

Let the thread take you for a walk.

Das Werk von Anni Albers zwischen Faden, Struktur und Raum.

BA ARBEIT MILENA ROSA HEUSSLER

Erarbeitet im Rahmen des Seminars „After Housework and Artwork“

Wissenschaftliche Betreuung: Jenni Tischer

Universität für Angewandte Kunst, Wien

26.09.2020

Zeichen: 54834

Abstract

Gegenstand vorliegender Arbeit ist das Werk der Künstlerin und Vertreterin des Bauhaus Anni Albers, insbesondere ihre textilen Arbeiten, welche eine Verbindung zur Architektur aufweisen. Es steht die Frage im Mittelpunkt, wie Albers ihre textilen Kunstwerke im Spannungsfeld von Handwerk, Industrie, Architektur und Kunst verortete und dies in ihren Texten reflektierte. Dazu werden mithilfe der Methodik Diskursanalyse aktuelle Publikationen zum Thema und vor allem ihre eigenen Texte analysiert.

Für eine vertiefende Verortung ihres Werkes werden die zeitgenössischen Diskurse über Handwerk und Architektur berücksichtigt. Ihre theoretischen und praktischen Arbeiten im Feld der Architektur, insbesondere die Raumteiler und der Essay *The Pliable Plain* werden dazu genauer untersucht.

Albers Arbeiten werden mit den Ansätzen des sich in den letzten Jahrzehnten etablierenden Neuen Materialismus kontextualisiert, wodurch ihr Umgang mit Materialität, Struktur, Technologie und Raum neue Bedeutungsebenen erhält. Mit den Theorien des Neuen Materialismus gelesen zeigen sich in Albers Arbeiten relationale Verbindungen und neue Sichtweisen der Affizierung. Mit der Wirkmächtigkeit welche Albers in Material und Technologie beschreibt, argumentiert sie für eine Enthierarchisierung von Subjekt und Objekt, bzw. für eine Loslösung vom Subjekt in kreativen Schaffungsprozessen.

Durch ihre Arbeit als Designerin, Weberin, Lehrerin und Theoretikerin ist Anni Albers als wichtige Vertreterin der Moderne zu würdigen.

Inhaltsverzeichnis

<i>Einleitung</i>	4
<i>Biografische Eckdaten</i>	5
<i>Das Werk von Anni Albers</i>	7
<i>Grundlagen der Webtechnik</i>	11
Drei Grundbindungen.....	12
Webstühle	13
Jaquardweberei	14
Bildwirkerei.....	15
<i>Exkurs: Status des textilen Handwerks</i>	17
<i>Bewegliche Gewebe im Prozess</i>	20
Materialitäten als Akteure.....	20
Verbindungslinien zu Neuem Materialismus	22
Struktur, Prozess und Ereignis	24
Bildtextile Ordnungen: die Matrix und binäre Codes.....	26
<i>Nomadische Gewebe in der Architektur: Bewegung und Licht</i>	28
Bewegung.....	29
Licht.....	31
<i>Conclusio</i>	32
<i>Bibliographie</i>	34
<i>Abbildungen</i>	37

*For creating is the most intense
excitement one can come to know.*

Anni Albers¹

Einleitung

Die vorliegende Abhandlung nähert sich dem Werk von Anni Albers mithilfe der Methodik Diskursanalyse. Der Fokus liegt dabei auf ihrem Ansatz, Weberei auf den Ebenen der Struktur sowie den Verbindungslinien zur Genealogie und im Zusammenhang mit Fragen des Designs und der Architektur zu verstehen. Dazu wird einführend Biografie und Werk von Anni Albers vorgestellt und die Grundlagen der Webtechnik werden erläutert. Um ihr Werk zu kontextualisieren, thematisiert ein Exkurs die Stellung des Textilen Handwerks generell und innerhalb der Debatten am Bauhaus, in welchem sie als Künstlerin und kurze Zeit als Lehrerin tätig war. Mit den Ansätzen des Neuen Materialismus werden die Zusammenhänge zwischen Material, Struktur, Prozess und Ereignis in ihrem Werk analysiert. Darauf aufbauend wird Albers Argumentation, dem Textilen innerhalb der Architekturpraxis einen gewichtigeren Stellenwert einzuräumen, vertiefend betrachtet. Die netzwerkartige Struktur des Gewebes wird dabei als komplexe Faszination betrachtet, welche weitreichende Sphären durchkreuzt.

