Situationen gebunden: sie fällt nicht vom Himmel, sondern ist situativ, wird an bestimmten Orten ausgehandelt. Der jeweilige Aufenthaltsort einer Künstlerin ist als ein Faktor unter vielen – anzusehen, der mit darüber entscheidet, welche Gestalt ihre künstlerische Arbeit annehmen wird. Doch der Ort bestimmt die Kunst natürlich nicht vollständig. Kunst zeichnet sich ganz im Gegenteil gerade durch ihr Potential aus, sich über diese Entstehungsbedingungen auch wieder zu erheben, sie zu konterkarieren oder spannungsvoll auszulegen.“³⁶⁴

Isabell Graw spricht neben der großen Bedeutung des Ortes an, dass eine künstlerische Position sich weiterentwickeln und immer beweglich sein muss. Diese Beweglichkeit setzte Anni Albers um, nahm nicht Vorgegebenes auf, sondern suchte eigene Formulierungen. Sie verstand ihren künstlerischen Weg perspektivisch zu beschreiten. Die Aspekte, wie Umfeld, Macht und Einfluss wurden von ihr individuell umgesetzt. Sie war rege und ausdauernd für ein Weiterkommen ihrer Arbeit engagiert.

G Anni Albers – Leben und Werk. Zusammenfassung

Die zuvor untersuchten Aspekte zu Anni Albers' künstlerischem Werk, ihrer Entwicklung und Arbeitsauffassung, sowie die genaue Betrachtung der wesentlichen Einflüsse dienten dazu, die Komplexität ihrer Position darzulegen. Zugleich wurden gesellschaftliche Zusammenhänge aufgezeigt, sowie Faktoren, die eine Karriere beeinflussen können, um Anni Albers' individuelle Umsetzung zu verdeutlichen. Sie war eine Künstlerin, die mit ihren Vorstellungen und mit ihrem künstlerischen Werk nicht allein im Bereich der Textilkunst zu werten ist oder in Bezug zur Textilwerkstatt am Bauhaus, wie es vor allem die Rezeption in Deutschland sieht. Sondern darüber hinaus hat sie ein künstlerisches Werk hinterlassen, das eine eigenständige Position vertritt und darstellt. Betrachtet man ihre Arbeiten, dann handelt es sich primär um abstrakte Kompositionen, die sich mit den Themen Geometrie, Form, Farbe und ihrem Verhältnis zueinander auseinandersetzen. Im zweiten Sinn sind es schließlich Bildgewebe, Werke die mit Fäden gewebt wurden. Anni Albers selbst hasste „all dieses Handwerksgequassel“ und wollte ihr Werk in erster Linie als Kunst gewürdigt wissen.³⁶⁵ Damit verband sie selbstverständlich zwei Bereiche, die das Bauhaus in seiner Maxime als Einheit sah. Sie war eine BauhÄuslerin von Grund auf. Die Einstellung oder das Ideal, dass Kunst das Leben verändern könne und die Gesellschaft und den Menschen zu beeinflussen vermag, diese Überzeugung lebte sie. Auf die Frage hin, wodurch die Gesellschaft nachhaltig zu verbessern sei, ob es die Politik sei oder die Religion, antwortete sie: „Durch Kunst!“³⁶⁶ Diese Vorstellung von der Möglichkeit und Kraft der Kunst wurde am Bauhaus gelehrt. Im Zusammenleben der Studenten und Professoren, in ihren Schriften, Thesen, Produkten und Kunstwerken fand und findet diese Idee bis heute ihre Umsetzung. Formen ihrer Funktion angemessen zu gestalten und damit das Leben der Menschen zu bereichern, dies konnte bei einem Stuhl anfangen, die Architektur eines Gebäudes bestimmen, wie auch die Formensprache eines Gemäldes betreffen. Anni Albers war von diesem Gedanken überzeugt und sie setzte ihn mit allem Enthusiasmus um. Antwortete sie „durch Kunst“ als die Kraft, die gesellschaftliche Veränderungen evozieren könne, dann „erwachte der Bauhaus-Glaube wieder zu Leben: durch Gebäude, Teetassen, die Gestaltung von Zeitungen konnte es ein Ja für die Seele geben. Harte Arbeit, Klarheit und brillante Kunst konnten gemeinsam die Welt verbessern.“³⁶⁷ Damit griff sie in ihrem Denken auf, was Walter Gropius' einst formulierte und was seinen Idealen entsprach.

Ihrer Vorstellung von Kunst, und damit stimmte sie mit der Einstellung Josef Albers' überein, entsprach ein eigener Raum, der weder durch die persönliche Erfahrung des Künstlers oder konkrete Bezügen beeinflusst wurde (Abb. 84).³⁶⁸ Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit standen im Vordergrund. Und wie es die „Homages to the Square“ von Josef Albers in sich tragen, sollte sich jedes ihrer Werke einer sofortigen Einordnung entziehen und dem Betrachter bei jeder neuen Auseinandersetzung mit Spannung begegnen: „Um den Betrachter zu fesseln, musste sich das neue Werk – wie alle Kompositionen von Anni – der schnellen Auflösung entziehen; wie Josef erfüllte Anni Abstraktion mit einer gewissen Spannung, einer ständigen Bewegung, einem Hin und Her, einem fortlaufenden Spiel zwischen Bild und Hintergrund.“³⁶⁹ Aspekte, die Josef Albers ‚Quadrate‘, ihr Spiel zwischen Bildgrund und Form, die unendlichen Möglichkeiten der Farbe und der Räumlichkeit beschreiben und die Anni Albers' Bildgewebe ebenfalls beinhalten. Sie setzte diese Themen in ihrem Medium um. Sie wollte ursprünglich Malerin werden, an diesem Vorhaben hätte sie nach ihrem Weggang vom Bauhaus anknüpfen können. Aber der neu beschrittene Weg interessierte und faszinierte sie und die Möglichkeiten, die in ihm ruhten. Kein Künstler und keine Künstlerin hatten es bisher geschafft, mit Webstücken Kunstwerke zu schaffen, sie setzte genau diese Prämisse um. Um diese Leistung einschätzen zu können, war es notwendig die gesellschaftlichen Gegebenheiten, das Ansehen des Mediums und Anni Albers' persönliche Umstände zu beleuchten. Erst auf dieser Grundlage wird ihre Position deutlich. Ihr Wille und ihr Wunsch, einen vollkommen eigenen Weg zu gehen, durchaus einen gänzlich neuen zu beschreiten und ihn erfolgreich zu absolvieren, macht sie zu einer herausragenden Persönlichkeit. Wie eingehend beschrieben, war „Neuland“ ihr bevorzugtes Terrain, denn es gab dabei so viele Möglichkeiten zu entdecken, sich zu versuchen.³⁷⁰ Sie gab an ihre Studenten weiter, dass sie losgelöst von allen Besitztümern dieser Welt, auf sich allein zurückgeworfen, zu den klarsten Ideen und Erfindungen kommen können: „Ob in der Architektur oder was auch immer, wir fangen immer mit dem an, was es heute schon gibt und versuchen, das zu klären. Bei meinen Aufgaben habe ich immer versucht, die Studenten auf den absoluten Nullpunkt, in die Wüste oder nach Peru zu schicken. Da gibt es nichts. Was ist das erste worum man sich kümmern muss? (...) Man entwickelt langsam etwas, Erfindungen.“³⁷¹ Nicht das Resultat war das Spannende, sondern der Weg dorthin. In einem Interview mit Maximilian Schell betonte sie, wie wertvoll ihr die Schritte auf Neuland waren, man

dabei aber nie sicher sein kann, wo man steht. Das Wagnis, neuen Grund zu betreten, „daring to tread on new grounds“, definierte sie als Abenteuer, das zugleich ein Risiko ist. Dieses Risiko einzugehen und Mut zu haben, war für das Entstehen von Kunst von großer Bedeutung.³⁷² In diesem Zusammenhang verglich sie ihre Arbeitsweise mit dem Beginn eines Tanzes: mit jedem neuen Schritt würde man den Tanz an sich besser verstehen und dadurch könne die Freude am Rhythmus entstehen.

Bei der Anfertigung ihrer Grafiken in der Fox Druckerei Mitte der 1970er Jahre war die Künstlerin von der Einfarbdruckmaschine, wie eingangs beschrieben, und der Leistung der Arbeiter zutiefst beeindruckt. Deren Leistung und die eigene stellte sie dabei auf eine Stufe – wie es das Bauhaus erdachte. Sie beobachtete die Einrichtung der Maschine, die chemischen Vorgänge, das Anpassen der Halbtöne und den Durchlauf der ersten Blätter, „das entsprach genau jener Leidenschaft für Vorbereitung und Verfahren.“³⁷³ Wie auch „Versuch und Fehler das Wesen jeder Entwicklung“ waren, als eine selbstverständliche Koinzidenz.³⁷⁴ Als Kind liebte sie bei Konzerten in der Philharmonie besonders die Phase, wenn die Instrumente gestimmt wurden, dies war ihr wichtiger als das Konzert selbst. Bei Kostümfesten in der elterlichen Wohnung war es der Moment, in dem die Möbel für das Fest beiseite geschoben und die Dekoration verteilt wurde. „Transformation und die Arbeitsmittel“ waren ihr wesentliche Ansatzpunkte.³⁷⁵ Für Anni Albers waren diese Vorbereitungen Merkmale des Prozesses aus denen sich Ungeahntes entwickeln konnte. „Ihr könnt von irgendwo nach irgendwo gehen“ war demzufolge auch ihr Auftrag an die Studenten.³⁷⁶ „Variationen außerhalb des Normalen, Wechsel von einem Stadium zum nächsten, das Gefühl, dass etwas geschieht: Das machte Josef und Anni Albers Freude.“³⁷⁷ Mit diesem Enthusiasmus verfolgte sie ihre künstlerische Entwicklung, sah sich nie an einem Ziel angekommen, sondern erblickte bereits das nächste Abenteuer.

In den Vergleichen mit den Thesen und der Kunst der de Stijl-Bewegung, in den Parallelen zur Kunstauffassung von Josef Albers, Paul Klee und Willi Baumeister, sollte deutlich werden, dass sie sich mit verwandten Fragestellungen und Themen auseinandersetzte, dieselben Einflüsse vorzuweisen hatte, wie ihre berühmten Kollegen und gleiche Vorstellungen teilte. Nicholas Fox Weber bezeichnet sie in diesem Sinn als „große Figur des Modernismus“³⁷⁸, in deren Werke er „alle

Eigenschaften reiner und großartiger Kunst sah, die neben die Gemälde ihrer Bauhaus-Kameraden Paul Klee und Wassily Kandinsky gehörten.“³⁷⁹

Wie eingangs beschrieben, schätzte es die Künstlerin, wenn man ihren Werken gegenübertrat ohne über eine genaue Kenntnis innerhalb der Webtechniken zu verfügen, sondern sie als reine Kompositionen, als abstrakte Werke wahrnahm und ihnen damit am gerechtesten wurde. Anni Albers formulierte einst einen Satz, der ihre Denkweise und damit die Bedeutung ihrer Kunst auf besondere Weise zum Ausdruck bringt: „I want to make things for the contemplative mind, for those moments when you sink back into yourself.“³⁸⁰ „Ich möchte Dinge für kontemplative Geister schaffen, für die Momente, in denen man ganz zu sich findet.“ Anni Albers verstand Kunst als einen eigenen Raum, der den Turbulenzen und Verwirrungen des alltäglichen Lebens einen Hort der Ruhe und Ausgeglichenheit entgegensetzt. Dieser Raum biete eine einzigartige Stabilität.³⁸¹ Wie es Wilhelm Worringer in seinem Buch „Abstraktion und Einfühlung“ definierte, sah Anni Albers die Abstraktion als Angebot „bildliche Ruhepunkte“ für den Betrachter zu erzeugen.³⁸² In ihren Werken gelang es ihr, diesen Anspruch umzusetzen, kontemplative Räume zu schaffen, die losgelöst von Realität und Zeit dem Betrachter Reduktion und Vielfalt, Harmonie und Spannung, Ordnung und Poesie bieten.

Anmerkungen

- ¹ Isabelle Graw, Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003, S. 16.
- ² Tim Prentice studierte bei Josef Albers. Er arbeitet heute als Architekt und Bildhauer.
- ³ Interview mit Maximilian Schell, Dezember 2003. Anni Albers war bei einem Besuch bei Maximilian Schell auf seiner Alm in Kärnten/Österreich fasziniert von der Ordnung der Dachschindeln des Hauses sowie der Silhouette der Gebirgskette im unterschiedlichen Tageslicht.
- ⁴ Ebenda.
- ⁵ Nicholas Fox Weber, Der letzte Bauhäusler, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection Venedig, New York 1999, deutschsprachiger Übersetzungsteil, S. 36.
- ⁶ Zit. nach Interview Schell.
- ⁷ Zit. nach Pandora Tabatabai Asbaghi, Anni Albers 1999-1994, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100 Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection Venedig, New York 1999, deutschsprachiger Übersetzungsteil. 53.
- ⁸ Ebenda, S. 45.
- ⁹ Grundlegend zum Thema: Tabatabai Asbaghi, Anni Albers 1999-1994, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100 Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection Venedig, New York 1999, deutschsprachiger Übersetzungsteil, S. 44-53.
- ¹⁰ Vgl. Fox Weber 1999 (wie Anm. 5) S. 35.
- ¹¹ Vgl. Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 44/45.
- ¹² Vgl. Fox-Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 34.
- ¹³ Ebenda S. 34.
- ¹⁴ Zit. ebenda S. 28.
- ¹⁵ Vgl. Ebenda.
- ¹⁶ Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 45.
- ¹⁷ Vgl. Nicholas Fox Weber, S. 33.
- ¹⁸ Zit. nach Tabatabai Asbaghi, S. 50
- ¹⁹ Capital veröffentlicht seit 1970 den Kunstkompass, der Investitionen auf dem Kunstmarkt erleichtern und das Risiko bei Einkäufen verringern soll. Die Rangliste der 100 berühmtesten Künstler ist ein Informations- und Bewertungssystem, das alljährlich, nach eigenen Aussagen, so objektiv wie möglich, Ruhm und Rang der Künstler weltweit von den sechziger Jahren bis heute misst.
- ²⁰ Ausst. Kat. Hanna Nagel. Frühe Werke 1926-1933, Städtische Galerie Karlsruhe, 2007, S. 9.
- ²¹ Ausst. Kat. Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800-1945. Städtische Galerie Karlsruhe 1995, S. 22.
- ²² Ebenda, S. 23.
- ²³ Brigitte Baumstark, Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden, in: Ausst. Kat. Frauen im Aufbruch? Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe 1995, S. 151.
- ²⁴ Ebenda, S. 152.
- ²⁵ Ausst. Kat. Karlsruhe 1995 (wie Anm. 21), S. 24-25.
- ²⁶ Ebenda, S 25.
- ²⁷ Ebenda.
- ²⁸ Vgl. Ausst. Kat. Karlsruhe 2007 (wie Anm. 20), S. 13-14.
- ²⁹ Ausst. Kat. Karlsruhe 1995 (wie Anm. 21), S. 16.
- ³⁰ Vgl. Ausst. Kat. Karlsruhe 2007 (wie Anm. 20), S. 13-14.
- ³¹ Ingrid Pfeiffer, Der Impressionismus ist weiblich, in: Ausst. Kat. Impressionistinnen – Berthe Morisot, Mary Cassat, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2008, S. 14.
- ³² Ebenda, S. 16.

-
- ³³ Ebenda, S. 15.
- ³⁴ Grundlegend zum Thema: Pfeiffer 2008 (wie Anm. 31), S. 12-30.
- ³⁵ Ebenda, S. 23.
- ³⁶ Ebenda, S. 12.
- ³⁷ Weder in seinen Publikationen zum Impressionismus von 1902 und 1907, noch in seinen Monografien über Manet, 1902 und 1912, oder Renoir, 1911, und Degas, 1920, erwähnt er die vier Künstlerinnen.
- ³⁸ Wie in Richard Hamanns Überblickswerk von 1907, in den Büchern von Gottfried Jedlicka, 1938 und Leopold Zahn, 1957.
- ³⁹ Dabei handelt es sich aber um Publikationen zum „amerikanischen Impressionismus“.
- ⁴⁰ Pfeiffer 2008 (wie Anm. 31), S. 13.
- ⁴¹ Ebenda.
- ⁴² Ebenda.
- ⁴³ Ausst. Kat. Karlsruhe 1995 (wie Anm. 21), S. 22.
- ⁴⁴ Ebenda, S. 21.
- ⁴⁵ Ebenda.
- ⁴⁶ Dem Vortrag „Künstlerinnen innerhalb der Grötzinger Malerkolonie“ von Frau Dr. Brigitte Baumstark, Oktober 2008, entnommen
- ⁴⁷ Ausst. Kat. Karlsruhe 1995 (wie Anm. 21), S.22.
- ⁴⁸ Ausst. Kat. Karlsruhe 2007 (wie Anm. 20), S. 9.
- ⁴⁹ Ausst. Kat. Karlsruhe 1995 (wie Anm. 21), S. 14-15.
- ⁵⁰ Sergiusz Michalski, Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933, Köln 1992, S. 53.
- ⁵¹ Ebenda.
- ⁵² Ebenda, S. 56.
- ⁵³ Ebenda, S 55.
- ⁵⁴ Ebenda, S. 57.
- ⁵⁵ Ebenda, S. 41.
- ⁵⁶ Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 31.
- ⁵⁷ Ebenda.
- ⁵⁸ Ebenda.
- ⁵⁹ Grundlegend zum Thema: Uta Grosenick (Hrsg.), Women Artists, Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Köln 2001.
- ⁶⁰ Ebenda, S. 196.
- ⁶¹ Ebenda, S. 54.
- ⁶² Grundlegend zum Thema: Ausst. Kat. Künstlerpaare-Künstlerfreunde. Sonia und Robert Delaunay, herausgegeben von Sandor Kuthy und Kuniko Satonobu, Kunstmuseum Bern, Stuttgart 1991.
- ⁶³ Ebenda, S. 17 ff.
- ⁶⁴ Ebenda, S. 45.
- ⁶⁵ Ebenda, S. 43.
- ⁶⁶ Ebenda, S. 47.
- ⁶⁷ Grundlegend zum Thema: Marina Bohlmann–Modersohn, Paula Modersohn–Becker. Eine Biografie in Briefen, München 1997.
- ⁶⁸ Karl Ruhrberg, Empfindung und Ekstase. Der norddeutsche Expressionismus, in: Kunst des 20. Jahrhunderts. Teil 1, Malerei, Köln 2000, S. 49.
- ⁶⁹ Bohlmann–Modersohn 1997 (wie Anm. 61), S. 19.
- ⁷⁰ Ebenda, S. 20.
- ⁷¹ Ebenda, S. 21.
- ⁷² Ebenda, S. 60.
- ⁷³ Ebenda, S. 173.
- ⁷⁴ Ebenda, S. 228.
- ⁷⁵ Ebenda, S. 232.
- ⁷⁶ Ebenda, S. 240.
- ⁷⁷ Ebenda, S. 242.