¹ Anni Albers, „Work with Material“, in: Brenda Danilowitz, Anni Albers: Selected Writings on Design, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2000. S. 7

Biografische Eckdaten

Annelise Elsa Frieda Fleischmann wurde 1899 in Berlin in eine gutbürgerliche deutsch-jüdische Familie geboren. Ihr Vater war Möbelfabrikant, ihre Mutter entstammte der Verlegerfamilie Ullstein. Die wohlhabende familiäre Situation ermöglichte ihr bereits in jungen Jahren eine intensive Beschäftigung mit Bildender Kunst und es entstand rasch die Sehnsucht, aus der vorgesehenen Laufbahn als Ehefrau und Mutter auszubrechen und Künstlerin zu werden.

Sie trat 1922 ihre Ausbildung am Bauhaus an. Die dort vorgefundene Lernatmosphäre beschreibt sie als chaotisch, aber voller enthusiastischer Zuversicht. Die Wahl der Webereiklasse geschah nicht ganz freiwillig und sie beschreibt ihre anfängliche Abneigung gegenüber dem Medium als zu „sissig“. (Diese Aussage kann in Erinnerung behalten werden, wenn später in einem Exkurs der Status von textilem Handwerk genauer untersucht wird.) Lieber hätte sie Wandmalerei gelernt, doch gab es neben der inoffiziellen Praxis am Bauhaus, Frauen in die Webereiklasse zu schicken, auch körperliche Einschränkungen, welche ihr dies verunmöglichten.² Es dauerte allerdings nicht lange, bis sie von der Arbeit mit den Fäden begeistert war:

„In my case it was threads that caught me, really against my will. To work with threads seemed sissy to me. I wanted something to be conquered. But circumstances held me to threads and they won me over. I learned to listen to them and to speak their language.“³

Schon während der Vorbereitungen zur Aufnahmeprüfung verliebte sich Annelise Fleischmann in den elf Jahre älteren Künstler Josef Albers, welcher am Bauhaus zuerst als Student, dann als Meister im Vorkurs tätig war. Die beiden heirateten 1925 und Annelise Fleischman nahm den Namen Anni Albers an. Am Bauhaus besuchte sie den Vorkurs bei Johannes Itten und wurde dann vor allem von ihrem Lehrer Paul Klee geprägt, dessen

² Vgl. Nicholas Fox Weber, „Afterword“, in: Brenda Danilowitz, Anni Albers: On Weaving. New Expanded Edition, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2017. S. 210

³ Anni Albers, Lecture: Material as Metaphor auf <https://albersfoundation.org/teaching/anni-albers/lectures/#tab5> abgerufen 07.08.2020

Arbeiten sie sehr schätzte.⁴ Mit ihr in der Webereiwerkstatt lernten (und lehrten) einige andere wichtige Künstlerinnen wie Otti Berger, Guntha Stölzl und Margaret Leischner. Ab 1931 hatte Anni Albers kurzfristig die Leitung der Webereiklasse inne, Anfang 1932 wurde Lilly Reich von Mies van der Rohe als eine ihre Nachfolgerinnen installiert.⁵ Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 wurde das Bauhaus aufgrund des NS-Terrors und der Repression zur Selbstauflösung gezwungen, nachdem das dortige Schaffen als „entartete Kunst“ diffamiert wurde. Wie vielen weiteren Künstler*innen verstanden Anni und Josef Albers, dass es für sie als Intellektuelle mit jüdischen Wurzeln in der nun einzig von den neuen Machthabern akzeptierten arischen „Deutschen Kunst“ keinen Platz gab. Sie handelten rasch und vernünftig, und emigrierten noch 1933 in die USA.

Die Einreise und Aufnahme wurde durch eine Anstellung am neu gegründeten Black Mountain College ermöglicht, in welchem die beiden einen Lehrauftrag bekamen. Durch ihre Lehrtätigkeit prägte Anni Albers einige wichtige Künstlerinnen der nächsten Generation, und sie entwickelte ihre eigene Arbeit als Weberin und Künstlerin weiter.

Das Ehepaar Albers reiste immer wieder nach Mexiko und später nach Peru und Chile. Mexiko war zu dieser Zeit ein lebendiges Zentrum intensiver Verhandlungen moderner Kunst (Frida Kahlo und Diego Rivera, Jaqueline Lamba und André Breton, Clara Porset, die am Black Mountain College studiert hatte, uvm.) deren „schwindelerregende Modernität“⁶ die beiden begeisterte. Sie beschrieben das Land als Ort, wo Kunst und Leben vereint waren. Anni Albers studierte intensiv traditionelle Textilien und übersetzte die abstrakten Muster und komplexen Webtechniken in ihre eigene, moderne Bildsprache.⁷

1949/50 erhielt Josef Albers einen Lehrauftrag an der Yale Universität und Anni zog mit ihm nach Connecticut. Sie selbst bekam zwar keine universitäre Anstellung, blieb jedoch weiter sehr aktiv, hielt Vorträge an Museen und Galerien, verfasste Texte und produzierte viele eigene Werke. Im Jahr des Umzugs hatte Anni Albers ihre erste große Einzelausstellung im Museum of Modern Art in New York. Zudem hielt sie an der Architekturabteilung der Yale Universität inoffizielle Vorträge, unkonventionell für eine Textilkünstlerin und als einzige

⁴ Vgl. Ann Coxon, Maria Müller-Schareck, „Anni Albers, die Vielseitige“, in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018. S.14

⁵ Vgl. Sigrid Wortmann Weltge, Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop. London: Thames and Hudson, 1993.

⁶ Briony Fer, „Nahe dem Stoff, aus dem die Welt besteht: Weben als ein modernes Projekt“, in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018. S.32

⁷ Vgl. <https://albersfoundation.org/artists/biographies/> abgerufen am 02.08.2020

Frau in einem männlich dominierten Umfeld. Im Jahr 1957 veröffentlichte sie den zentralen Essay *The Pliable Plain* zu Textilien in der Architektur.

Das Ehepaar Albers blieb zeitlebens praktisch und theoretisch künstlerisch tätig, mit einer immensen Begeisterung für Kunst, Design, Handwerk und deren Vermittlung. Obwohl sie nie gemeinsam an Werken gearbeitet haben, haben sie sich ständig gegenseitig in ihrem kreativen Ausdruck gefördert und unterstützt. Sie teilten eine Lebensphilosophie, die davon ausgeht, dass Kunst einen wesentlichen Teil der menschlichen Existenz ausmacht.⁸ Anni Albers war bis zu ihrem Tod 1994 rastlos und interessiert an der Kunst im Leben und dem Leben in der Kunst.

Das Werk von Anni Albers

Anni Albers einflussreiches Werk umfasst verschiedene Disziplinen. Den Großteil ihres Lebens widmete sie der Webkunst. In diesem Feld war sie sowohl als Designerin, Künstlerin, Lehrerin, Theoretikerin und Sammlerin aktiv. In fortgeschrittenem Alter beschäftigte sie sich auch zunehmend mit der Druckgrafik.

Seit sie 1923 am Bauhaus angefangen hatte, „den Fäden zuzuhören und ihre Sprache zu sprechen“ erlernte und ergründete sie die Weberei mit einer ausgesprochenen Tiefe und einer anhaltenden Erkundungslust. Dazu gehörte auch ihre Faszination für alte Techniken peruanischer Webkünstler*innen, welche sie an verschiedenen Stellen als „ihre großen Lehrmeister“ würdigt.⁹

In ihren theoretischen Schriften befasst sich Anni Albers mit verschiedenen Themenbereichen der Weberei: dem Material, der Technik, dem Handwerk, der Kunst sowie die Anwendung in der Architektur, oder abstraktere Themen wie taktile Empfindung oder Material als Metapher. Neben Artikeln für Fachzeitschriften veröffentlichte sie drei Bücher: 1959 *On Designing*, 1965 die umfassende Abhandlung *On Weaving* und 1970 *Pre-Columbian Mexican Miniatures*.¹⁰ Ihre teilweise sehr praxisnahen, teilweise sehr theoretischen Texte – welche immer Weben als Ausgangspunkt haben, aber in verschiedene Felder reichen – zeigen wie

⁸ Vgl. <https://albersfoundation.org/artists/biographies/> abgerufen am 02.08.2020

⁹ Vgl. Widmung in: Brenda Danilowitz, Anni Albers: *On Weaving*. New Expanded Edition, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2017.