-
- ⁷⁸ Ebenda, S. 243.
- ⁷⁹ Ebenda, S. 244.
- ⁸⁰ Ebenda, S. 245.
- ⁸¹ Ebenda, S. 246.
- ⁸² Ebenda, S. 249.
- ⁸³ Ebenda, S. 264.
- ⁸⁴ Ebenda, S. 269.
- ⁸⁵ Ebenda, S. 270.
- ⁸⁶ Ebenda, S. 276.
- ⁸⁷ Ebenda, S. 278.
- ⁸⁸ Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 45.
- ⁸⁹ Ebenda, S. 45.
- ⁹⁰ Magdalena Droste, Bauhaus 1919–1933. Zur Vorgeschichte des Bauhauses, Köln 1991, S. 17.
- ⁹¹ Ebenda, S. 16.
- ⁹² Andreas Haus, Bauhaus–geschichtlich, in: Bauhaus, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999, S. 19.
- ⁹³ Droste 1991 (wie Anm. 84), S. 16.
- ⁹⁴ 1915 wurde die Großherzogliche Kunstgewerbeschule aufgelöst, da ihr Direktor Henry van de Velde zurückgetreten war, da es Ressentiments gegen ihn, genauer gegen seine ausländische Herkunft gab.
- ⁹⁵ Eva von Seckendorff, Die Tischlerei- und Ausbauwerkstatt, in: Bauhaus, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999, S. 402.
- ⁹⁶ Frank Whitford (Hrsg.), Das Bauhaus: Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten, Stuttgart 1993, S. 32.
- ⁹⁷ Vgl. Katharina Metz, Einleitung, in: Europäisches Textildesign der 20er Jahre, Zürich, 1998, S. 13. Ein abstrakter Expressionismus und Konstruktivismus bestimmte die frühe Zeit des Bauhauses. Die De Stijl-Bewegung und der russische Konstruktivismus beeinflussten die funktionalistische Phase der Hochschule zu Beginn der zwanziger Jahre.
- ⁹⁸ Droste 1991 (wie Anm. 84), S. 60.
- ⁹⁹ Im Sommer 1920 wurde der Vorkurs eingeführt, die Dauer war zuerst auf ein Semester angesetzt, später dann auf zwei Semester.
- ¹⁰⁰ Norbert M. Schmitz, Der Vorkurs unter Johannes Itten–Menschenbildung, in: Bauhaus, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999, S. 360.
- ¹⁰¹ 1925, am Ende der Weimarer Phase, hatten die Jungmeister ihre Ausbildung abgeschlossen. Sie waren sowohl auf praktischer, als auch auf theoretischer Basis ausgebildet worden und somit konnte nun ein Lehrender die Vorkurse und die Werkstätten leiten. Im „Dessauer–Bauhaus“ wurde wieder der Professorentitel eingeführt.
- ¹⁰² Vgl. Magdalena Droste und Marion Ellwanger, Gunta Stölzl, Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt, Berlin 1987, S. 107. Die Vertragsdauer wurde bis Oktober 1923 festgesetzt. „Fr. Börner erhält oder behält die Räume 5. 7. 8. Im Werkstattgebäude mietfrei, die Damen sind Schülerinnen des Bauhauses (...), Fr. Börner erhält 4.400,- M p.A. Gehalt, für technisches Zeichnen wird eine Lehrkraft vom Bauhaus gestellt.“
- ¹⁰³ Im März 1923 verließ Johannes Itten das Bauhaus. Die industrieorientierte Tendenz der Schule entsprach nicht seiner Auffassung.
- ¹⁰⁴ Henriette Mentha, Josef und Anni Albers. Chronologie der Biographien und der künstlerischen Entwicklung, in: Ausst. Kat. Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare–Künstlerfreunde, herausgegeben von Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Kunstmuseum Bern, Ostfildern 1998, S. 10. Josef Albers konzentrierte sich in seinem Unterricht auf den materialgerechten Gebrauch der wichtigsten Werkstoffe, wie Holz, Metall, Glas, Stein, Stoff und Farbe.
- ¹⁰⁵ Ulrich Giersch, Bauhaus–Zeittafel, in: Bauhaus, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999, S. 605.
- ¹⁰⁶ Ebenda, S. 100.
- ¹⁰⁷ 1930 wird auch eine Bauhaustapete hergestellt.

-
- ¹⁰⁸ Vgl. Sigrid Wortmann Weltge, *Women Artists and the Weaving Workshop*. Bauhaus textiles, London 1993, S. 108: „Let us compare the Bauhaus with a factory. (...) Do we want to be guided by the requirements of the world around us, do we want to help in the shaping of new forms of life, or do we want to be an island?“
- ¹⁰⁹ Die Innenarchitektin Lilly Reich übernahm 1932 die Leitung der Webereiwerkstätte.
- ¹¹⁰ von Seckendorff 1999 (wie Anm. 89), S. 402.
- ¹¹¹ Droste 1991 (wie Anm. 84), S. 36.
- ¹¹² Droste 1987 (wie Anm. 96), S. 108.
- ¹¹³ Vgl. Anja Baumhoff, *Weberei intern. Autorität und Geschlecht am Bauhaus*, in: Magdalena Droste und Manfred Ludewig (Hrsg.), *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, Berlin 1998, S. 58: „Gelegentlich gab es auch männliche Studierende in der Werkstatt, wie z. B. Max Pfeiffer Watenpuhl, Herbert von Arend oder Emil Bert Hartwig.“
- ¹¹⁴ Vgl., Metz 1998 (wie Anm. 91) S. 13. Sie standen im Gegensatz zu den erzählenden Bildteppichen, die im Jugendstil erneut eine Blüte erfuhren.
- ¹¹⁵ Vgl. Ebenda, S. 13.
- ¹¹⁶ Ebenda.
- ¹¹⁷ Vgl. Metz 1998 (wie Anm. 91), S. 15.
- ¹¹⁸ Zit. nach Metz 1998 (wie Anm. 91), S. 15.
- ¹¹⁹ Anja Baumhoff, *Die Webereiwerkstatt*, in: *Bauhaus*, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999, S. 466.
- ¹²⁰ Anja Baumhoff, *Frauen am Bauhaus—ein Mythos der Emanzipation*, in: Fiedler, Feierabend 1999 (wie Anm. 86), S. 102.
- ¹²¹ Baumhoff 1998 (wie Anm. 107), S. 58.
- ¹²² Baumhoff 1999 (wie Anm. 114), S. 107.
- ¹²³ Schmitz 1999 (wie Anm. 94), S. 374.
- ¹²⁴ Vgl. Baumhoff 1998 (wie Anm. 107), S. 57. „Ihr Vertrag war befristet und sie hatte keinerlei Anspruch auf Rente und Kindergeld.“
- ¹²⁵ Ebenda, S. 53.
- ¹²⁶ Baumhoff 1999 (wie Anm. 114), S. 474.
- ¹²⁷ Anja Baumhoff, Gunta Stölzl, in: *Bauhaus*, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999, S. 350.
- ¹²⁸ Zit. nach Metz 1998 (wie Anm. 91), S. 15.
- ¹²⁹ Vgl. Wortmann Weltge 1993 (wie Anm. 102), S. 113.
- ¹³⁰ Ebenda, S. 113: „It is the organization of materials and processes in the most productiv, economic way, in a harmonious balance of all elements necessary for a certain function. It is not a matter of facade, of mere external appearance; rather it is the essence of products and institutions penetrating and comprehensive...It is the integration of technological social requirements, biological necessities, and the psychophysical effects of materials, shape, colour, volume and space: thinking in relationships.“
- ¹³¹ Ebenda, S. 113: „she deplored the stata of contemporary weaving as being to stepped in tradition.“ Das tschechische Magazin RED gab eine Spezial-Ausgabe zum Thema ‚Bauhaus‘ heraus, in der auch der Artikel „Stoffe im Raum“ von Otti Berger erschien, der inhaltlich ihrem Artikel „Weben und Interieur Design“ entspricht. In beiden Artikeln kritisierte sie die Textilkunst ihrer Zeit, die ihrer Meinung nach zu sehr mit der Tradition verhaftet sei.
- ¹³² Wortmann Weltge 1993 (wie Anm. 102), S. 114: „During those years, Albers felt particularly close to Berger. They shared an intense preoccupation with all aspects of textiles: historical and ethnic, as well as contemporary fabrics. Like Berger Albers felt that ‘the inventive craftsman can regain his status as pioneer: as experimenting outpost for an industry that itself has come to experiment segmentarily and with increased specialisation.’ Neither Berger nor Albers was sentimental about handweaving.“
- ¹³³ Maud Lavin, Anni Albers. *Issues of Gender and Design. Eine moderne Frau und ihr Lebenswerk*, in: *Ausst. Kat. Bauhaus: Dessau > Chicago > New York*, Museum Folkwang Essen, Bramsche 2000, S. 46.
- ¹³⁴ Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 45.
- ¹³⁵ Baumhoff 1999 (wie Anm. 114), S. 102.

-
- 136 Ebenda.
- 137 Ebenda, S. 103
- 138 Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 45.
- 139 Zit. nach Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 33.
- 140 Vgl. Ebenda, S. 27.
- 141 Zit. nach ebenda, S. 33.
- 142 Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 47.
- 143 Ebenda.
- 144 Savim Fesci, Interview mit Anni Albers, New Haven, Conn., 1968, Archives of American Art, Abschrift im Archiv der Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, Conn., S. 7.
- 145 Graw 2003 (wie Anm. 1), S. 16.
- 146 Ebenda, S. 24.
- 147 Ebenda, S. 25.
- 148 Ebenda, S.28.
- 149 Ebenda, S.29.
- 150 Ebenda, S. 33.
- 151 Ebenda, S. 35.
- 152 Ebenda.
- 153 Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 33.
- 154 Tabatabai Asbaghi 1999, (wie Anm. 7), S. 45-46.
- 155 Nicholas Fox Weber, Der Künstler als Alchimist, in: Ausst. Kat. Josef Albers, Guggenheim Museum New York 1988, S. 23.
- 156 Droste 1991 (wie Anm. 84), S. 54.
- 157 Vgl. ebenda, S. 54 ff.
- 158 Ebenda, S. 56.
- 159 Ebenda, S. 57.
- 160 Ebenda.
- 161 Fox Weber 1988 (wie Anm. 150), S. 23.
- 162 Ebenda, S. 24.
- 163 Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 27.
- 164 Ebenda.
- 165 Fox Weber 1988, S.22.
- 166 Ebenda.
- 167 Anni Albers, Stoffe bauen, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection, Venedig, New York 1999, deutschsprachiger Übersetzungsteil, S. 20.
- 168 Ebenda.
- 169 Ebenda.
- 170 Ebenda, S. 23.
- 171 Ebenda, S. 21.
- 172 Ebenda, S. 20.
- 173 Ebenda, S. 21.
- 174 Ebenda, S. 20.
- 175 Ebenda, S. 21.
- 176 Ebenda.
- 177 Ebenda.
- 178 Ebenda, S. 22.
- 179 Ebenda.
- 180 Ebenda.
- 181 Ebenda.
- 182 Ebenda.
- 183 Ebenda.
- 184 Ebenda.
- 185 Ebenda.
- 186 Graw 2003 (wie Anm. 1), S. 11.

-
- ¹⁸⁷ Zit nach Ruhrberg 2000 (wie Anm. 62), S. 114.
- ¹⁸⁸ Virginia Gardner Troy, Faden als Text: Die Webwerke von Anni Albers, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection Venedig, New York 1999, deutschsprachiger Übersetzungsteil, S. 10.
- ¹⁸⁹ Zit. nach Martin Faass, Paul Klee, in: Bauhaus, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999, S. 244.
- ¹⁹⁰ Ebenda.
- ¹⁹¹ Ruhrberg 2000 (wie Anm. 62), S. 113.
- ¹⁹² Ebenda, S. 116.
- ¹⁹³ Ebenda.
- ¹⁹⁴ Vgl. ebenda.
- ¹⁹⁵ Ebenda, S. 112.
- ¹⁹⁶ Zit. nach ebenda, S. 113.
- ¹⁹⁷ Ebenda.
- ¹⁹⁸ Vgl. Faass 1999 (wie Anm. 184), S. 247.
- ¹⁹⁹ Ebenda.
- ²⁰⁰ Ebenda.
- ²⁰¹ Vgl. Ebenda, S. 248.
- ²⁰² Zit. nach ebenda, S. 248.
- ²⁰³ Vgl. ebenda, S. 248.
- ²⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 249.
- ²⁰⁵ Grundlegend weiterhin zum Thema: Faass 1999 (wie Anm. 184), S. 244 ff.
- ²⁰⁶ Vgl. Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 46.
- ²⁰⁷ Zit. nach Faass 1999 (wie Anm. 184), S. 248.
- ²⁰⁸ Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 47.
- ²⁰⁹ Zit. nach Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S. 11.
- ²¹⁰ Zit. nach Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 42.
- ²¹¹ Grundlegend zum Thema: Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 42.
- ²¹² Zit. nach ebenda.
- ²¹³ Ebenda.
- ²¹⁴ Ebenda.
- ²¹⁵ Ebenda. Anni Albers erzählte in diesem Zusammenhang auch, dass ihr das Erscheinen ihres Onkels in einem Hispano Suiza peinlich war und sie ihn bat sofort wieder wegzufahren.
- ²¹⁶ Gardner Troy 1999, (wie Anm. 183), siehe Fußnote 12.
- ²¹⁷ Vgl. ebenda, S. 11 ff.
- ²¹⁸ Ebenda.
- ²¹⁹ Jenny Anger, Anni Albers' Dank an Paul Klee, in: Ausst. Kat. Anni und Josef Albers. Begegnung mit Lateinamerika, Josef Albers Museum Bottrop, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 2007, S. 155.
- ²²⁰ Ebenda.
- ²²¹ Ebenda.
- ²²² Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 37.
- ²²³ Renate Berger, Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000, S. XI.
- ²²⁴ Holger Liebs, Lee Krasner, Die Action–Widow–Legende, in: Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, herausgegeben von Uta Grosenick, Köln 2001, S. 183.
- ²²⁵ Barbara Hess, Sonia Delaunay. Zwischen Kunst und Mode, in: Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert, Köln 2001, S. 57.
- ²²⁶ Martin Filler, A marriage of true minds. The Designs of Josef and Ann Albers, in: Aust. Kat. Josef and Anni Albers: Designs for Living, Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York 2004, S. 32ff.
- ²²⁷ Graw 2003 (wie Anm. 1), S. 113.
- ²²⁸ Ebenda.
- ²²⁹ Ebenda, S. 114.
- ²³⁰ Ebenda, S. 113.
- ²³¹ Berger 2000 (wie Anm. 218), S. XI.

-
- ²³² Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 46.
- ²³³ Vgl. Nicholas Fox Weber. Anni und Josef Albers. Gemeinsames Leben, gemeinsame Arbeit, in: Ausst. Kat. Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare – Künstlerfreunde, herausgegeben von Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Kunstmuseum Bern, Ostfildern 1998, S. 30.
- ²³⁴ Ebenda.
- ²³⁵ Ebenda, S. 31.
- ²³⁶ Zit. nach Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 39.
- ²³⁷ Ebenda.
- ²³⁸ Ebenda, S. 38
- ²³⁹ Ebenda.
- ²⁴⁰ Ebenda.
- ²⁴¹ Ebenda.
- ²⁴² Zit. nach Ebenda, S. 40.
- ²⁴³ Vgl. Ebenda, S. 30.
- ²⁴⁴ Vgl. Ebenda, S. 36.
- ²⁴⁵ Fox Weber 1998 (wie Anm. 228), S. 15.
- ²⁴⁶ Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. S. 38.
- ²⁴⁷ Alle Briefe aus denen im Folgenden zitiert wird, befinden sich im Archiv der Josef und Anni Albers Foundation. Sie wurden so zitiert, wie sie vorliegen.
- ²⁴⁸ Vgl. Tabatabai Asbaghi, 1999 (wie Anm. 7), S. 44.
- ²⁴⁹ Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 34.
- ²⁵⁰ Ebenda, S. 42.
- ²⁵¹ Ebenda, S. 36.
- ²⁵² Ebenda.
- ²⁵³ Für diesen Hinweis danke ich Dr. Brigitte Baumstark. Der Film „Retrospective“ aus dem Jahr 1979 wurde 2008 im Rahmen der Ausstellung „Robert Rauschenberg. Travelling ´70-´76“ im Haus der Kunst München, gezeigt. Für die Abschrift der Filmpassage danke ich Patrizia Dander und Sophie Remig, Haus der Kunst München.
- ²⁵⁴ Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 26.
- ²⁵⁵ Zit. nach Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S. 14.
- ²⁵⁶ Vgl. Ebenda, S. 11.
- ²⁵⁷ Ebenda.
- ²⁵⁸ Ebenda.
- ²⁵⁹ Grundlegend zum Thema: Paulina Brugnoli und Soledad Hoces de la Guardia, Anni Albers und ihre großen Lehrmeister, die andinen Weberinnen, in: Ausst. Kat. Anni und Josef Albers. Begegnung mit Lateinamerika, Josef Albers Museum Bottrop 2007, S. 57ff.
- ²⁶⁰ Ebenda, S. 60.
- ²⁶¹ Ebenda.
- ²⁶² Ebenda, S. 61.
- ²⁶³ Ebenda, S. 60.
- ²⁶⁴ Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S.11.
- ²⁶⁵ Hadwig Goetz, Post für den Professor – ein Brief an Willi Baumeister, in: Ausst. Kat. Piktogramme – Die Einsamkeit der Zeichen, Kunstmuseum Stuttgart 2006, S. 60.
- ²⁶⁶ Ebenda.
- ²⁶⁷ Ebenda.
- ²⁶⁸ Albers 1999, (wie Anm. 162), S. S. 20.
- ²⁶⁹ Ebenda.
- ²⁷⁰ Grundlegend zum Thema: Daniel Spanke, Das kleine Werk. Opustheoretische Überlegungen zu den Lacktafeln von Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Franz Krause im Kunstmuseum Stuttgart, in: Ausst. Kat. Laboratorium Lack. Baumeister, Schlemmer, Krause 1937–1944, Kunstmuseum Stuttgart 2007, S. 53ff.
- ²⁷¹ Ebenda, S. 59/60.
- ²⁷² Ebenda, S. 60.

-
- ²⁷³ Marion Ackermann, Ereignis/Bild. Einblicke in das Laboratorium der Wuppertaler Arbeitsgemeinschaft in: Ausst. Kat. Laboratorium Lack. Baumeister, Schlemmer, Krause 1937 – 1944, Kunstmuseum Stuttgart 2007, S. 17/18.
- ²⁷⁴ Anni Albers, Mit dem Stoff arbeiten, in: Josef und Anni Albers, Ausst. Kat. Villa Stuck, München 1989, S. 59.
- ²⁷⁵ Spanke 2007 (wie Anm. 265), S. 59.
- ²⁷⁶ Vgl. Ackermann 2007, (wie Anm. 268), S. 26/27.
- ²⁷⁷ Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S. 12.
- ²⁷⁸ Monte Albán war die Hauptstadt der Zapoteken und gehört zu den ältesten Städten Mesoamerikas. Sie befindet sich 10 km entfernt von der Stadt Oaxaca im gleichnamigen Bundesstaat Oaxaca in Mexiko. Der Monte Albán liegt 2.000 m über dem Meeresspiegel auf einer abgeflachten Bergkuppe und war das religiöse Zentrum der Zapoteken, später der Mixteken. Schon Jahrtausende benutzten die Menschen die Handelsstraßen Mesoamerikas, heute Mexiko und Zentralamerika. Das Tal von Oaxaca war Knotenpunkt dieser Handelsstraßen. Es unterlag dem Einfluss der jeweiligen Stammesgötter. Zur Huldigung und Verehrung der Götter wurde ein besonderer Ort benötigt. Der Monte Albán wurde so zu ihrer Kultstätte. Dieses Zeremonialzentrum entwickelte sich zu einem der größten Warenumschnlagplätze Mittelamerikas, seine Hochzeit war circa 100 v. Chr. bis 600 n. Chr. Ab 700 nach Chr. verlor der Monte Albán an Bedeutung und diente dann nur noch als Begräbnisstätte. Etwa 2000 Jahre später eroberten die Spanier das Tal von Oaxaca und gründeten am Fuße des Bergs die Stadt Oaxaca.
- ²⁷⁹ Zit. nach Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S. 12.
- ²⁸⁰ Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S. 12.
- ²⁸¹ Vgl. Ebenda, S. 12.
- ²⁸² Ebenda, S. 11-12.
- ²⁸³ Vgl. Ebenda, S. 12.
- ²⁸⁴ Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 50.
- ²⁸⁵ Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S. 12.
- ²⁸⁶ Vgl. ebenda.
- ²⁸⁷ Zit. nach ebenda.
- ²⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 13.
- ²⁸⁹ Ebenda.
- ²⁹⁰ Virginia Gardner Troy stützt sich in ihren Feststellungen auf die Korrespondenz zwischen Junius B. Bird und Anni Albers im Februar und März 1952, die sich im Junius B. Bird Archiv, American Museum of Natural History, New York, befindet.
- ²⁹¹ Der Lehrgang wurde von George Kubler geleitet.
- ²⁹² Der Aufsatz legt dar, wie die andinen Weber große Webarbeiten mit Handwebstühlen herstellen konnten. Anni Albers fand heraus, dass sie dafür eine drei- oder vierlagige Webtechnik auf Rahmenwebstühlen verwendet haben müssen.
- ²⁹³ Virginia Gardner Troy bezieht sich auf ein Gespräch mit Nicholas Fox Weber vom 18. November 1966. Hierbei wurde erwähnt, dass Anni Albers Theo van Doesburg 1932 noch getroffen haben könnte.
- ²⁹⁴ Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S. 13.
- ²⁹⁵ Schon 1941 fand eine Ausstellung im Museum of Modern Art in Gedenken an Paul Klee statt, die Anni Albers ebenfalls gesehen haben müsste. Auch in anderen Museen und Galerien in New York gab es viele Ausstellungen mit Werken Paul Klees, die sie besucht haben könnte. Wie beispielsweise von Januar bis Februar 1951 in der Buchholz Galerie, in der circa 60 Werke von Klee gezeigt wurden und in der Zeit von April bis Mai 1952 im New Art Circle wurden 31 seiner Arbeiten ausgestellt.
- ²⁹⁶ Ruhrberg 2000 (wie Anm. 62), S. 117.
- ²⁹⁷ Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S.13.
- ²⁹⁸ Vgl. ebenda.
- ²⁹⁹ Ebenda.
- ³⁰⁰ Wie bereits beschrieben, handelte es sich um Schmuck, den Anni Albers ca. 1940 mit der Studentin Alex Reed aus Gegenständen, wie Sicherheitsnadeln, Abflusssieben,

Gardinenringen gestaltete. Die Objekte wurden in verschiedenen Galerien und Museen in New York und weiter im Bundesstaat Massachusetts gezeigt.

³⁰¹ Zit. nach Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S. 14.

³⁰² Gardner Troy 1999 (wie Anm. 183), S. 14.

³⁰³ Ebenda.

³⁰⁴ Vgl. Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 34.

³⁰⁵ Grundlegend zum Thema: Kelly Feeney, Anni Albers: Hingabe an das Material, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection Venedig, New York 1999, deutschsprachiger Übersetzungsteil, S. 23. Anni Albers hatte auf diese Frage hin geantwortet: „Sie wissen, dass ich keine Jüdin bin“.

³⁰⁶ Zit. nach Fox Weber 1999, (wie Anm.5), S. 35.

³⁰⁷ Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 48.

³⁰⁸ Vgl. Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 35.

³⁰⁹ Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 35.

³¹⁰ Ebenda.

³¹¹ Ebenda, S. 34.

³¹² Vgl. Feeney 1999 (wie Anm. 300), S. 23.

³¹³ Ebenda, S. 24.

³¹⁴ Melanie Ardjah, Der Faden als Bedeutungsträger in den textilen Arbeiten Anni Albers'. Untersuchungen zu Leben und Werk, Magisterarbeit, Universität Tübingen 2002, S. 61.

³¹⁵ Feeney 1999 (wie Anm. 300), S. 24.

³¹⁶ Ebenda.

³¹⁷ Ardjah 2002, S. 62.

³¹⁸ Feeney 1999 (wie Anm. 300), S. 25.

³¹⁹ Ebenda, S. 24.

³²⁰ Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 52.

³²¹ Vgl. Feeney 1999 (wie Anm. 300), S. 24. Die Mäzenin Vera List, die Schwester von Samuel Glaser, richtete diesen Fonds ein. Ab 1964 wurden mit Hilfe dieses Fonds Kunstwerke in Auftrag gegeben, die der im Holocaust ermordeten Juden gedenken.

³²² Ebenda, S. 24.

³²³ Nicholas Fox Weber, Begegnung mit Anni Albers, in: Ausst. Kat. Josef und Anni Albers, Villa Stuck München, herausgegeben von Maximilian Schell, München 1989, S.33.

³²⁴ Ebenda.

³²⁵ Virginia Gardner Troy, Anni Albers und die Textilkunst der Anden, in: Ausst. Kat. Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare – Künstlerfreunde, Kunsthalle Bern, herausgegeben von Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Ostfildern 1998, S. 139.

³²⁶ Feeney 1999 (wie Anm. 300), S. 25.

³²⁷ Gardner Troy 1998 (wie Anm. 318), S. 139.

³²⁸ Feeney 1999 (wie Anm. 300), S. 25.

³²⁹ Zit. nach ebenda.

³³⁰ Ebenda.

³³¹ Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 53. Das Zitat stammt aus einem Interview, das Maximilian Schell am 16. Dezember 1989 mit Anni Albers führte

³³² Feeney 1999 (wie Anm. 318), S. 25.

³³³ Ebenda.

³³⁴ Grundlegend zum Thema: Nicholas Fox Weber, Designs for Living, in: Ausst. Kat. Josef and Anni Albers. Design for Living, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2004, S. 8-31.

³³⁵ Grundlegend zum Thema: Martin Filler New York 2004 (wie Anm. 226), S. 34-54.

³³⁶ Ebenda, S. 40

³³⁷ Ebenda.

³³⁸ Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 46.

³³⁹ Zit. nach Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 39.

³⁴⁰ Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm.7), S. 52.

³⁴¹ Ebenda.

-
- 342 Ebenda.
- 343 Vgl. Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 33.
- 344 Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 53.
- 345 Vgl. Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 28.
- 346 Ebenda, S. 27.
- 347 Ebenda.
- 348 Ebenda, S. 28.
- 349 Ebenda, S. 32.
- 350 Ebenda, S. 32/33.
- 351 Ebenda, S. 33.
- 352 Vgl. Graw 2003 (wie Anm. 1), S. 119.
- 353 Ebenda, S. 108.
- 354 Zit. nach ebenda.
- 355 Vgl. ebenda, S. 120.
- 356 Vgl. ebenda, S. 116.
- 357 Zit. nach Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 37.
- 358 Zit. nach einem Dokument im Archiv der Josef und Anni Albers Foundation.
- 359 Lavin 200 (wie Anm. 127), S. 52.
- 360 Zit. nach Ebenda, S. 53.
- 361 Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 48.
- 362 Graw 2003 (wie Anm. 1), S. 120.
- 363 Zit. nach Tabatabai Asbaghi, S. 51
- 364 Graw 2003, (wie Anm. 127), S. 133.
- 365 Zit. nach Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 27.
- 366 Zit. nach ebenda, S. 36.
- 367 Ebenda.
- 368 Ebenda, S. 27.
- 369 Zit. nach ebenda.
- 370 Ebenda, S. 26.
- 371 Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 52.
- 372 Interview von Maximilian Schell mit Anni Albers im Dezember 1989. Es befindet sich im Archiv der Josef und Anni Albers Foundation.
- 373 Zit. nach Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 32.
- 374 Ebenda.
- 375 Ebenda, S. 32.
- 376 Zit. nach Tabatabai Asbaghi 1999 (wie Anm. 7), S. 53.
- 377 Zit. nach Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 32.
- 378 Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 26.
- 379 Ebenda, S. 27.
- 380 Handgeschriebene Notiz von Anni Albers ohne Datum. Archiv der Josef und Anni Albers Foundation.
- 381 Fox Weber 1999 (wie Anm. 5), S. 34.
- 382 Ebenda, S. 27.

Literaturverzeichnis

Ausstellungskataloge

- Ausst. Kat. Bern 1991 Ausst. Kat. Sonia & Robert Delaunay. Künstlerpaare – Künstlerfreunde, herausgegeben von Sandor Kuthy und Kuniko Satonobu, Kunstmuseum Bern 1991.
- Ausst. Kat. Bern 1998 Ausst. Kat. Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare – Künstlerfreunde, herausgegeben von Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Kunstmuseum Bern 1998.
- Ausst. Kat. Bottrop 2007 Ausst. Kat. Anni und Josef Albers. Begegnung mit Lateinamerika, Josef Albers Museum Bottrop, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 2007.
- Ausst. Kat. Essen 2000 Ausst. Kat. Bauhaus: Dessau > Chicago > New York, Museum Folkwang Essen 2000.
- Ausst. Kat. Frankfurt 2008 Ausst. Kat. Impressionistinnen – Berthe Morisot, Mary Cassat, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2008.
- Ausst. Kat. Karlsruhe 1995 Ausst. Kat. Frauen im Aufbruch? Künstlerinnen im deutschen Südwesten 1800-1945. Städtische Galerie Karlsruhe 1995.
- Ausst. Kat. Karlsruhe 2007 Ausst. Kat. Hanna Nagel. Frühe Werke 1926-1933, Städtische Galerie Karlsruhe 2007.
- Ausst. Kat. München 1989 Ausst. Kat. Josef und Anni Albers, Villa Stuck, München 1989.
- Ausst. Kat. New York 1988 Ausst. Kat. New York Josef Albers, Guggenheim Museum New York 1988.
- Ausst. Kat. New York 2004 Ausst. Kat. Designs for Living, Ausst. Kat. Cooper-Hewitt, National Design Museum New York, New York 2004.
- Ausst. Kat. Stuttgart 2006 Ausst. Kat. Piktogramme – Die Einsamkeit der Zeichen, Kunstmuseum Stuttgart, 2006.
- Ausst. Kat. Stuttgart 2007 Ausst. Kat. Laboratorium Lack. Baumeister, Schlemmer, Krause 1937–1944, Kunstmuseum Stuttgart 2007.

Ausst. Kat. Venedig 1999

Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection Venedig 1999.

Allgemeine Literatur

Marion Ackermann, Ereignis/Bild. Einblicke in das Laboratorium der Wuppertaler Arbeitsgemeinschaft in: Ausst. Kat. Laboratorium Lack. Baumeister, Schlemmer, Krause 1937 – 1944, Kunstmuseum Stuttgart 2007.

Anni Albers, Stoffe bauen, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection, Venedig 1999.

Anni Albers, Mit dem Stoff arbeiten, in: Ausst. Kat. Josef und Anni Albers, Villa Stuck, München 1989.

Jenny Anger, Anni Albers' Dank an Paul Klee, in: Ausst. Kat. Anni und Josef Albers. Begegnung mit Lateinamerika, Josef Albers Museum Bottrop, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 2007.

Melanie Ardjah, Der Faden als Bedeutungsträger in den textilen Arbeiten Anni Albers'. Untersuchungen zu Leben und Werk. Magisterarbeit, Universität Tübingen 2003.

Anja Baumhoff, Weberei intern. Autorität und Geschlecht am Bauhaus, in: Das Bauhaus webt. Die Textilwerksatt am Bauhaus, herausgegeben von Magdalena Droste und Manfred Ludewig, Berlin 1998.

Anja Baumhoff, Die Webereiwerkstatt, in: Bauhaus, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999.

Anja Baumhoff, Gunta Stölzl, in: in: Bauhaus, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999.

Brigitte Baumstark, Kunstgewerblerinnen in Karlsruhe und Baden, in: Ausst. Kat. Frauen im Aufbruch? Städtische Galerie Karlsruhe 1995.

Renate Berger, Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln 2000.

Marina Bohlmann–Modersohn, Paula Modersohn–Becker. Eine Biografie in Briefen, München 1997.

Paulina Brugnoli und Soledad Hoces de la Guardia, Anni Albers und ihre großen Lehrmeister, die andinen Weberinnen, in: Ausst. Kat. Anni und Josef Albers. Begegnung mit Lateinamerika, Josef Albers Museum Bottrop, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 2007.

Magdalena Droste, Bauhaus 1919–1933. Zur Vorgeschichte des Bauhauses, Köln 1991.

Magdalena Droste und Marion Ellwanger, Gunta Stölzl, Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt, Berlin 1987.

Martin Faass, Paul Klee, in: Bauhaus, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999.

Kelly Feeney, Anni Albers: Hingabe an das Material, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection Venedig, New York 1999.

Martin Filler, A marriage of true minds. The Designs of Josef and Ann Albers, in: Ausst. Kat. Josef and Anni Albers: Designs for Living, Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York 2004.

Nicholas Fox Weber. Anni und Josef Albers. Gemeinsames Leben, gemeinsame Arbeit, in: Ausst. Kat. Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare – Künstlerfreunde, herausgegeben von Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Kunsthalle Bern 1998.

Nicholas Fox Weber, Begegnung mit Anni Albers, in: Ausst. Kat. Josef und Anni Albers, herausgegeben von Maximilian Schell, Villa Stuck München 1989.

Nicholas Fox Weber, Der Künstler als Alchimist, in: Ausst. Kat. Josef Albers, Guggenheim Museum New York 1988.

Nicholas Fox Weber, Designs for Living, in: Ausst. Kat. Josef and Anni Albers. Design for Living, Cooper-Hewitt, National Design Museum, Smithsonian Institution, New York 2004, S. 8-31.

Nicholas Fox Weber, Der letzte Bauhäusler, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection Venedig, New York 1999.

Virginia Gardner Troy, Faden als Text: Die Webwerke von Anni Albers, in: Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Peggy Guggenheim Collection Venedig 1999.

Virginia Gardner Troy, Anni Albers und die Textilkunst der Anden, in: Ausst. Kat. Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare – Künstlerfreunde, herausgegeben von Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Kunsthalle Bern 1998, S. 139.

Ulrich Giersch, Bauhaus–Zeittafel, in: Bauhaus, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999.

Hadwig Goetz, Post für den Professor – ein Brief an Willi Baumeister, in: Ausst. Kat. Piktogramme – Die Einsamkeit der Zeichen, Kunstmuseum Stuttgart 2006, S. 60.

Isabelle Graw, Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts, Köln 2003.

Uta Grosenick (Hrsg.), *Women Artists, Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln 2001.

Andreas Haus, *Bauhaus – geschichtlich*, in: *Bauhaus*, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999.

Barbara Hess, *Sonia Delaunay. Zwischen Kunst und Mode*, in: *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, Köln 2001.

Maud Lavin, *Anni Albers. Issues of Gender and Design. Eine moderne Frau und ihr Lebenswerk*, in: *Ausst. Kat. Bauhaus: Dessau > Chicago > New York*, Museum Folkwang Essen 2000.

Holger Liebs, *Lee Krasner, Die Action–Widow–Legende*, in: *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, herausgegeben von Uta Grosenick, Köln 2001.

Henriette Mentha, *Josef und Anni Albers. Chronologie der Biographien und der künstlerischen Entwicklung*, in: *Ausst. Kat. Josef und Anni Albers. Europa und Amerika. Künstlerpaare – Künstlerfreunde*, herausgegeben von Josef Helfenstein und Henriette Mentha, Henriette, Kunstmuseum Bern 1998.

Katharina Metz, *Einleitung*, in: *Europäisches Textildesign der 20er Jahre*, Zürich, 1998.

Sergiusz Michalski, *Neue Sachlichkeit. Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919-1933*, Köln 1992.

Ingrid Pfeiffer, *Der Impressionismus ist weiblich*, in: *Ausst. Kat. Impressionistinnen – Berthe Morisot, Mary Cassat, Eva Gonzalès, Marie Bracquemond*, Schirn Kunsthalle Frankfurt 2008.

Karl Ruhrberg, *Empfindung und Ekstase. Der norddeutsche Expressionismus*, in: *Kunst des 20. Jahrhunderts. Teil 1, Malerei*, Köln 2000.

Norbert M. Schmitz, *Der Vorkurs unter Johannes Itten – Menschenbildung*, in: *Bauhaus*, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999.

Eva von Seckendorff, *Die Tischlerei- und Ausbauwerkstatt*, in: *Bauhaus*, herausgegeben von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Mailand 1999.

Daniel Spanke, *Das kleine Werk. Opustheoretische Überlegungen zu den Lacktafeln von Willi Baumeister, Oskar Schlemmer und Franz Krause im Kunstmuseum Stuttgart*, in: *Ausst. Kat. Laboratorium Lack. Baumeister, Schlemmer, Krause 1937–1944*, Kunstmuseum Stuttgart 2007.

Pandora Tabatabai Asbaghi, *Anni Albers 1999-1994*, in: *Ausst. Kat. Anni Albers. Retrospektive zum 100 Geburtstag*, in: *Peggy Guggenheim Collection Venedig*, New York 1999.

Ingo F. Walther, Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000.

Frank Whitford(Hrsg.), Das Bauhaus: Selbstzeugnisse von Meistern und Studenten, Stuttgart 1993.

Sigrid Wortmann Weltge, Women Artists and the Weaving Workshop. Bauhaus textiles, London 1993.

Abbildungen



Abb. 1: Anni Albers, 1947



Abb. 2: Das Hauptgebäude der Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut



Abb. 3: Blick in die Bibliothek innerhalb des Hauptgebäudes der Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut.