¹⁰ Jordan Troeller, „Anni Albers’s „Pliable Plane“: Writing on Architecture and the Nomadic Textile“, in: Burcu Dogramaci (Hg.) *Textile Moderne / Textile Modernism*, Wien Köln Weimar: Böhlau Verlag, 2019. Notes 1, S.227

Anni Albers künstlerische Praxis eine Verbindung von intellektueller und handwerklicher Arbeit darstellt. Sie „dachte durch textile Bilder“¹¹, und ließ ihre textilen Werke mit ihren Texten in Dialog treten. Verortet in den Diskursen ihrer Zeit war sie interessiert an Fragen nach dem Status von Handwerk und Design in der Gesellschaft und in Bezug zu Kunst und industrieller Produktion, worauf die Kunsthistorikerin Christina Glover hinweist:

„Her weavings shaped the art philosophy she recorded and they visually carried out her written claims. Developing as a result of her Bauhaus education, Albers's philosophy asserts that art and craft can be equal, that direct experience with materials is necessary in the textile industry, and that true art represents timeless aesthetics.“¹²

Albers machte ihr Diplom am Bauhaus 1930 mit einem Doppelgewebe, einer Wandbespannung für die Bundesschule des Deutschen Gewerkschaftsbund in Bernau, welche vom damaligen Leiter des Bauhauses, dem Architekten Hannes Meyer, geplant wurde (Abb.1). Für diese Arbeit, die sowohl schalldämpfende als auch lichtreflektierende Eigenschaften vereinte, verwendete Albers Baumwoll-, Chenille- und transparente Zellophanfäden, verband also profane Baumwolle mit zeitgenössischen, „neuen“ Materialien. Diese Arbeit kann als subtil und präzise bewertet werden, für Albers zentrale Eigenschaften guten Designs. In einem späteren Essay beschreibt sie ihr Verständnis von Design folgendermaßen: den Zeitgeist repräsentierend und dabei ganzheitlich die technologischen Entwicklungen in eine „pure“ Form überführend.¹³ Wie die Kunsthistorikerin T'ai Smith erwähnt, bevorzugte Albers „das Subtile der Textilien, ihre Fähigkeit, auf ‚unsichtbare oder geheime Weise‘ zu wirken.“¹⁴

Neben Textilien für die industrielle Produktion begann Albers die sogenannten *Pictorial Weavings* zu erschaffen, komplexe, handgewobene Stücke, welche sie dezidiert im Bereich der Kunst verortete, um zu zeigen, dass auch gewebte Arbeiten als ebenso wertvoll wie z.B.

¹¹ Vgl. <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-44-autumn-2018/anni-albers-weaving-magic-briony-fer> (Übersetzt von der Verf.) abgerufen am 07.08.2020

¹² Christina Glover, *Anni Albers's Modernist Philosophy in Thread and Text*, The Florida State University, 2012. S.1

¹³ Vgl. Anni Albers, „Design: Anonymous and Timeless“, in: Brenda Danilowitz, *Anni Albers: Selected Writings on Design*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2000. S. 34 ff.

¹⁴ T'ai Smith, „Monumental: Die Entwicklung einer Wandbespannung“ in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), *Anni Albers*, München: Hirmer Verlag, 2018. S.61

gemalte Kunstwerke anzusehen sind. Als eine der wichtigsten Inspirationsquellen bezog sie sich auf vorkoloniale lateinamerikanische Textilien. Es ist anzunehmen, dass Albers Begeisterung für lateinamerikanische Webkünste, welche sie später in ausgiebigen Auseinandersetzungen mit der Textilkunst der Anden erweitert, am Bauhaus seinen Anfang nahm.¹⁵ Viele der zeitgenössischen Künstler*innen, darunter ihre Lehrer am Bauhaus, entwickelten eine große Faszination für die abstrakt gemusterten Textilien. Wie die Kunsthistorikerin Virginia Gardner Troy in ihrer Dissertation ausführt, war in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg die Begeisterung modernen Künstler*innen für nicht-europäisches „primitives“¹⁶ Kunsthandwerk, insbesondere Textilkunst aus Lateinamerika, groß. Die Gründe dafür sieht sie in einer romantischen Faszination für die vorindustrielle Einheit von Entwurf und Ausführung der Werke, sowie einer Suche nach der puren Form, welche in den abstrakten geometrischen Mustern „erkannt“ wurde.¹⁷ Sie schreibt:

„Germans were able to see these objects romantically, as coming from societies distant in time, very different from the products of the African and Oceanic cultures currently embroiled in Germany's colonization campaigns.“¹⁸