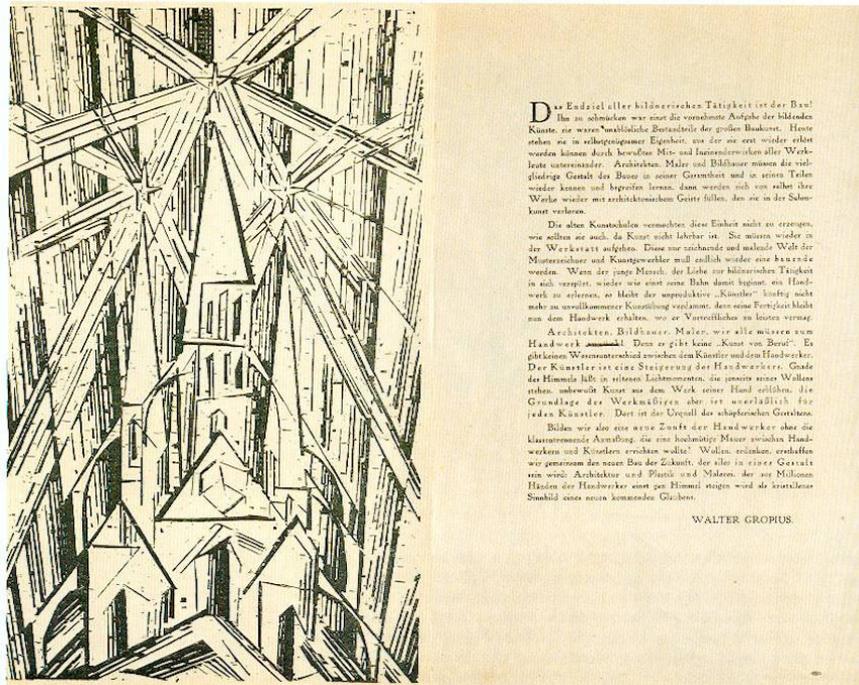


Abb. 4: Walter Gropius, Manifest des Bauhauses mit dem Titelholzschnitt von Lyonel Feininger, 1919

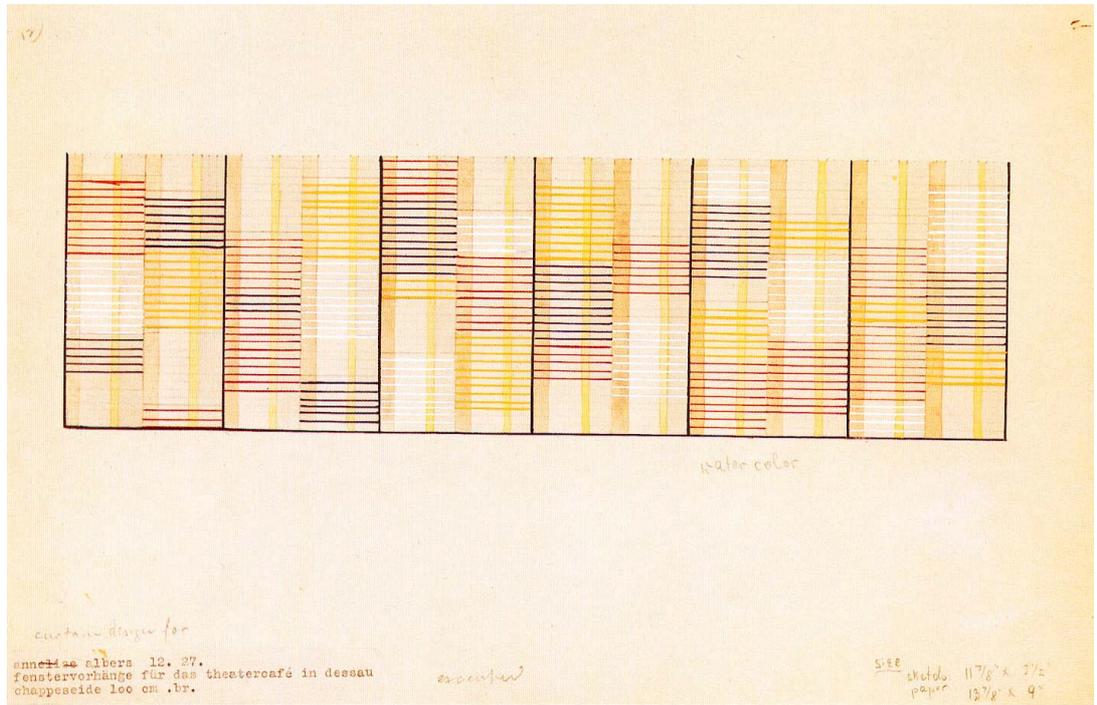


Abb. 5: Anni Albers, Entwurf für Fenstervorhänge, altes Theatercafé Dessau, 1927, Wasserfarbe auf Papier

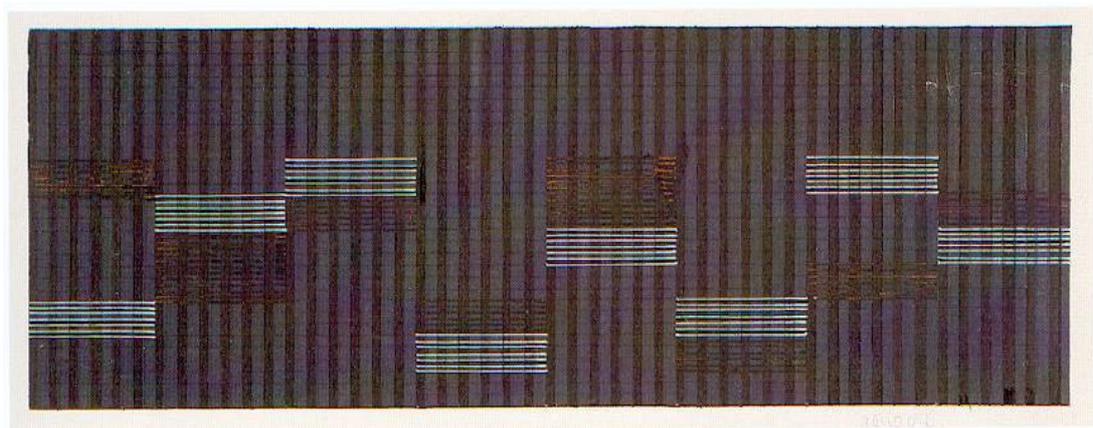


Abb. 6: Anni Albers, Entwurf für einen Theatervorhang, 1928, Gouache auf Papier

bauhaus dessau hochschule für gestaltung

auf grund des beigefügten zeugnisses über ausbildung und leistung ist
durch beschluss des meisterrates

der studierenden **frau anneliese albers**
geboren 12. VI.1899 zu **charlottenburg**

als beleg für das abgeschlossene studium

in der **w e b e r e i =** abteilung

dieses **b a u h a u s - d i p l o m**
nr. 10

zuerkannt worden

dessau, den 4.februar 1930

die direktion:


hannes meyer

die abteilungsleitung:

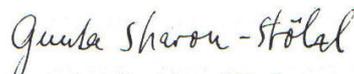

gunta sharon-stölzl



Abb. 7: Das Bauhausdiplom von Anni Albers, 1930. Archiv der Josef und Anni Albers Foundation



Abb. 8: Josef und Anni Albers bei ihrer Ankunft in New York, 1933

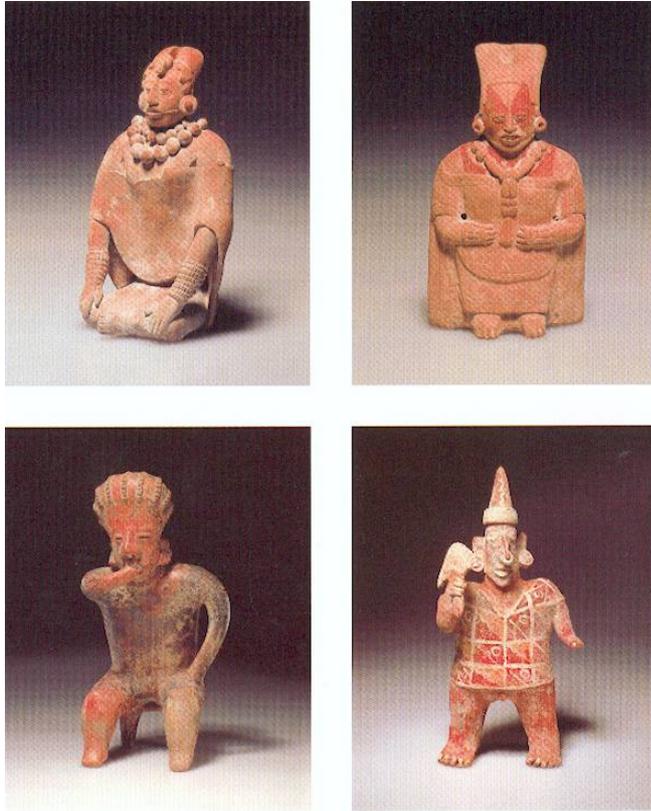


Abb. 9: Figurinen der Sammlung Albers

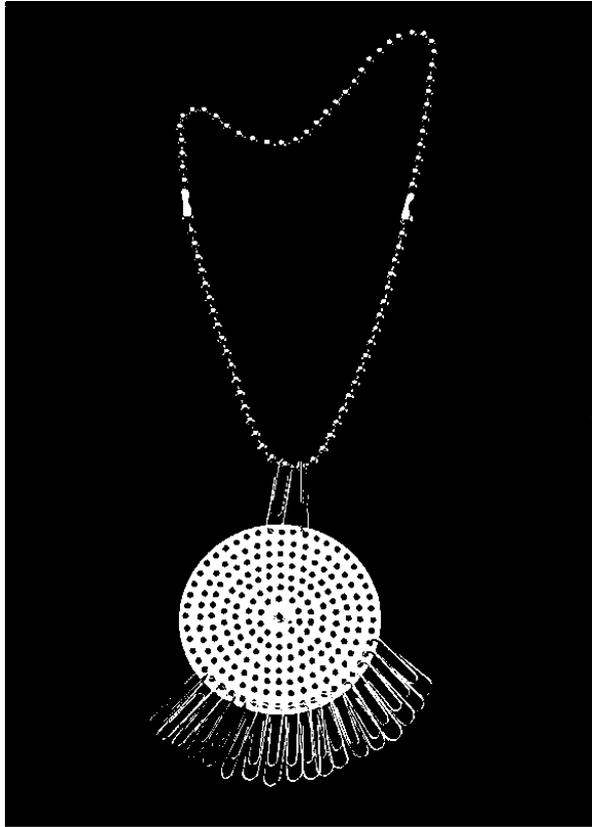


Abb. 10: Anni Albers und Alex Reed, Halsschmuck, um 1940, Aluminiumsieb, Büroklammern und Kette



Abb. 11: Otto Dix, Großstadt (Triptychon), Mitteltafel, 1927/28, Mischtechnik auf Holz



Abb. 12: Otto Dix, Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden, 1926, Mischtechnik auf Holz



Abb. 13: Anni Albers, 1923, fotografiert von Lucia Moholy-Nagy



Abb. 14: Robert Delaunay, Kreisformen, 1930, Öl auf Leinwand



Abb. 15: Sonia Delaunay, Elektrische Prismen, 1914, Öl auf Leinwand

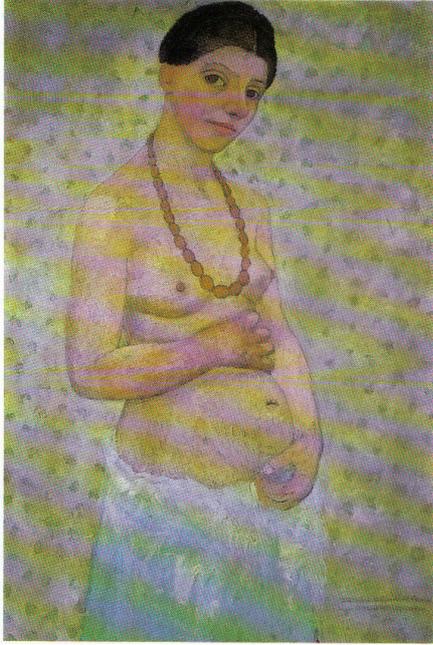


Abb. 16: Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, 1906, Öl auf Pappe



Abb. 17: Gunta Stözl, Schlitzgobelin Rot-Grün, 1927/28, Seide und Leinen

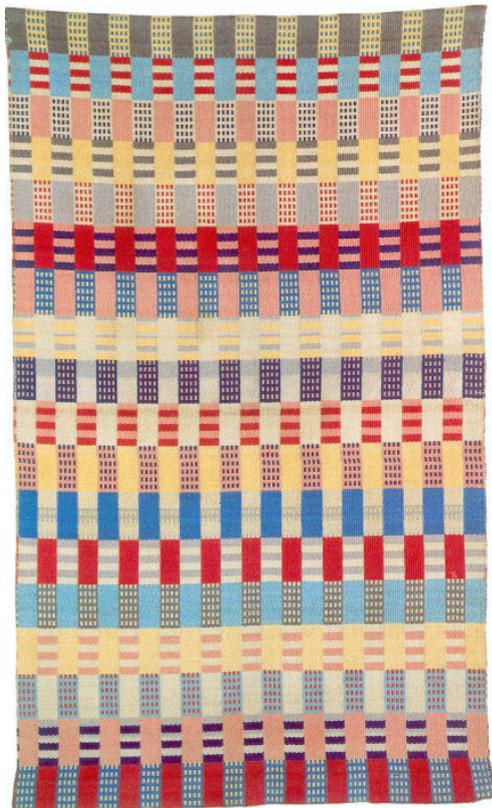


Abb. 18: Otta Berger, Kinderzimmerteppich, 1929, Baumwolle



Abb. 19: Georg Muche und Studentinnen der Webereiwerkstatt am Bauhaus, um 1923



Abb. 20: Anni Albers, Wandbehang, 1924, Baumwolle und Seide



Abb. 21: Anni Albers, Wandbehang, 1925, Wolle und Seide

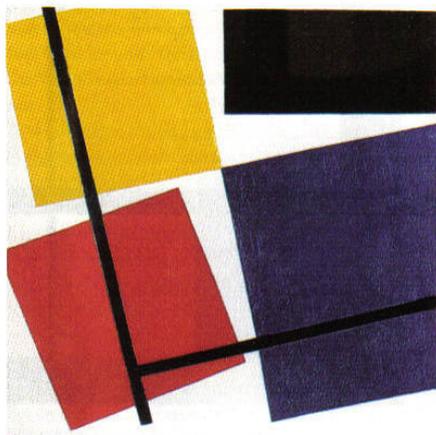


Abb. 22: Theo van Doesburg, Simultane Kontra-Komposition, um 1929/30
Öl auf Leinwand

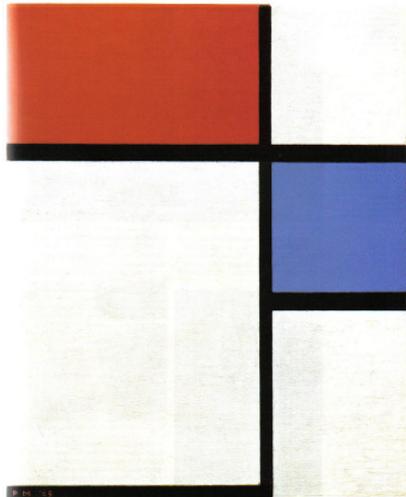


Abb. 23: Piet Mondrian, Komposition Nr. II.
Komposition mit Blau und Rot, 1929, Öl auf Leinwand



Abb. 24: Anni Albers, Wandbehang, 1925, Seide, Baumwolle und Acetat

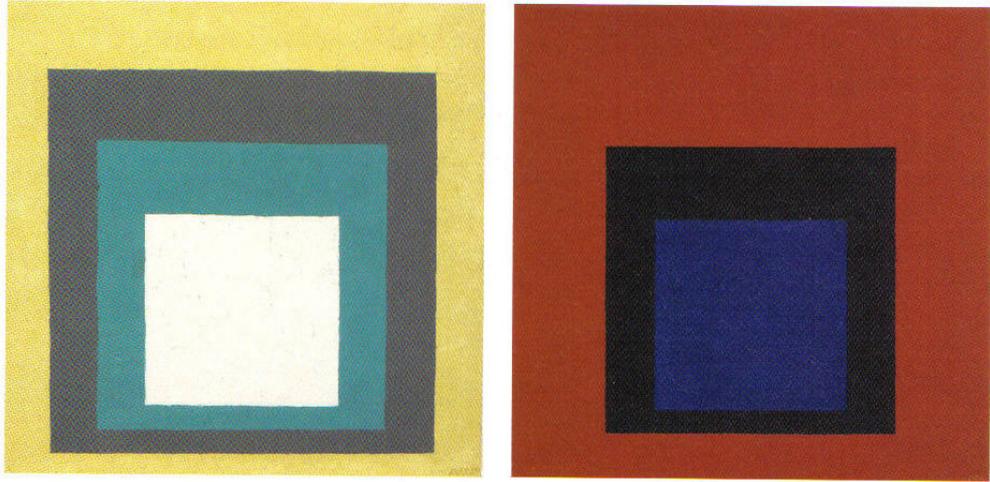


Abb. 25: links: Josef Albers, Hommages to the Square, 1950, rechts:Josef Albers, Hommages to the Square, 1950, jeweils Öl auf Holzfaserplatte

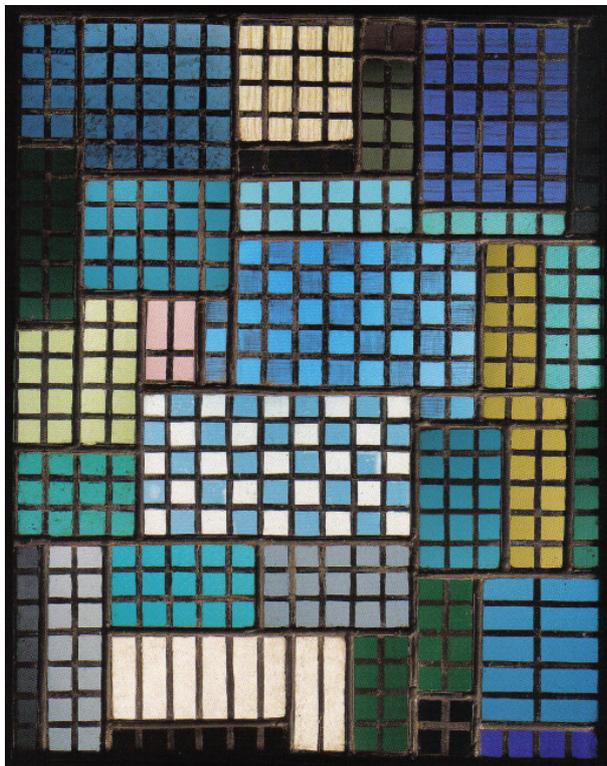


Abb. 26: Josef Albers, Park, um 1924, Glas, Draht, Metall, bemalt

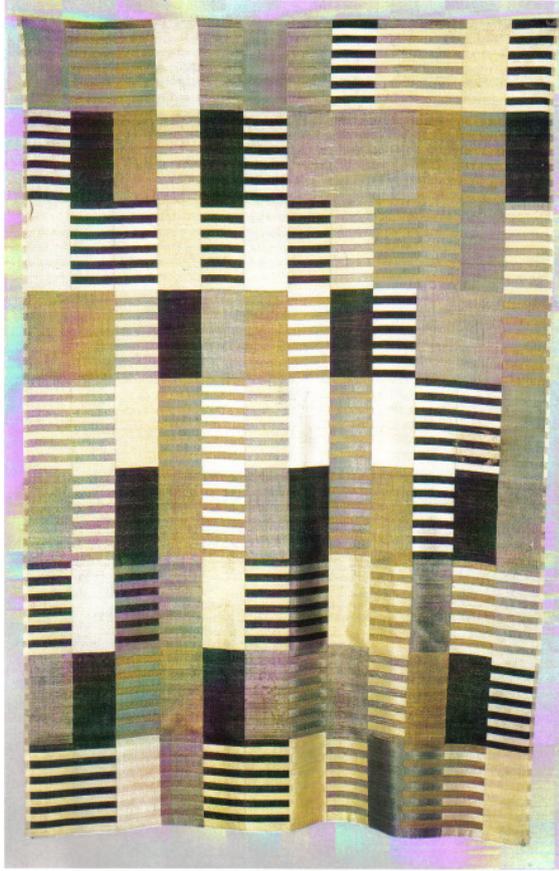


Abb. 27: Anni Albers, Wandbehang, 1926, Seide

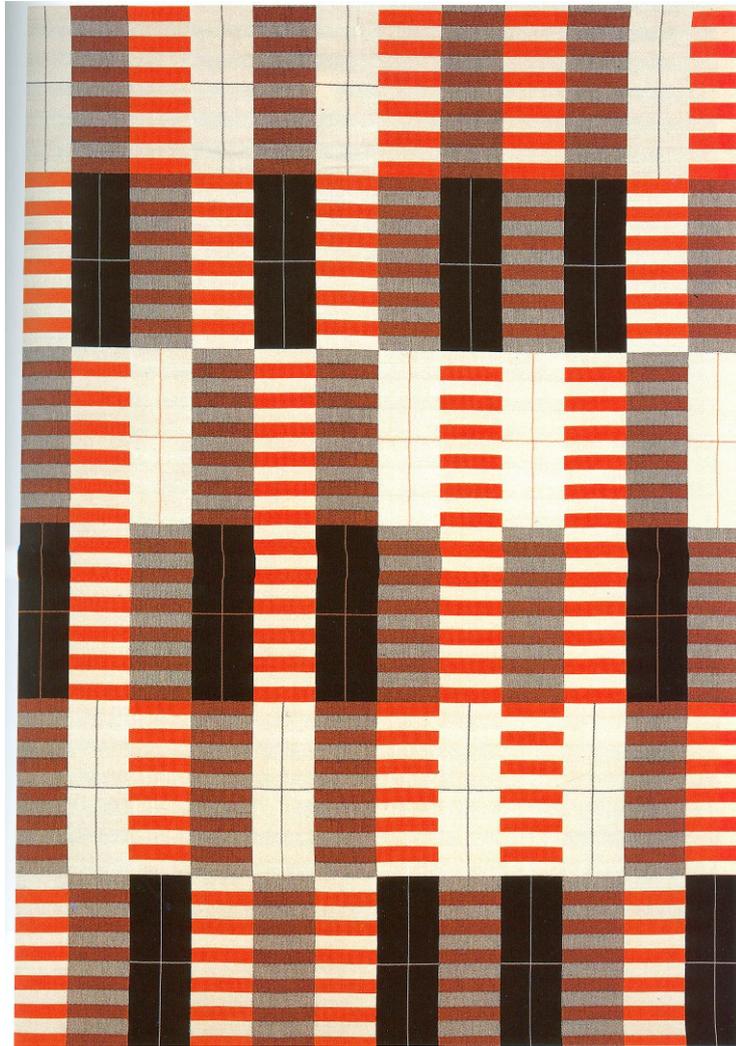


Abb. 28: Anni Albers, Wandbehang, 1926, Baumwolle, Kunstseide

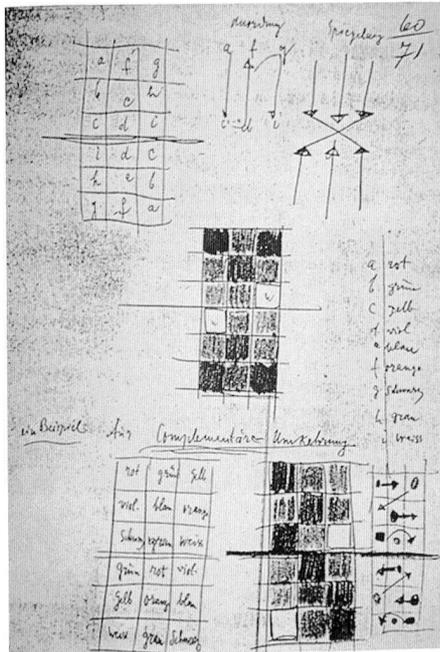


Abb. 29: Paul Klee, Seite aus dem pädagogischen Nachlass, um 1922

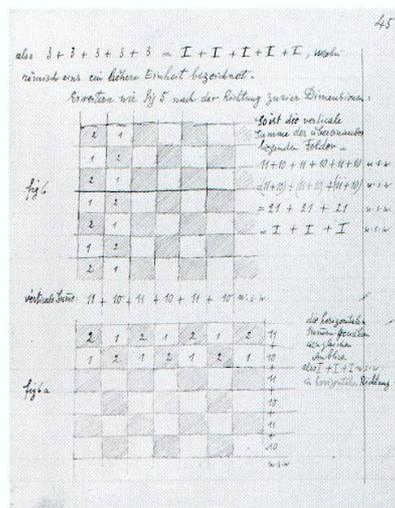
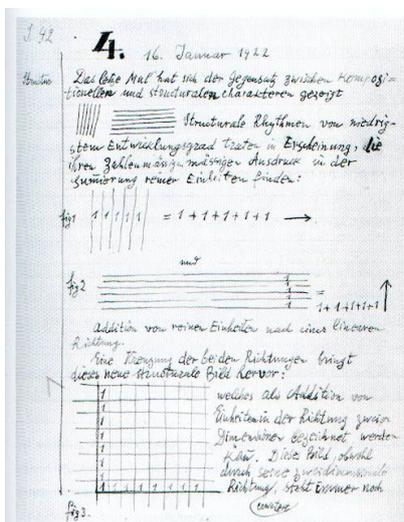


Abb. 30: Paul Klee, Seite 42 und 45 des Manuskripts zur 'Bildnerischen Formlehre', Vorlesung vom 16. Januar 1922



Abb. 31: Links: Anni und Josef Albers, Dessau, ca. 1925. Mitte: Anni und Josef Albers, Obersdorf, Deutschland, 1927-28. Rechts: Anni und Josef Albers, ca. 1935

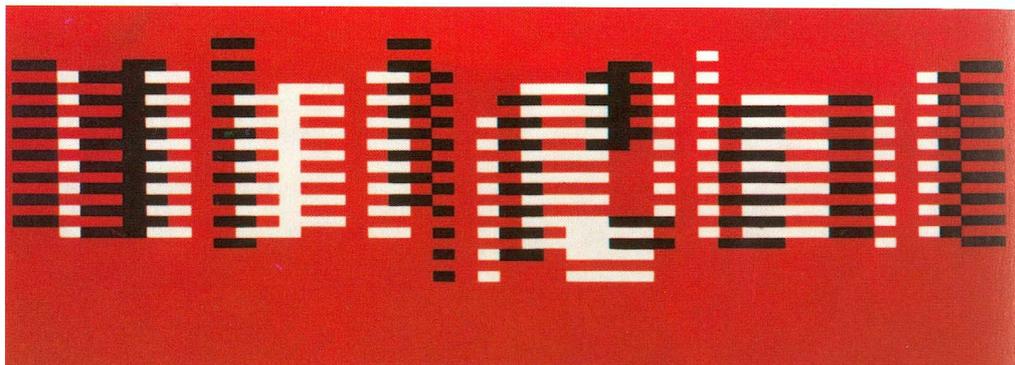


Abb. 32: Josef Albers, Fuge, um 1925, Glas opak, sandgestrahlt

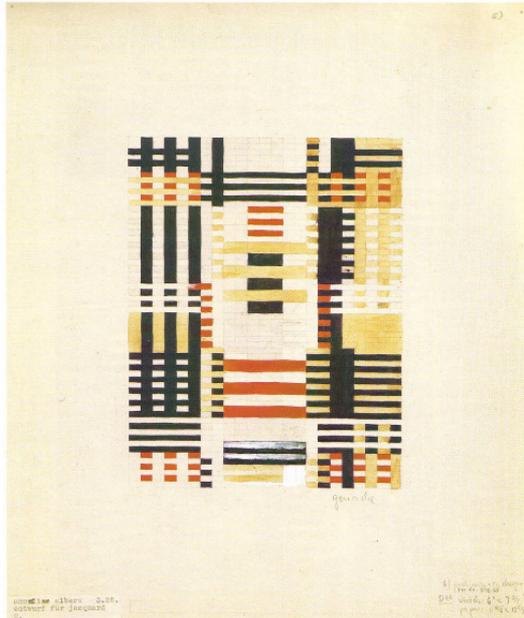


Abb. 33: Anni Albers, Vorstudie für einen Wandbehang, 1926, Gouache und Bleistift auf Papier

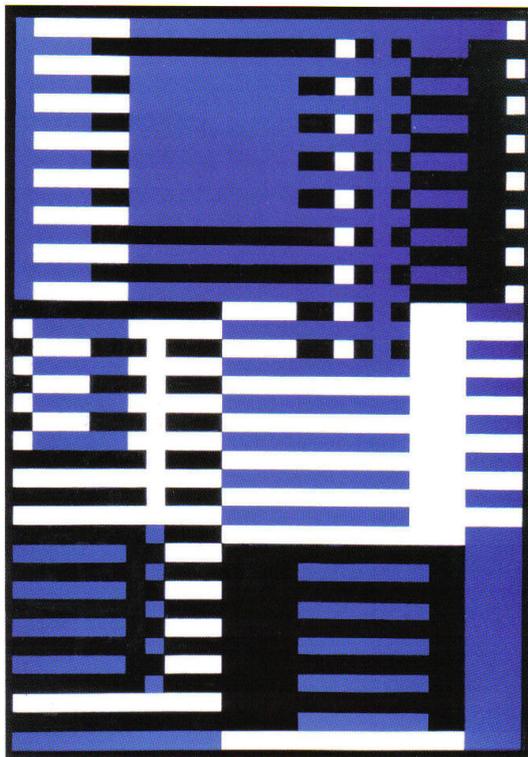


Abb. 34: Josef Albers, Upward, um 1926, Glas sandgestrahlt, schwarze Farbe

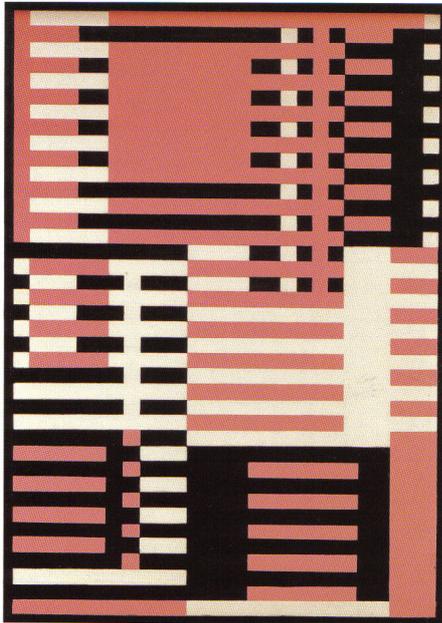


Abb. 35: Josef Albers, Goldrosa, um 1926, Glas sandgestrahlt, schwarze Farbe

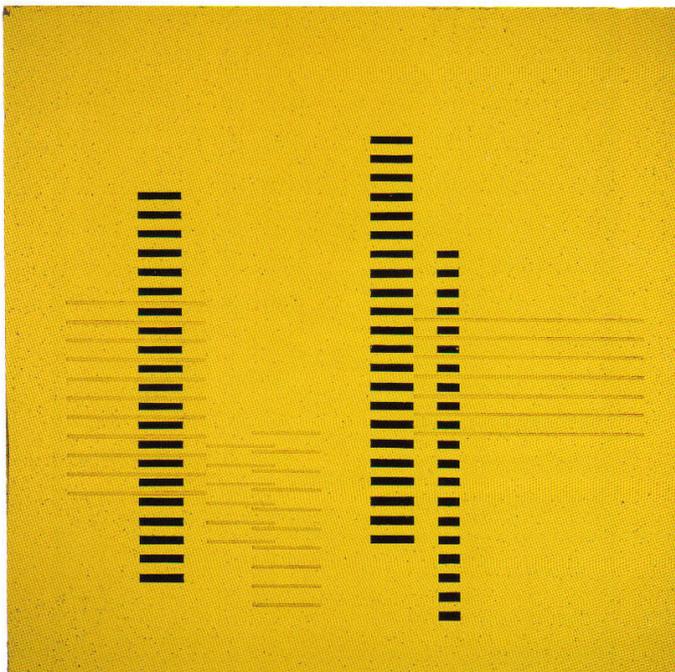


Abb. 36: Josef Albers, Wolkenkratzer auf transparentem Gelb, um 1929, Glas sandgestrahlt schwarze Farbe

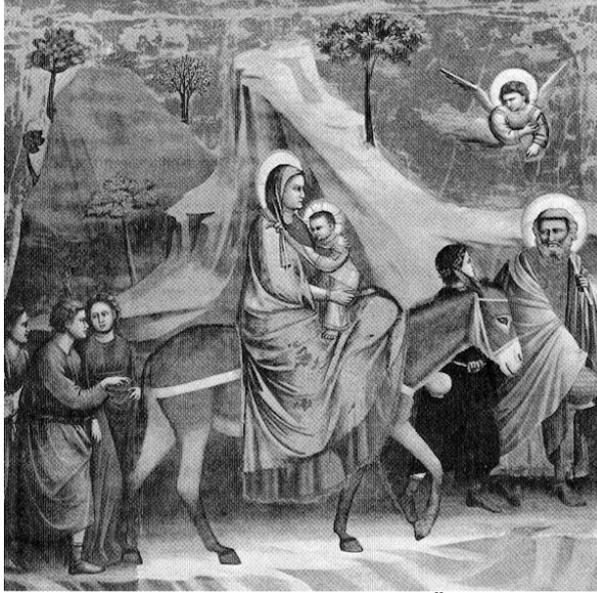


Abb. 37: Giotto, Die Flucht nach Ägypten, 1304-1306, Fresko



Abb. 38: Fragment Chancay, 1100-1400 vor Chr, Baumwolle und Wolle



Abb. 39: Fragment, Nasca (?), 200 v.Chr.–600 n. Chr., Doppelgewebe aus Baumwolle



Abb. 40: Fragment, Chancay, 900–1534, Gewebe aus Wolle



Abb. 41: Fragment, 1100–1400, Baumwolle und Wolle



Abb. 42: Fragment, Chancay, 900–1534, Gewebe aus Wolle

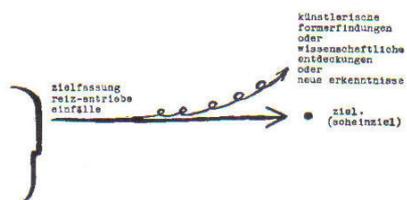


Abb. 43: Willi Baumeister, „Der schöpferische Winkel“, 1943/44



Abb. 44: Willi Baumeister, Tafel 9, Spachtelmasse und Dispersionsfarben auf Pappe

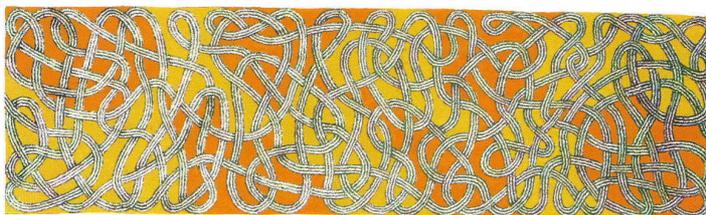
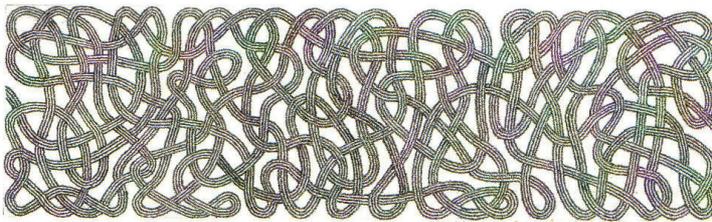


Abb. 45: Anni Albers, jeweils Drawing for a Rug II, 1959, oben: Tusche und Bleistift auf Papier, Mitte und unten: Gouache auf Papier

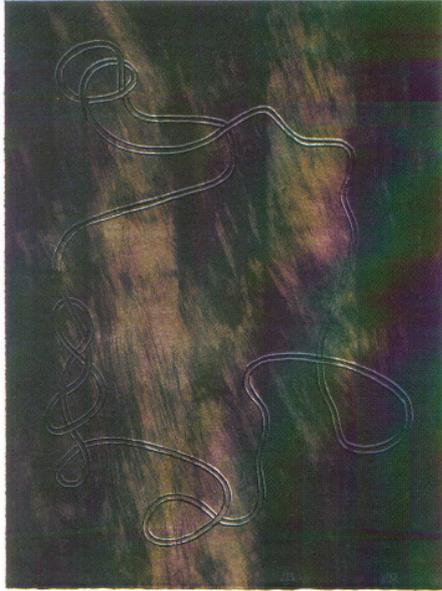


Abb. 46: Anni Albers, Line Involvement II, 1964, Lithografie

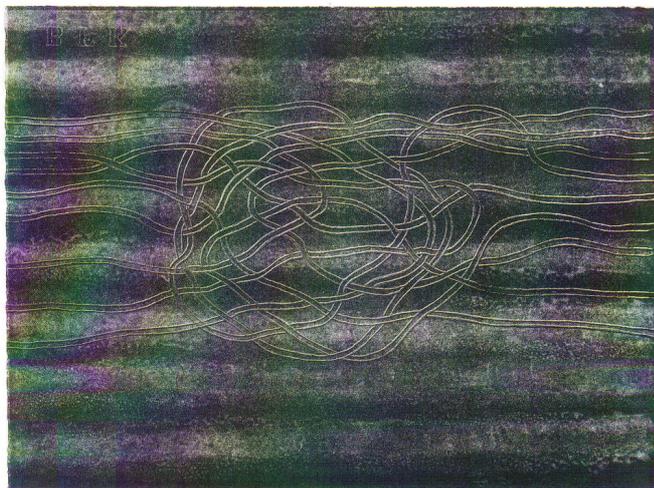


Abb. 47: Anni Albers, Line Involvement V, 1964, Lithografie

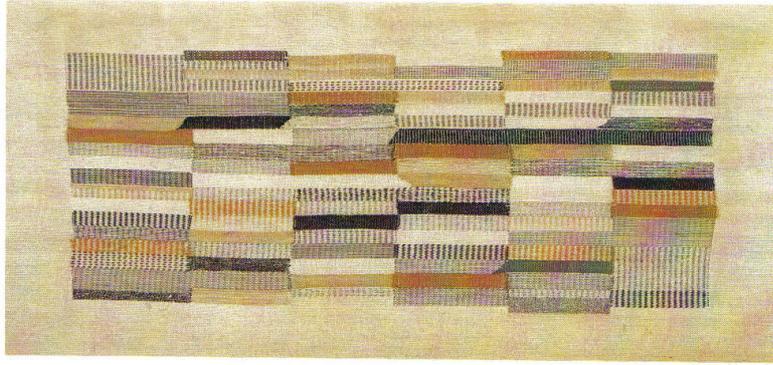


Abb. 48: Anni Albers, Untitled, 1934, Kunstseide, Leinen, Baumwolle und Jute



Abb. 49: Anni Albers, Ancient Writings/Alte Schriften, 1936, Kunstseide, Leinen, Baumwolle und Jute



Abb. 50: Anni Albers, Monte Alban, 1936, Kunstseide, Leinen, Baumwolle und Jute



Abb. 51: Josef Albers, Santo Thomas, Oaxaca, o.J.