In Deutschland war die Möglichkeit, entsprechende Werkstücke zu sehen dadurch gegeben, dass Textilien aus den Anden einen großen Teil der Sammlungen verschiedener Völkerkunde-Museen ausmachen, eine besonders große Sammlung befindet sich im Berliner Museum für Völkerkunde. Für die Erweiterungen der Sammlungen spielte der Textilhändler Wilhelm Grätzer eine wesentliche Rolle, der in den Anden Ausgrabungen aufsuchte und eine Vorliebe für Textilien hatte. Er verkaufte große Teile seiner Sammlung an Arthur Baessler, welcher diese dem Berliner Museum für Völkerkunde vermachte.¹⁹ Albers' Praxis muss demnach in diesen zeitgenössischen Primitivismus-Diskursen verortet werden, die höchst problematisch

¹⁵ Maria Minera, „Monte Albán entdecken“, in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018. S.75

¹⁶ Vgl. Sloane Kochman, "Back to Zero:" the Artistic and Pedagogical Philosophy of Anni Albers, Oregon: University of Oregon, 2017. S.3

¹⁷ Vgl. Virginia G.Troy, Anni Albers: The Significance of Ancient American Art for Her Woven and Pedagogical Work, Emory University, 1997. S.38

¹⁸ Ebd., S.38

¹⁹ Vgl. Virginia Troy, 1997. S.40

sind, da sie von einer „privilegierten, westlichen Subjekt-Position“²⁰ ausgehen. Im Gegensatz zu ihren Mentoren am Bauhaus lag Albers' Herangehensweise jedoch auf der Ebene der Materialität, ohne den antiken Textilien aus den Anden eine spirituelle Reinheit zu attribuieren.²¹

„She positioned herself between the ancient Andean past and the modern industrial age in order to serve as an intermediary between them, and to advance the role of hand weaving as a necessary step toward the production both of industrial prototypes and of art.“²²

Die erste wichtige Ausstellung von Albers Arbeiten fand, wie zuvor bereits erwähnt, 1949 im New Yorker Museum of Modern Art statt. Es war die erste Einzelausstellung einer Textilkünstlerin und weiblichen Vertreterin des Bauhaus in einer bedeutenden amerikanischen Institution.²³ In dieser Ausstellung, welche sie mit dem damaligen Leiter der Architektur- und Designabteilung Philip Johnson kuratierte, ordnete sie ihre Werke implizit in drei Kategorien: Kunst, Gebrauchstextilien und Experimente. Die Ausstellung wurde in den folgenden Jahren in 26 weiteren Institutionen gezeigt und „festigte Albers Ruf als einflussreiche Vorreiterin der Webkunst, die die Grenzen zwischen Kunst und Handwerk auflöste (...)“²⁴. In dieser Zeit und bis in die 1960er-Jahre entstanden zahlreiche *Pictorial Weavings*, deren Namen nicht etwa auf eine abbildende Intension verweist, sondern auf ihre Stellung im Bereich der Kunst (Abb.2).

„In short, these works were meant for aesthetic appreciation and formalist contemplation, in the manner of paintings, and it is this intention that the term ‘pictorial weaving’ refers to, rather than any figural content. To underscore this aim, Albers frequently signed her pictorial weavings and displayed them in frames.“²⁵

²⁰ Sloane Kochmann, 2017. S.3

²¹ Vgl. Sloane Kochmann, 2017. S.3

²² Ebd.

²³ Vgl. Priyesh Mistry, „Textilien ausstellen MoMa 1949“ in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018. S.132

²⁴ Ebd.

²⁵ Stephanie Hammer, ‘To Let Threads Be Articulate Again’: Reading Anni Albers’s Calligraphic Weavings. Bowdoin Journal of Art, Vol. IV, 2018. S.4

Anni Albers unterschied zwar durchaus zwischen den Kategorien, welchen sie ihre Arbeiten zuordnete, jedoch ohne diese zu hierarchisieren. Vielmehr durchdringen sich in ihrem Werk Experiment, Kunstwerk und Auftragsarbeit auf der Ebene des „Ereignis eines Fadens“²⁶, aber dazu später mehr.