Abb. 52: César Paternosto, Struktur der Pyramide von Monte Albán, Oaxaca, Mexiko, 1986

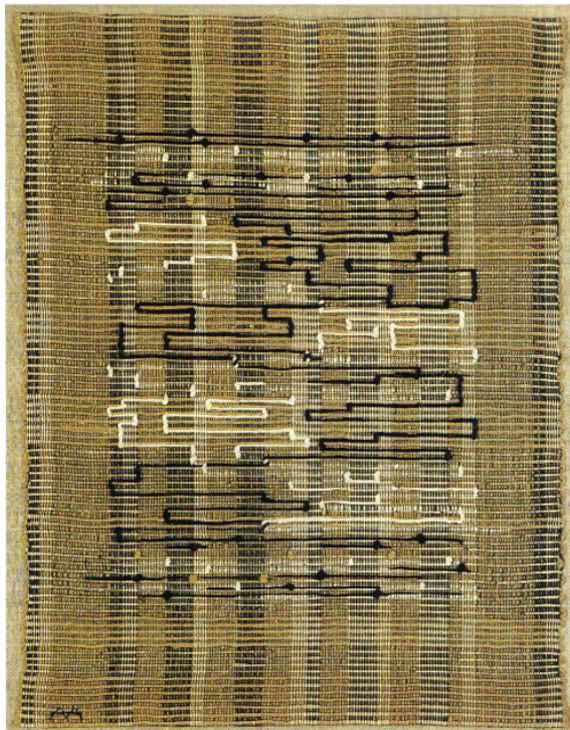


Abb. 53: Anni Albers, Schwarz Weiß Gold I, 1950, Baumwolle, Jute und Metallfaden



Abb. 54: Anni Albers, Two/Zwei, 1952, Leinen, Baumwolle, Kunstseide



Abb. 55: Paul Klee, Insula dulcamara, 1938, Öl und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute über Keilrahmen

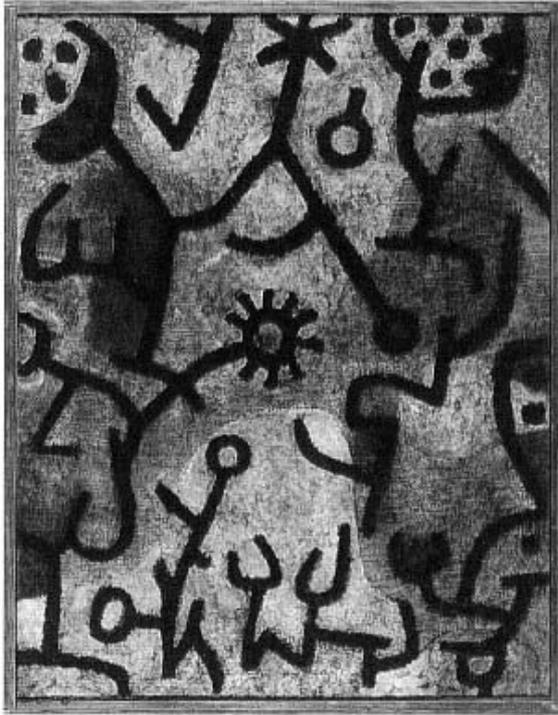


Abb. 56: Paul Klee, Flora am Felsen, 1940, Öl und Tempera auf Sackleinwand

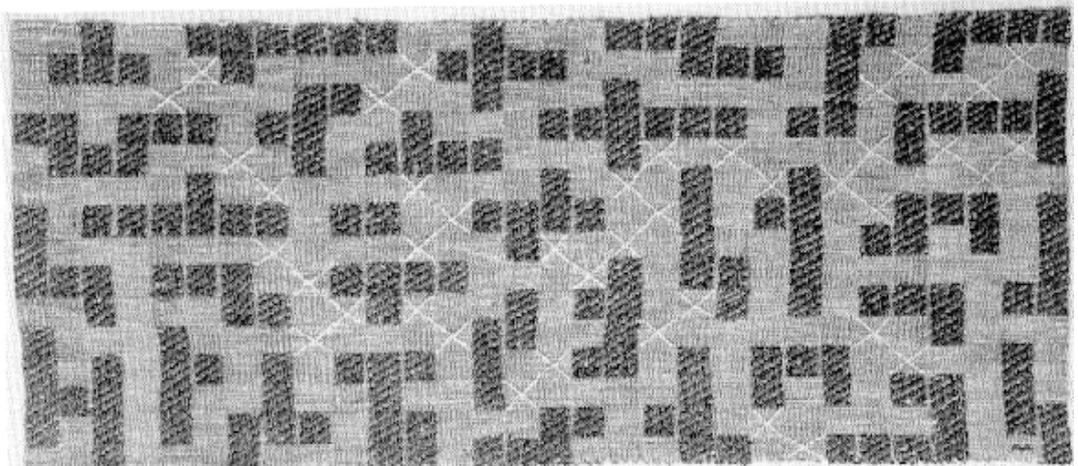


Abb. 57: Anni Albers, Piktographisch/Pictographic, 1953, Baumwolle und Chenille

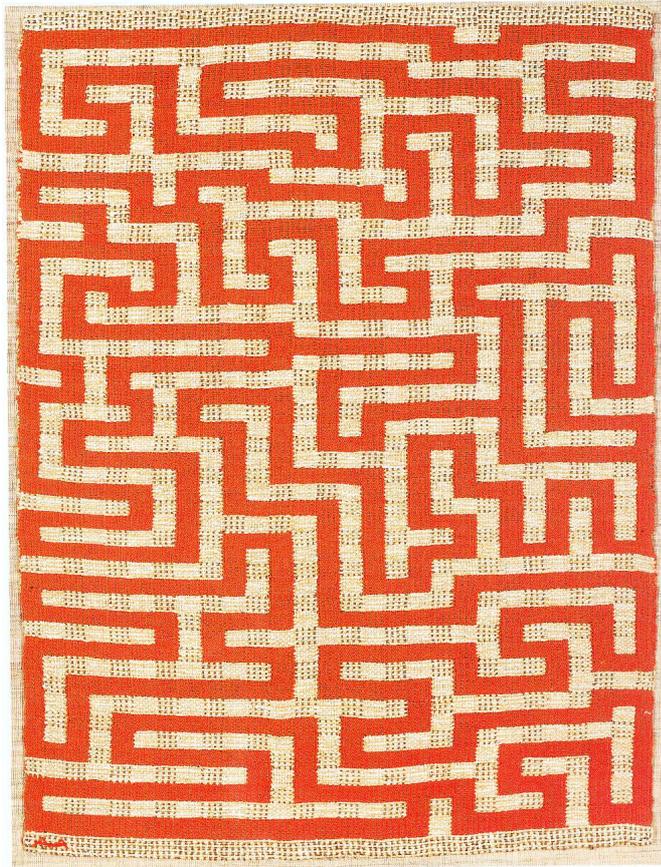


Abb. 58: Anni Albers, Red Meander, 1954, Leinen und Baumwolle

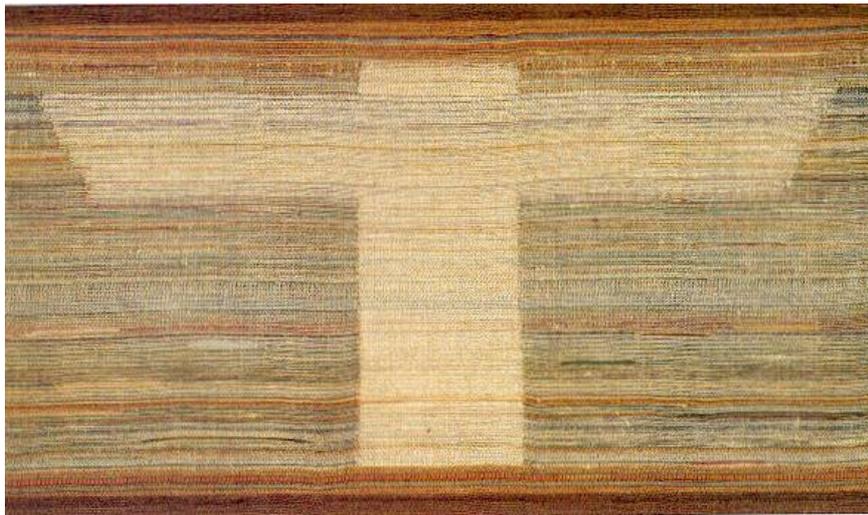


Abb. 59: Anni Albers, La Luz I, 1947, Baumwolle, Leinen, Kunstseide, Metallgarn



Abb. 60: Anni Albers, Sheep May Safely Graze, 1958, Baumwolle

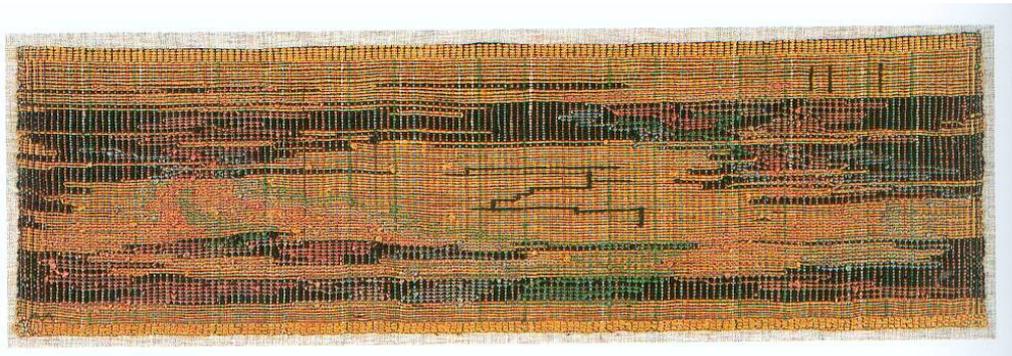


Abb. 61: Anni Albers, In der Landschaft/In the Landscape, 1958, Baumwolle und Jute



Abb. 62: Anni Albers, South of the Border, 1958, Baumwolle, Wolle



Abb. 63: Anni Albers, Tikal, 1958, Baumwolle

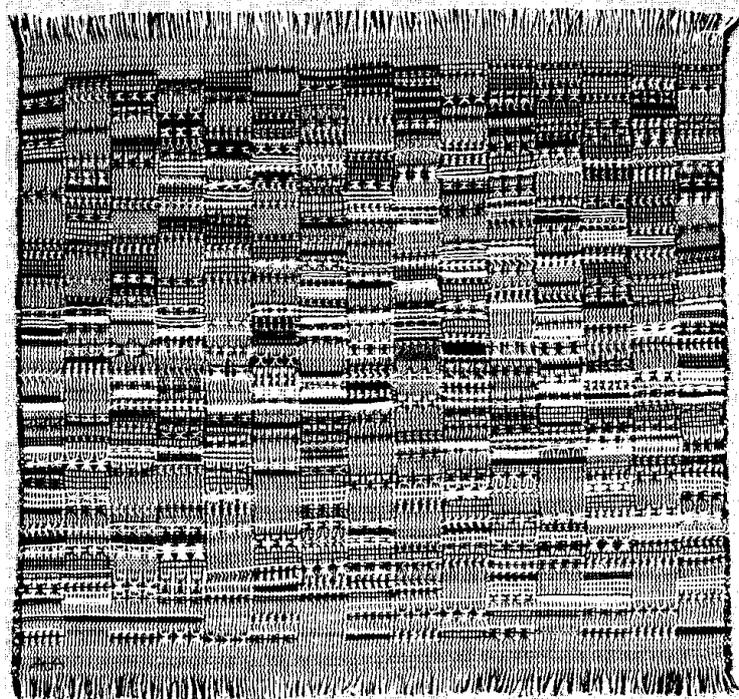


Abb. 64: Anni Albers, Open Letter, 1958, Baumwolle

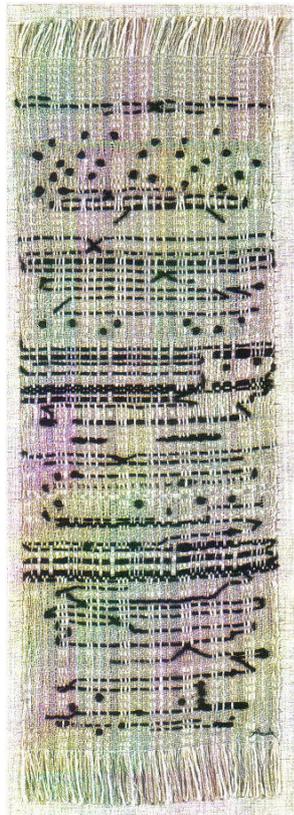


Abb. 65: Anni Albers, links: Haiku, 1961, Baumwolle, Leinen, Metallgarn
rechts: Code, 1962, Baumwolle, Leinen, Metallgarn



Abb. 66: Anni Albers, Spiel der Quadrate, 1955, Wolle und Leinen

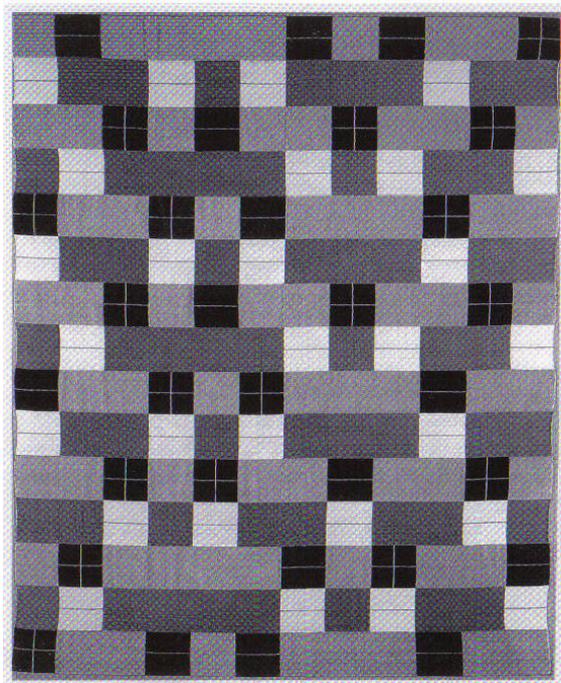


Abb. 67: Anni Albers, Schwarz Weiß Grau, 1927/1964, Baumwolle und Seide

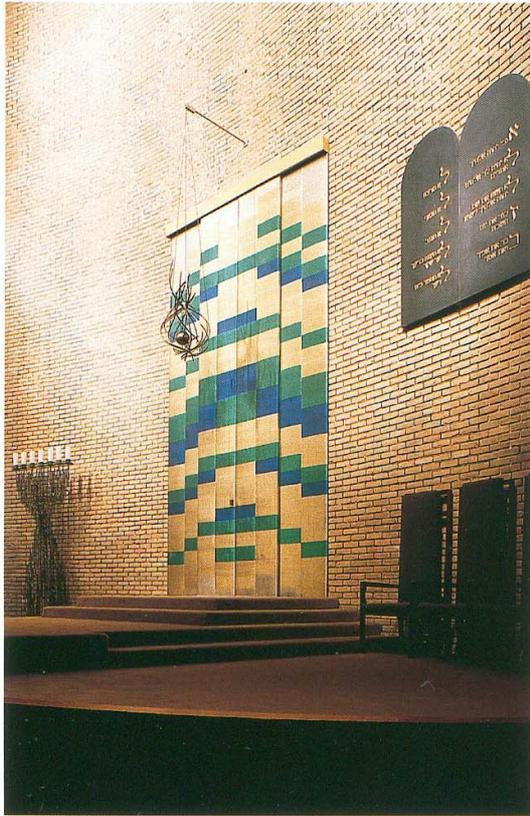


Abb. 68: Anni Albers, Schreinvorhang Temple Emanu–El, 1956
(geschlossen und geöffnet)

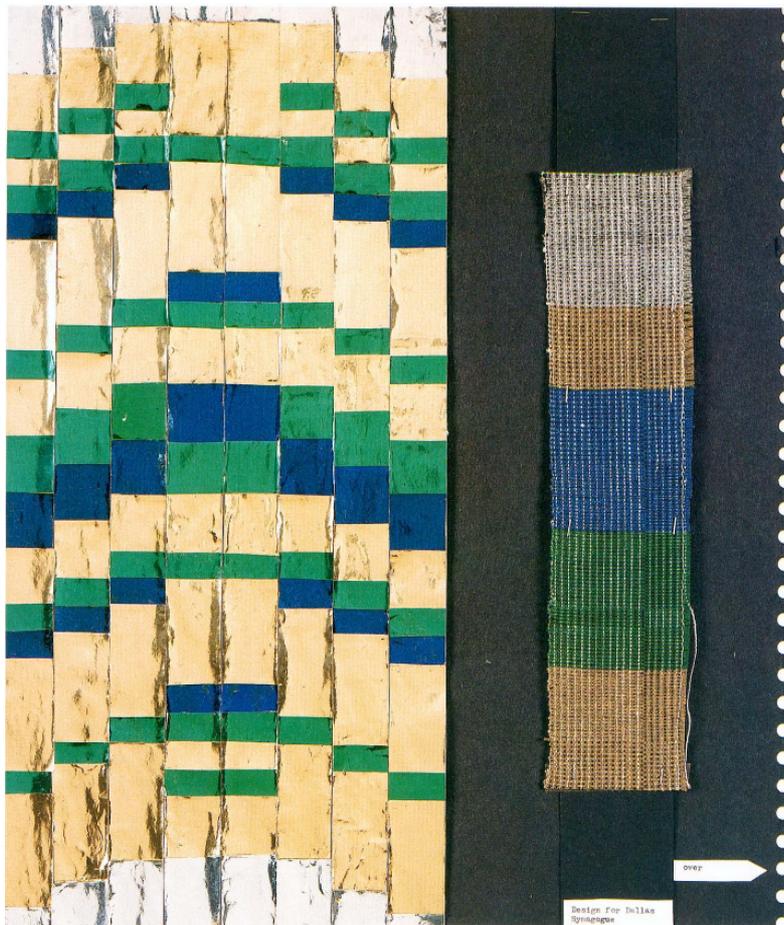


Abb. 69: Anni Albers, Entwurf für den Schreinvorhang Temple Emanu-El, 1957, Collage aus farbigem Papier und Stoffmuster

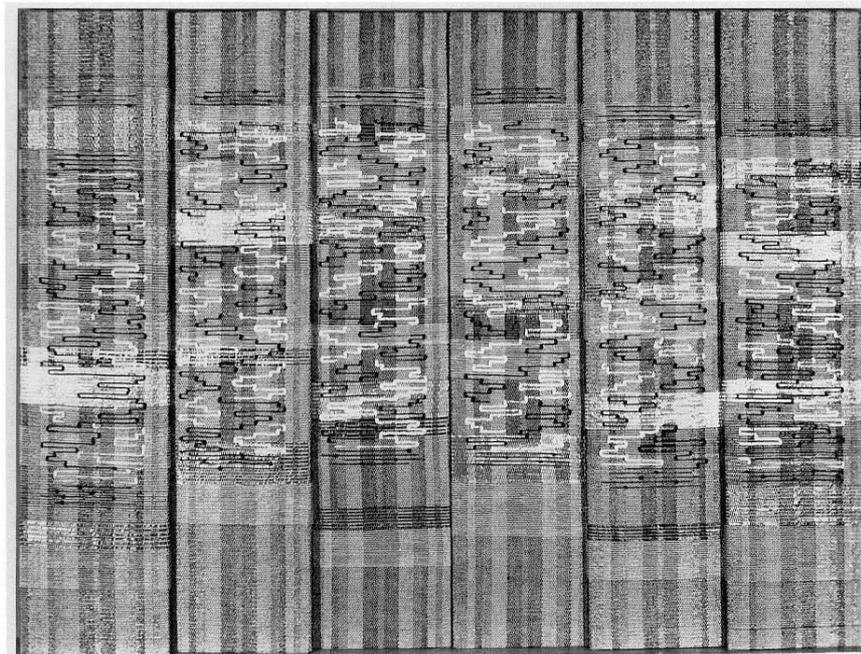


Abb. 70: Anni Albers, Schreinvorhang, Temple B'nai Israel, 1962, Baumwolle, Jute und Lurex

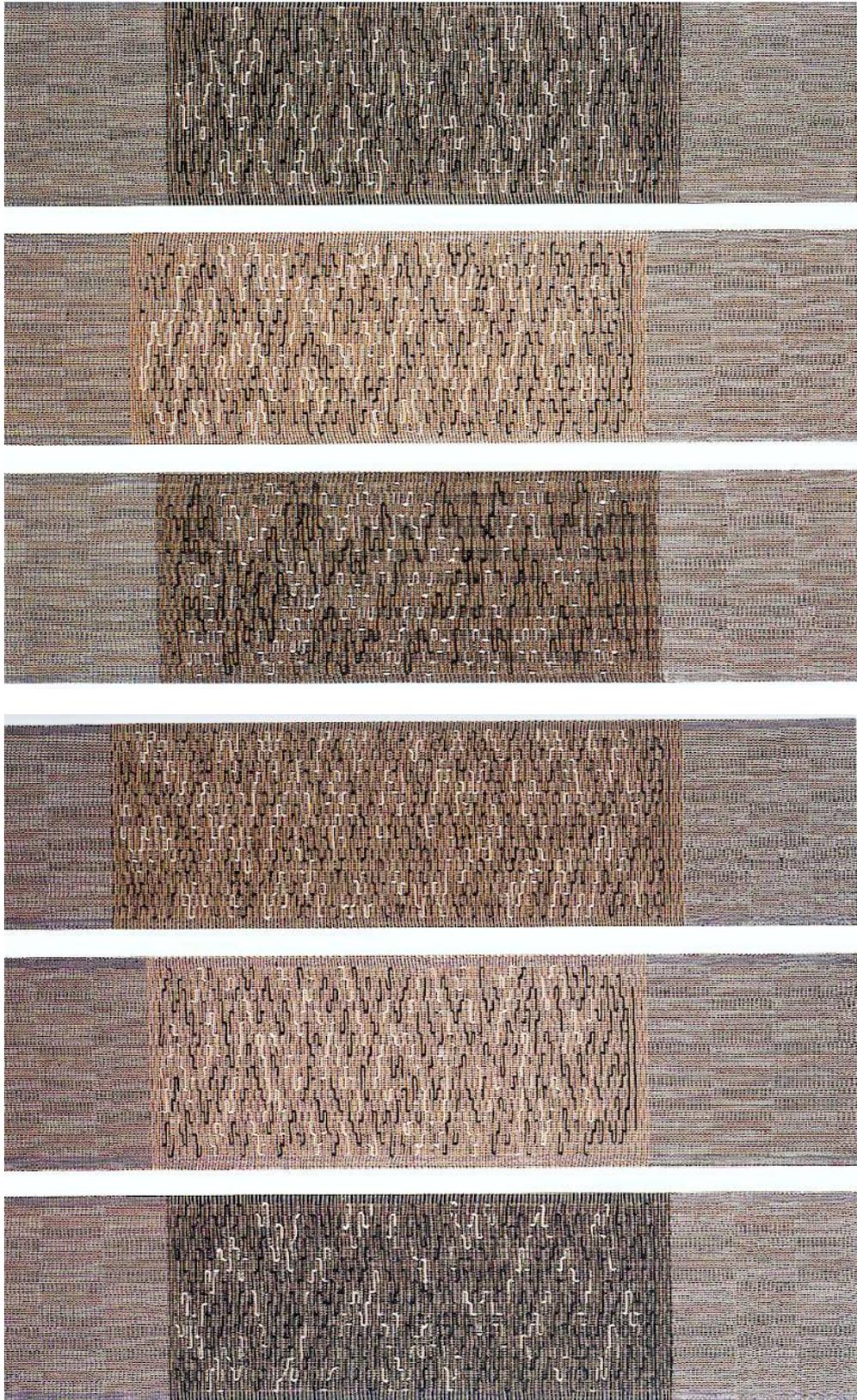


Abb. 71: Anni Albers, Sechs Gebete, 1966–67 (um 90° nach rechts gedreht).
Baumwolle



Abb. 72: Anni Albers, Textilmuster, Datum unbekannt, Baumwolle und Leinen



Abb. 73: Anni Albers, Wandbehang, 1929, Baumwolle und Cellophan



Abb. 74: Anni Albers, Vorhangstoff, um 1944, Plastik, Kupferfolie und Baumwolle

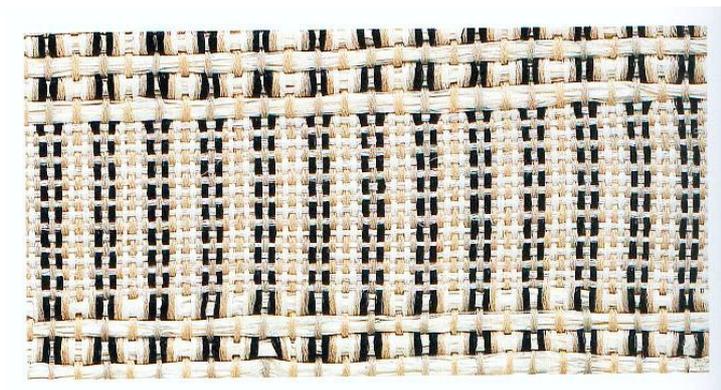


Abb. 75: Anni Albers, Stoff für Wandverkleidung, nach 1933, Zellophan

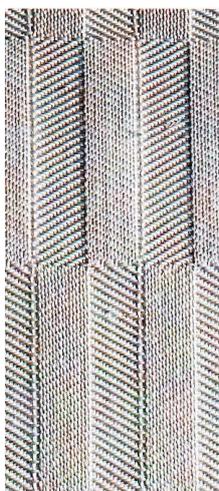


Abb. 76: Anni Albers, Textilmuster, um 1948

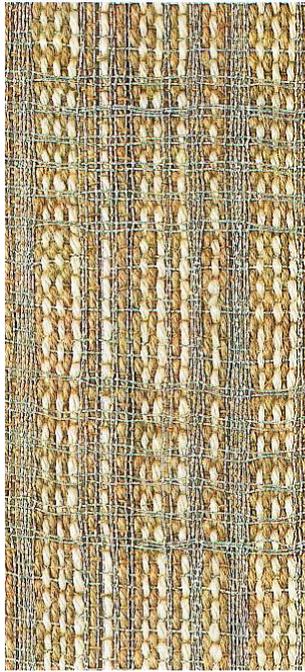


Abb. 77: Anni Albers, Stoff für Wandverkleidung, um 1933, Baumwolle und Metallfäden



Abb. 78: links und rechts: Anni Albers an einem Webstuhl allein und mit einer Studentin, um 1937

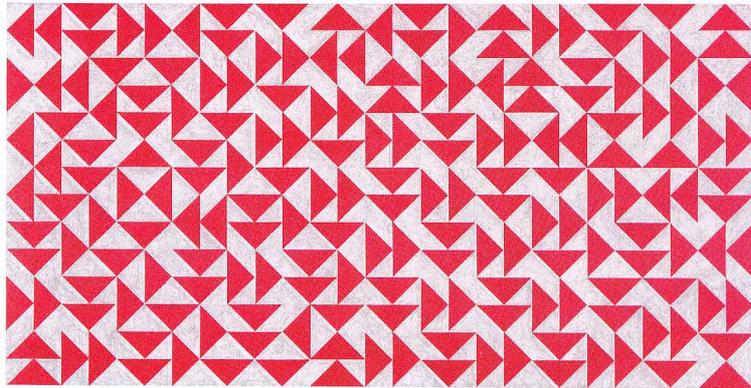
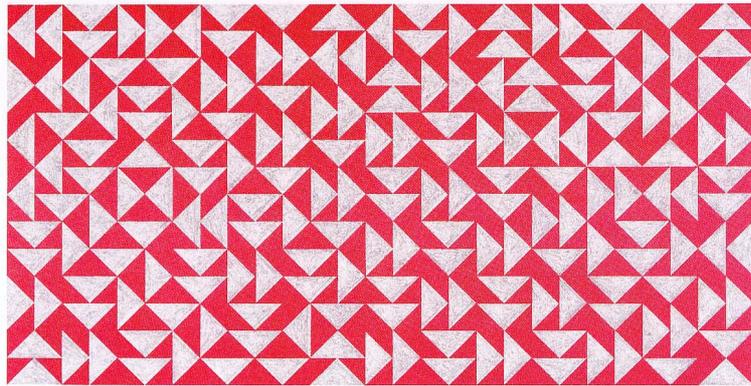


Abb. 79: Anni Albers, Fox I, 1973, Offsetdruck

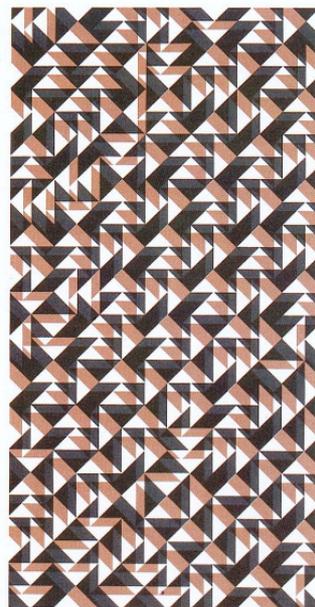
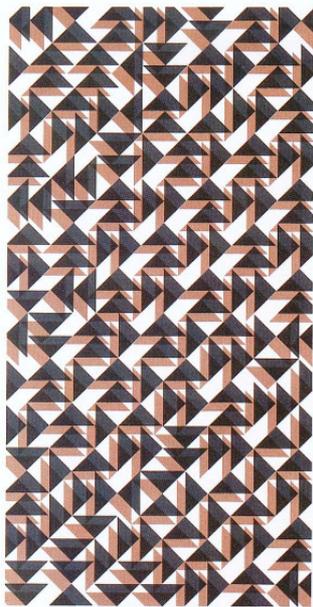


Abb. 80: Anni Albers, Fox II, 1973, Offsetdruck

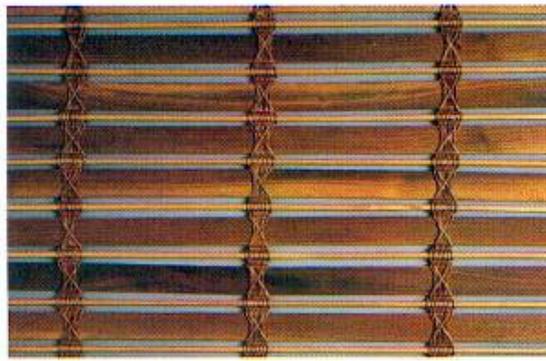


Abb. 81: Anni Albers, freihängender Raumteiler, um 1948, Walnusslatten, gewachste Baumwollfäden

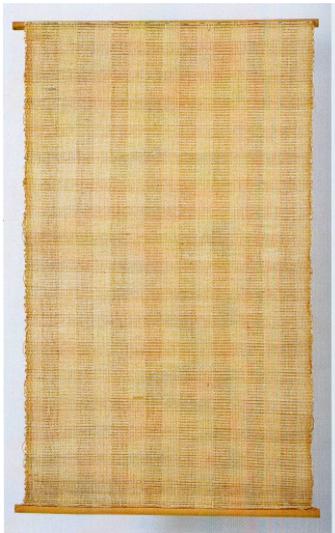


Abb. 82: Anni Albers, freihängender Raumteiler, um 1949, Jute

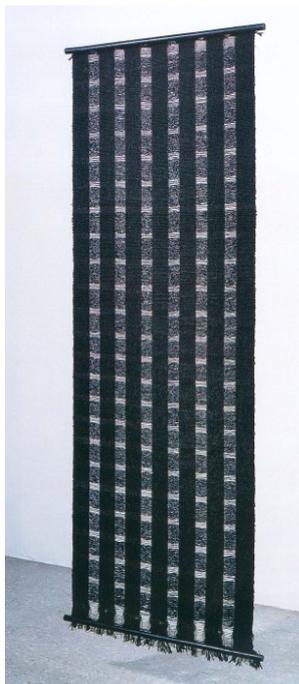


Abb. 83: Anni Albers, freihängender Raumteiler, 1949, Zellophan und Kord



Abb. 84: Anni und Josef Albers in New Haven, Connecticut, 8 North Forest Circle, 1968, fotografiert von Henri Cartier-Bresson

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Anni Albers am Black Mountain College, bei Asheville, S/W–Fotografie von Nancy Newhall, 1947, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Rückseite des Buchumschlages.

Abb. 2

Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, New Haven, Connecticut.

Abb. 3

Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, New Haven, Connecticut.

Abb. 4

Walter Gropius, Manifest und Programm des Bauhauses, auf dem Titel der Holzschnitt von Lyonel Feininger, 1919, aus: Droste Köln 1991, S. 18.

Abb. 5

Anni Albers, Entwurf für Wandbehänge für das Alte Theater Café in Dessau, 1927. Wasserfarbe auf Papier, 22,9 × 35,2 cm, Museum of Modern Art, New York, Schenkung der Künstlerin, aus: Ausst. Kat Venedig 1999, Abb.17, S. 24.

Abb. 6

Anni Albers, Entwurf für einen Bühnenvorhang für das Stadttheater in Oppeln, 1928. Gouache auf Papier, 11,4 × 35,2 cm, Museum of Modern Art, New York, Schenkung der Künstlerin, aus: Ausst. Kat Venedig 1999, Abb.18, S. 25.

Abb. 7

Bauhaus-Diplom von Anni Albers, Archiv der Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, New Haven, Connecticut.

Abb. 8

Josef und Anni Albers an Bord der S.S. Europa bei der Ankunft in den Vereinigten Staaten, New York, 24. November 1933. Fotografie: Associated Press, aus: Katalog Bern 1989, Frontispiz.

Abb. 9

Präkolumbische Figurinen, linke Seite, oben: Weibliche Pfeifen–Figurine, Jaina, 600–900, Keramik, Höhe 16 cm; linke Seite, unten: Sitzende Figur, San Sebastián Red, Nayarit, 100 v. Chr. bis 300 n. Chr. Keramik, Höhe 35,5 cm; rechte Seite, oben: Weibliche Rassel–Figurine, Jaina, 600–900. Keramik, Höhe 16,5 cm; rechte Seite, unten: Männliche Figurine, Ixtlán del Río, Nayarit, 100 v. Chr. bis 300 n. Chr. Keramik, Höhe 40 cm, Peabody Museum of Natural History, New Haven, CT, Sammlung Josef und Anni Albers, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, S. 160.

Abb. 10

Anni Albers und Alex Reed, Halsschmuck, um 1940. Aluminiumsieb, Büroklammern und Kette, 10,8 x 8 cm, Sammlung Donna Schneier, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 150, S. 112.

Abb. 11

Otto Dix, Großstadt (Triptychon), Mitteltafel, 1927/28. Mischtechnik auf Holz, li. u. re. Flügel 181 x 101 cm, Mitteltafel 181 x 200 cm, Stuttgart, Kunstmuseum Stuttgart, aus: Michalski Köln 1992, S. 59.

Abb. 12

Otto Dix, Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden, 1926. Mischtechnik auf Holz, 120 x 88 cm, Paris, Musée National d' Art Moderne, Centre George Pompidou, aus: Michalski Köln 1992, S. 59.

Abb. 13

Anni Albers, 1923. S/W-Fotografie von Lucia Moholy Nagy, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 155.

Abb. 14

Robert Delaunay, Kreisformen, 1930. Öl auf Leinwand, 128,9 x 194,9 cm, Solomon R. Guggenheim Museum New York, aus: Walther Köln 2000, S. 80.

Abb. 15

Sonia Delaunay-Terk, Elektrische Prismen, 1914. Öl auf Leinwand, 250 x 250 cm, Paris, Musée National d' Art Moderne, Centre Georges Pompidou, aus: Walther Köln 2000, S. 81.

Abb. 16

Paula Modersohn-Becker, Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, 1906. Öl auf Pappe, 101,5 x 70,2 cm, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen, aus: Bohlmann-Modersohn München 1997, Abbildungsteil.

Abb. 17

Gunta Stölzl, Rot – Grün, 1927/28. Schlitzgobelin, Seide und Leinen, 150 x 110 cm, Bauhaus-Archiv Berlin, Inv. Nr. 1998/5, aus: Droste/Ludewig (Hrsg.), Berlin 1998, Abb. 253, S. 163.

Abb. 18

Otti Berger, Teppich für Kinderzimmer, 1929. Doppelgewebe; Baumwolle, Aluminiummarke BH Dessau. 190 x 110 cm, Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Inv. Nr. XII 9400, erworben 1929, aus: Droste/Ludewig (Hrsg.), Berlin 1998, Abb. 62, S. 181.

Abb. 19

Georg Muche und die Mitglieder der Webereiwerkstätte am Bauhaus, Weimar, um 1923, Photograph unbekannt, Anni Albers ist rechts außen abgebildet, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 156.