Grundlagen der Webtechnik

Die Webtechnik ist eine der ältesten Kulturtechniken, deren Grundprinzipien trotz enormer Veränderungen der Produktionsmittel (Industrialisierung) seit Jahrtausenden unverändert sind.²⁷ Laut der Medientheoretikern Birgit Schneider besteht in der Weberei eine besondere Wechselwirkung von Künsten und Medien, da sie von einer „speziellen, unauflöslichen Verschränktheit von Kunst und Technik bestimmt“ ist.²⁸ Das Erscheinungsbild des Gewebes hängt also in besonderer Weise von der verwendeten Technik ab, daher erachte ich es als wichtig, für die Besprechung von Albers Werk die Grundzüge der Webtechnik zu verstehen. Durch den Prozess des Webens, bei dem der Körper und das Werkzeug, bzw. die Maschine mit dem Material interagieren, schreibt sich die Zeitlichkeit der manuellen und *organisierenden* Arbeit in die Textur ein.

Beim Weben werden zwei Fadensysteme, die Kett- und die Schussfäden, rechtwinklig verkreuzt, wobei durch die Reibungskräfte eine stabile und trotzdem biegsame Fläche mit spezifischer Textur entsteht. Das eine Fadensystem, die Kettfäden, müssen dafür unter Spannung stehen, weshalb stabilere Garne verwendet werden. Nachdem sie in den Webstuhl eingespannt sind, was oft aufwändige und genaue Vorarbeit beansprucht, übernehmen sie die „passivere“ Rolle im Webprozess. Das andere Fadensystem, die Schussfäden, machen den „aktiven“ Teil aus, sie laufen im rechten Winkel unter oder über den Kettfäden und bilden so die Struktur bzw. Textur des Gewebes. Die Bindung bezeichnet die Grundstruktur der

²⁶ Vgl. T'ai Smith, „Das Ereignis des Fadens“, in: Rike Frank/Grant Watson (Hg.), Textiles: Open Letter, Berlin: Sternberg Press, 2015. (S.88-99)

²⁷ Anni Albers, „Weaving, Hand“ in: Brenda Danilowitz, Anni Albers: On Weaving. New Expanded Edition, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2017. S.1

²⁸ Birgit Schneider, „Programmierte Bilder. Notationssysteme der Weberei aus dem 17. und 18. Jahrhundert“, in: Horst Bredekamp/Birgit Schneider/Vera Dünkel (Hg.), Das Technische Bild, Berlin: Akademie Verlag, 2008. S.128

Fadenordnung und ergibt auf der Ebene des Materials ein spezifisches Muster. Dabei können drei wichtigste Bindungen unterschieden werden, welche wiederum als Ausgangslage für unzählige Bindungsmuster dienen.

„Aus den Kombinationsmöglichkeiten der Verkreuzungen der Kett- und Schussfäden ergibt sich eine unbegrenzte Anzahl verschiedener Stofftexturen, die mit der Größe des Rapports exponentiell ansteigt. Ein Bindungslexikon aus dem 19. Jahrhundert beschreibt 12.000 unterschiedliche Bindungsmuster, die sich durch Kombination von bis zu 26-bindigen Mustern – das bedeutet einen Rapport von 26 Reihen – herstellen lassen.“²⁹

Drei Grundbindungen

Die drei Grundbindungen sind die Leinwand- oder Tuchbindung, die Körperbindung und die Atlas- oder Satinbindung (Abb.3).

Die *Leinwandbindung* ist die grundlegendste der Bindungen, bei dieser der Schussfaden abwechselnd über und unter den Kettfäden verläuft. In der nächsten Zeile wird der Schussfaden um eins verschoben über- bzw. unter den Kettfäden durchgeführt, d.h. wurde er vorher unter dem Kettfaden geführt, läuft er in der zweiten Reihe darüber und umgekehrt. Somit entsteht ein zweireihiger Rapport mit einer gleichmäßigen Kreuzung der Fäden und die Gewebestruktur ist auf der Vorder- und auf der Rückseite identisch. Bei der Leinwandbindung ergibt sich damit die höchstmögliche Anzahl von Faden-Kreuzungen und sie besitzt durch die entstehenden Reibungskräfte eine sehr stabile Struktur.

Die *Körperbindung* ist allgemein bekannt in Form des Jeansstoffes *Denim*. Bei dieser Bindung, für deren kleinste mögliche Form drei Kett- und Schussfäden benötigt werden, entsteht eine diagonal verlaufende Musterung, genannt Körpergrat. Der Schuss kommt dabei nur unter jedem dritten Kettfaden zu liegen, der nächste Schuss wird wiederum um eins nach links oder rechts versetzt. Je nachdem ob auf der Vorderseite vermehrt die Schuss- oder Kettfäden sichtbar sind, spricht man entsprechend von Schuss- oder Kettkörper. Vorder- und Rückseite

²⁹ Schneider, 2007 S. 45

sind beim Körper, wie auch bei der Satin- oder Atlasbindung unterschiedlich (bis auf wenige Ausnahmen)³⁰.

Bei der *Atlasbindung* flottiert der Schussfaden ebenfalls über mehrere Kettfäden, im Unterschied zum Körper kommen die Kreuzungs- oder Bindungspunkte jedoch nicht nebeneinander zu liegen. Dadurch entsteht ein Gewebe mit einer glatten, glänzenden Oberfläche (Satin), das meist auch sehr beweglich ist (je nach verwendetem Material).

Webstühle

Im Unterschied zu anderen Techniken der Verbindung von Fäden, wie beispielsweise Stricken, Verschlingen, Flechten, Häkeln, Klöppeln, Verdrehen oder Knüpfen, benötigt das Weben eine Vorrichtung, um die Kettfäden in Spannung zu halten. Dies ist der Webstuhl, welcher seit den Anfängen des Webens als menschliche Kulturtechnik in verschiedenen Formen vorkommt, jedoch in den Grundzügen seit Jahrtausenden gleich funktioniert.³¹ Der Webstuhl ist die Gerätschaft, das Instrument oder Werkzeug, welches in Interaktion mit dem menschlichen Körper und dem Material (den Fäden) das gewobene Textil ermöglicht. Er kann in der Handweberei als Erweiterung des Körpers der/des Weber*in verstanden werden, wobei das Webstück als Verkörperung seiner/ihrer intellektuellen und physischen Fähigkeiten betrachtet werden kann.³² Wie Albers in ihrem Text *The Loom* darlegt, wurde der Webstuhl über die Jahrtausende mit dem Ziel weiterentwickelt, die Geschwindigkeit und Präzision der Weberei zu erhöhen. Weben ist ein Prozess, bei dem aus klein(st)en Einzelteilen ein großes Ganzes entsteht, ein Prozess, der dementsprechend zeitaufwändig ist.

„Der prähistorische und mittelalterliche Webstuhl repräsentiert das, was Marx in einem anderen Kontext vielleicht als Musterbeispiel für die „formelle Subsumption“ bezeichnen würde: ein Instrument, dessen Betriebssystem langsam der Logik des Kapitals unterworfen wird.“³³

³⁰ Schneider, 2007, S.46

³¹ Vgl. Smith, T'ai Ereignis des Fadens, S.92-93

³² Vgl. Sharon, Tsang- de Lyster <https://www.thetextileatlas.com/craft-stories/anni-albers>

³³ Smith, T'ai, Ereignis S. 93

Die fundamentalste Aufgabe des Webstuhls, nämlich die Kettfäden unter Spannung zu halten, kann auf unterschiedlichste Weise erfüllt werden. Eine der einfachsten Varianten ist der Gewichtswebstuhl. Hierbei wird eine vertikale Befestigung der Fäden an einem in der Höhe hängenden Stab vorgenommen, wobei die Fäden am unteren Ende mit einem Gewicht beschwert werden, welches die Fäden unter Spannung setzt. Das Textil wird bei dieser Art der Vorrichtung von oben nach unten gewebt. Eine andere Möglichkeit, die Fäden unter Spannung zu halten, ist durch die Befestigung auf zwei Stäben, genannt Kett- oder Brustbaum, welche in einem Rahmen, oder wie beim Rückenbandwebstuhl mit einem Gürtel am Körper³⁴ gehalten werden. Der Webrahmen kann horizontal, auch genannt Flachwebstuhl, oder vertikal befestigt werden. Für dichtere Gewebe wie Teppiche und Tapisserie wird häufig eine vertikale Befestigung, auch genannt Hautelisse- oder Hochwebstuhl, gewählt. Beide Arten der Befestigung sind in verschiedenen Teilen der Welt anzutreffen.³⁵