Abb. 20

Anni Albers, Wandbehang, 1924. Baumwolle und Seide, 16,9 x 100,3 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, aus: Ausst. Kat. Venedig, 1999, Abb. 4, S. 12.

Abb. 21

Anni Albers, Wandbehang, 1925. Wolle und Seide, 236 x 96 cm, Die Neue Sammlung Staatliches Museum für angewandte Kunst, München, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 5, S. 13.

Abb. 22

Theo van Doesburg, Simultane Kontra-Komposition, um 1929/30. Öl auf Leinwand, 50,1 x 49,8 cm, New York, The Museum of Modern Art, aus: Walther Köln 2000, S. 171.

Abb. 23

Piet Mondrian, Komposition Nr. II. Komposition mit Blau und Rot, 1929. Öl auf Leinwand, 40,3 x 32,1 cm, New York, The Museum of Modern Art, aus: Walther Köln 2000, S. 169.

Abb. 24

Anni Albers, Wandbehang, 1925. Seide, Baumwolle und Acetat, 145 x 92 cm, Die Neue Sammlung Staatliches Museum für angewandte Kunst, München, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 6, S. 14.

Abb. 25

links: Josef Albers, Hommage to the Square 1950. Öl auf Holzfaserplatte, 30,5 x 30,5 cm, The Josef and Anni Albers Foundation (1976.1.1301), rechts: Josef Albers, Hommage to the Square, 1950, Öl auf Holzfaserplatte, 40,6 x 40,6 cm, The Josef and Anni Albers Foundation (1976.1.1313), aus: Ausst. Kat. Bottrop 2007, S. 214.

Abb. 26

Josef Albers, Park, um 1924. Glas, Draht, Metall, bemalt, Holzrahmen, 49,5 x 38 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany CT.

Abb. 27

Anni Albers, Wandbehang, 1926. Seide, 182,9 x 122 cm, The Bush-Reisinger-Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge, Massachusetts, Association Fund BR 48.132, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 15.

Abb. 28

Anni Albers, Wandbehang/Schwarz – Weiß – Orange, 1926/1964. Baumwolle, Kunstseide, dreifach gewebt, Replik nach Original, gewebt in der Werkstatt Gunta Stölzl, Zürich 1964, Bauhaus-Archiv, Berlin (1475), aus: Ausst. Kat. Bottrop 2007, S. 77.

Abb. 29

Paul Klee, Seite aus dem pädagogischen Nachlass, PN 30-60/71, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, S. 129.

Abb. 30

Paul Klee, Manuskript zur ‚Bildnerischen Formlehre‘, S. 42, Vorlesung vom 16. Januar 1922, Paul-Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, S. 179.

Abb. 31

Links: Anni und Josef Albers, Dessau, ca. 1925. Mitte: Anni und Josef Albers, Obersdorf, Deutschland, 1927-28. Rechts: Anni und Josef Albers, ca. 1935, S/W-Fotografien, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 160.

Abb.32

Josef Albers, Fuge, um 1925. Glas opak, sandgestrahlt, 24,8 x 65,7 cm. The Josef and Anni Albers Foundation, aus: Ausst. Kat. München, 1989, S. 54.

Abb. 33

Anni Albers, Vorstudie für einen Wandbehang, 1926. Gouache und Bleistift auf Papier, 34,9 x 29, 5 cm. The Museum of Modern Art, New York, Geschenk der Künstlerin, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 16.

Abb. 34

Josef Albers, Upward, um 1926, Glas sandgestrahlt, schwarze Farbe, 44,6 x 31,4 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat New York 2005, S. 79.

Abb 35

Josef Albers, Goldrosa, um 1926. Glas sandgestrahlt, schwarze Farbe, 44,6 x 31,4 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat New York 2005, S. 78.

Abb. 36

Josef Albers, Wolkenkratzer auf transparentem Gelb, um 1929. Glas sandgestrahlt schwarze Farbe, 35,2 x 34,9 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat New York 2005, S. 77.

Abb. 37

Giotto, Die Flucht nach Ägypten, 1304–06, Fresko, Padua, Capella degli Scrovegni, aus: Ausst. Kat Bern 1998, S. 32.

Abb. 38

Fragment, 1100–1400 n. Chr. Baumwolle und Wolle, 36,2 x 18,1 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat Venedig 1999, S. 36.

Abb. 39

Fragment, Nasca (?), 200 v. Chr. bis 600 n. Chr. Doppelgewebe aus Baumwolle, 8,6 x 9,5 cm. The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, S. 147.

Abb. 40

Fragment, Chancay, 900–1534. Gewebe aus Wolle, 11 x 7 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, S. 149.

Abb. 41

Fragment, Huari, 500–800 oder sehr frühe Chancay, 900–1534, Baumwolle und Wolle, 18,1 x 10,2 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, S. 149.

Abb. 42

Fragment, Chancay, 900–1534. Gewebe aus Wolle, 31,8 x 19,7 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, S. 147.

Abb. 43

Willi Baumeister, Der schöpferische Winkel, 1943/44, aus: Ausst. Kat. Stuttgart 2007, S. 59.

Abb. 44

Willi Baumeister, Tafel 9, Spachtelmasse und Dispersionsfarben auf Pappe, 1941, 21 x 31 cm, Stuttgart, Kunstmuseum Stuttgart, aus: Ausst. Kat. Stuttgart 2007, S. 93.

Abb. 45

Oben: Drawing for a Rug II, 1959, Tusche und Bleistift auf Papier, 13,1 x 43,6 cm.
Mitte: Drawing for a Rug II, 1959, Gouache auf Papier, 13,1 x 43,6 cm.
Unten: Drawing for a Rug II, 1959, Gouache auf Papier, 13,1 x 43,6 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany AA DR 013, AA DR 015, AA DR 016, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 98.

Abb. 46

Anni Albers, Line Involvement II, 1964. Lithografie, 50,5 x 37,5 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany AA PR 005/II, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 104.

Abb. 47

Anni Albers, Line Involvement V, 1964. Lithografie, 37,5 x 50,5 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany AA PR 005/V, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 107.

Abb. 48

Anni Albers, Untitled, 1934. Kunstseide, Leinen, Baumwolle und Jute, 53,3 x 116,8 cm, Collection of Mrs. John Wilkie, New York, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 40.

Abb. 49

Anni Albers, Ancient Writing, 1936. Kunstseide, Leinen, Baumwolle und Jute, 149,8 x 111 cm, National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C., Schenkung von John Young, Honolulu, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 41.

Abb. 50

Anni Albers, Monte Alban, 1936. Kunstseide, Leinen, Baumwolle und Jute, 146 x 112 cm, The Busch-Reisinger Museum, Harvard University Museums, Cambridge, Massachusetts, Schenkung von Mr. und Mrs. Richard G. Leahy, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 42.

Abb. 51

Josef Albers, Santho Thomas, Oaxaca, ohne Jahr. 13 Kontaktabzüge auf Karton, S/W–Fotografie, 20 x 30,2 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, Abb. 88, S. 201.

Abb. 52

César Paternosto, Struktur der Pyramide von Monte Albán, Oaxaca., Mexiko. S/W–Fotografie, 1986, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, S. 117.

Abb. 53

Anni Albers, Schwarz–Weiß–Gold I, 1950. Baumwolle, Jute und Metallfaden, 63,5 x 48,3 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 46.

Abb. 54

Anni Albers, Zwei/Two, 1952. Leinen, Baumwolle, Kunstseide, 45,7 x 104,1 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 48.

Abb. 55

Paul Klee, Insula dulcamara, 1938. Öl und Kleisterfarbe auf Zeitungspapier auf Jute über Keilrahmen; originale Rahmenleisten, 88 x 175 cm, Bern Kunstmuseum Bern, Paul-Klee-Stiftung, aus: Walther Köln 2000, S. 117.

Abb. 56

Paul Klee, Flora am Felsen, 1940. Öl und Tempera auf Sackleinwand, 90,7 x 70,5 cm, Bern, Kunstmuseum Bern, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 27, S. 33.

Abb. 57

Anni Albers, Piktographisch/Pictographic, 1953. Baumwolle und Chenille, 45,7 x 103,5 cm, Detroit, The Detroit Institute of Arts, aus: Ausst. Kat. Bern 1998, S. 137.

Abb. 58

Anni Albers, Red Meander, 1954. Leinen und Baumwolle, 65 x 50 cm, Collection of Ruth Agoos Villalobos, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 46, S. 50.

Abb. 59

Anni Albers, La Luz I, 1947. Mischgewebe aus Baumwolle, Leinen, Kunstseide, Metallgarn, 48,3 x 81,3 cm, The Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Bottrop 2007, S. 79.

Abb. 60

Anni Albers, Sheep May Safely Graze, 1958. Baumwolle, 38,1 x 61 cm, New York, Museum of Arts and Design, Geschenk von Karen Johnson Boyd, 1977, Geschenk an das American Craft Council, 1990, aus: Ausst. Kat. Bottrop 2007, S. 85.

Abb. 61

Anni Albers, In the Landscape, 1958. Baumwolle und Jute, 29,5 x 98,5 cm, Collection of Dr. William and Constance G. Kantar, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 50, S. 54.

Abb. 62

Anni Albers, Südlich der Grenze/South of the Boarder, 1958. Baumwolle, Wolle, 10,5 x 38,7 cm, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, Decorative Arts and Contemporary Crafts Fund (1959.91), aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 51, S. 54.

Abb. 63

Anni Albers, Tikal, 1958, Baumwolle. New York, Museum of Arts and Design, Geschenk von Johnson Wax Company from OJECTS: USA, 1979, Geschenk an das American Craft Museum von American Craft Council, 1990 (1979.3.5), aus: Ausst. Kat. Bottrop 2007, S. 84.

Abb. 64

Anni Albers, Offener Brief/Open Letter, 1958. Baumwolle, 58,4 x 59,7 cm, The Josef and Anni Albers Foundation (1994.12.4), Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 49, S. 53.

Abb. 65

Anni Albers, links: Haiku, 1961. Baumwolle, Leinen, Metallgarn, 57,2 x 18,4 cm, rechts: Code, 1962. Baumwolle, Leinen, Metallgarn, 58,4 x 18,4 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat Venedig 1999, S. 59.

Abb. 66

Anni Albers, Spiel der Quadrate, 1955. Wolle und Leinen, 87,6 x 62,2 cm, Manchester, New Hampshire, The Currier Gallery of Art, Currier Funds 1956.3, aus: Ausst. Kat Venedig 1999, S. 51.

Abb. 67

Anni Albers, Schwarz–Weiß–Grau/Black–White–Gray, 1927/1964. Rekonstruktion des Originals von 1927, Baumwolle und Seide, 147 x 118 cm, Berlin, Bauhaus Archiv, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 29.

Abb. 68

Anni Albers, Schreinvorhang, Temple Emanu-El, Dallas, 1956. Lurex, acht Holzpaneele, Höhe jeweils 6 Meter, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Anni Albers, S. 121.

Abb. 69

Anni Albers, Entwurf für den Schreinvorhang Temple Emanu-El, 1957. Collage aus farbigem Papier, Folie, Stoffmuster, mit Schreibmaschine geschriebene Beschriftung auf Papier, 43,1 x 36,2 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT AA DR 095, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 119.

Abb. 70

Anni Albers, Schreinvorhang, Temple B'nai Israel, Woonsocket, Rhode Island, 1962. Baumwolle, Jute und Lurex; sechs Paneele, Gesamtgröße 162,6 x 213,4 cm, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, S. 123.

Abb. 71

Anni Albers, Sechs Gebete, 1966–67. Baumwolle, Leinen, Bast und Silberfäden, sechs Paneele, jeweils 186 x 50 cm, New York, The Jewish Museum, Schenkung der Albert A. List Familie, JM 149-71-6, aus: Venedig 1999, Abb. 60, S. 62/63.

Abb. 72

Anni Albers, Textilmuster, Datum unbekannt. Baumwolle und Leinen, 27 x 20,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Schenkung der Künstlerin 1970, 75.68, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 80, S. 77.

Abb. 73

Anni Albers, Wandbehang, 1929, entworfen für das Auditorium der Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsschule, Bernau. Baumwolle und Zellophan, 22,9 x 12,7 cm, New York, The Museum of Modern Art, Schenkung der Künstlerin, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 127, S. 91.

Abb. 74

Anni Albers, Vorhangstoff, um 1944. Plastik, Kupferfolie und Baumwolle, 99 x 90,5 cm. Im Auftrag von Philip Johnson für das Rockefeller Gästehaus, New York. New York, The Metropolitan Museum of Art. Schenkung der Künstlerin 1970, 75.10a, aus: Ausst. Kat Venedig 1999, Titelseite.

Abb. 75

Anni Albers, Stoff für Wandverkleidung, wahrscheinlich nach 1933. Zellophan, 14 x 15,9 cm, New York, The Museum of Modern Art, Schenkung von Josef Albers 450.70.93, aus: Ausst. Kat Venedig 1999, Abb. 93, S. 82.

Abb. 76

Anni Albers, Textilmuster, um 1948. Fiberglas, 21 x 13,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Schenkung der Künstlerin, 1970.75.58, aus: Ausst. Kat. Venedig, Abb. 98, S. 83.

Abb. 77

Anni Albers, Stoff für Wandverkleidung, wahrscheinlich nach 1933. Baumwolle und Metallfäden, 27,9 x 11,4 cm, New York, The Museum of Modern Art, Schenkung von Josef Albers 450.70.66, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 109, S. 86.

Abb. 78

Links und rechts: Anni Albers an einem Webstuhl allein und zusammen mit einer Studentin, Black Mountain College, um 1937. S/W-Fotografie, Fotograf unbekannt, aus: Ausst. Kat Venedig 1999, Abb. 214, 215, S. 170.

Abb. 79

Anni Albers, Fox I, 1973. Offsetdruck, 38 x 34 cm, The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 164, S. 127.

Abb. 80

Anni Albers, Fox II, 1973. Offsetdruck, 38 x 34 cm. The Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, CT, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 165, S. 128.

Abb. 81

Anni Albers, Freihängender Raumteiler, um 1948. Walnusslatten, gewachste Baumwollfäden, 326,4 x 108 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Schenkung der Künstlerin 1970.75.78, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 156, S. 116.

Abb. 82

Anni Albers, Freihängender Raumteiler, um 1949. Jute, 144,8 x 86,4 cm, New York, The Museum of Modern Art, Schenkung der Künstlerin 411.60, aus: Ausst. Kat. Venedig 1999, Abb. 157, S. 116.

Abb. 83

Anni Albers, *Freihängender Raumteiler*, 1949. Zellophan und Kord, 238,7 x 82,5 cm, New York, The Museum of Modern Art, Schenkung der Künstlerin 409.60, aus: *Ausst. Kat. Venedig 1999*, Abb. 158, S. 117.

Abb. 84

Anni und Josef Albers, *New Haven, Connecticut, 8 North Forest Circle*, 1968. S/W-Fotografie von Henri Cartier-Bresson, aus: *Ausst. Kat. Venedig 1999*, S. 176.

Erläuterungen

Baumwolle

Hierbei handelt es sich um das Samenhaar der Baumwollpflanze. Die Baumwolle verfügt über eine helle Farbe, ist für den Spinnvorgang gut geeignet, lässt sich waschen und färben und kann Feuchtigkeit aufnehmen. Man unterscheidet zwischen Qualität und Herkunftsländern.

Bindung

Die Art der Verkreuzung zweier Fadensysteme, Kette und Schuss. Es gibt zahlreiche Variationen der drei Grundbindungen Leinwand-, Köper- und Atlasbindung.

Chenille, Raupenzwirn

Franz. Chenille: Raupe. Ein im Webverfahren hergestellter Faden. Chenille wird vorwiegend für den Schuss verwendet. Das Gewebe erhält dadurch Volumen sowie eine weiche und strukturierte Oberfläche.

Doppelgewebe

Ein Gewebe mit mindestens zwei Kett- und zwei Schusssystemen. Die beiden Gewebeschichten werden in einem Vorgang gefertigt, liegen übereinander und sind an einzelnen Stellen miteinander verbunden.

Jacquardgewebe

Stoffe, die in der Jacquardtechnik gewebt werden. Die Jacquardmaschine, 1805 von Joseph Maria Jacquard (1752–1834) erfunden, wird von Lochkarten gesteuert. Jeder Kettfaden kann einzeln gehoben und gesenkt werden. Anstatt der Lochkarten werden heute Computer eingesetzt.

Jute

Die holzhaltige Jutefaser wird aus der Bastschicht der Jutepflanze gewonnen. Ihre Oberfläche ist glatt und glänzend, sie ist weniger fest und dadurch auch brüchiger.

Kett- oder Kettengobelin, Schussgobelin

Eine Bindungstechnik in der Jacquardweberei mit mehreren Kett- und Schusssystemen. Bildet die Kette auf der Vorderseite des Gewebes das Muster, so nennt man es Kettgobelin, auf gleiche Weise entsteht der Schussgobelin.

Kette

Die Kettfäden, die in Längsrichtung des Gewebes gerade und parallel verlaufen. Vor dem eigentlichen Webprozess wird die Kette am Webstuhl aufgezogen.

Rapport

Die kleinste, sich wiederholende Mustereinheit eines Gewebes.

Schuss

Der Schuss, bestehend aus den Schussfäden, verläuft im rechten Winkel zur Kette. Der einzelne Schussfaden wird in die Kettfäden eingetragen, verkreuzt sich mit diesen (Bindung) und wendet am Rand des Gewebes.

Seide

Wird aus einem Gespinnst der Raupen, dem Kokons, gewonnen. Bei dem Maulbeerspinner handelt es sich um den wichtigsten Seidenspinner, er wird in Japan und China gezüchtet. Die Seide ist ein reiß- und abriebfestes Material und kann Feuchtigkeit aufnehmen.

Velours

Franz. velours: Samt. Es handelt sich hierbei um Florgewebe, das heißt um ein Gewebe mit kurzem, aufgerichtetem Flor.

Viskose

Bezeichnung für eine regenerierte Zellulosefaser. Von Christian Friedrich Schönbein 1845 zum ersten Mal hergestellt. Seit 1903 ist Viskose im Handel und wird seit 1919 großtechnisch produziert. Es handelt sich um ein Material, das reiß- und abriebsfest ist und über eine hohe Feuchtigkeitsaufnahme verfügt.

Wolle

Die Fasern werden aus dem Fell des Schafes gewonnen. Wolle ist sehr elastisch, kann Wärme halten und nimmt Feuchtigkeit langsam auf. Die Wollfaser filzt unter Druck, Wärme und Feuchtigkeit.

(Quelle: Europäisches Textildesign der 20er Jahre, Zürich, 1998)

Bildrechte

© für die abgebildeten Werke von Anni und Josef Albers bei VG Bild-Kunst, Bonn 2011.

© für die abgebildeten Werke von Willi Baumeister, Otto Dix, Walter Gropius, Gunta Stölzl-Stadler bei VG Bild-Kunst, Bonn 2011.

© für alle anderen abgebildeten Werke bei den Künstlern 2011.