Die gesamte Bandbreite und Entwicklung der verschiedenen Webstühle nachzuzeichnen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, ich möchte daher anhand des Trittwebstuhls, ein Flachwebstuhl wie ihn Anni Albers verwendete, auf die wichtigsten Elemente eingehen. Da der Schussfaden für die Stoffbildung unter und über den Kettfäden geführt werden muss, wurden in der Entwicklung der Webtechnik Möglichkeiten gefunden, diesen Prozess zu vereinfachen. Indem die Kettfäden in zwei (je nach Bindung mehr) Gruppen getrennt und diese auseinandergebracht werden, entsteht das sogenannte *Fach*, durch das der Schussfaden in einem geführt werden kann. Danach muss das Fach geändert werden, d.h. die Kettfäden, welche sich beim ersten Fach oben befinden müssen nach unten zu liegen kommen, und umgekehrt. Hierzu können Gatter-Kämme oder Litzen verwendet werden. Diese sind beim Trittwebstuhl an Schaften befestigt, welche über Fußpedalen gesteuert werden, wodurch die Hände für das Führen der Fadenspule/Schiffchen und das Anschlagen der Fäden mit Hilfe eines Kammes frei sind.

Jaquardweberei

Die Jacquardweberei ist ein durch Lochkarten gesteuerter Webprozess, dessen Erfindung ab 1804 hochkomplexe Muster industriell reproduzierbar machte. Vorläufer gab es bereits zu

³⁴ Vgl. Seiler-Baldinger, Annemarie. Systematik der Textilen Techniken. Ethnologisches Seminar der Universität und Museum für Völkerkunde, Basel 1991. S.90/91

³⁵ Vgl. Albers, The Loom. In On Weaving, S.5

Beginn des 17. Jahrhunderts.³⁶ Die Reproduktionsmöglichkeiten in der Jaquardweberei können mit anderen bildgebenden Verfahren wie der Drucktechnik verglichen werden. Tatsächlich ist in der optischen Qualität des 1827 entwickelten Verfahrens namens *Taille douce* eine verblüffende Nähe zum Kupferstich zu finden.³⁷ Jean Marie Jaquard, der als Erfinder des Jaquardwebstuhls gilt, wird nach seinem Tod und bis heute zu einem „Protagonisten des Mythos der Industrialisierung stilisiert“³⁸. Die Faszination an Jaquard, welche durch viele Legenden und Geschichten befeuert wurde, lässt sich bis heute in Narrativen über die Verbindung der Jaquardweberei mit Vorläufern der Computertechnologie finden. Doch solche Mythen einer linear gedachten Fortschrittsvorstellung sind zu hinterfragen, so schreibt Schneider:

„Ebenso wie in vielen Technikgeschichtsschreibungen blieben auf der Suche nach autonomen ‚Erfindern‘ und ‚Pionieren‘ die übrigen Determinanten von technischen Konstruktionen wie Vorläuferschaft, Teamarbeit und materiell-technische Gegebenheiten ausgeblendet.“³⁹

Bildwirkerei

Die Tapisserie oder Bildwirkerei ist eine Webtechnik, bzw. ein mit der Weberei verwandtes Feld. Im Unterschied zu den bisher besprochenen Techniken verlaufen die Schussfäden dabei jedoch nicht über die gesamte Breite des Textils, sondern füllen jeweils nur einen Teil aus. Hinter den (meist) vertikal gespannten Kettfäden ist die Entwurfszeichnung, genannt Karton, sichtbar, nach der die Tapisserie gearbeitet wird. Die Tapisserie ist ein wichtiges Feld der Textilkunst, und ihr kommt auch innerhalb der Moderne eine spezielle Position zu. Viele berühmte französische und amerikanische Vertreter*innen der Moderne, vom

³⁶ Schneider, 2007 S.38

³⁷ Vgl. Schneider, 2007 S.22

³⁸ Schneider, 2007 S.36

³⁹ Birgit Schneider, Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2007. S.37

Expressionismus bis zur abstrakten Malerei, ließen Tapisserien nach eigenen Entwürfen anfertigen, etwa Picasso, Léger, Matisse oder Le Corbusier.⁴⁰

⁴⁰ Vgl. K. L. H. Wells, *Weaving Modernism. Postwar Tapestry: Between Paris and New York*. New Haven and London: Yale University Press, 2019. S.7

Exkurs: Status des textilen Handwerks

Die doppelte Marginalisierung der textilen Künste in der Kunstgeschichtsschreibung analysiert Dogramaci in *Textile Moderne*.⁴¹ Einerseits werden sie im Nützlichen und Angewandten, also in der Nähe des Handwerks, und andererseits in der Domäne des Weiblichen und Häuslichen verortet, wodurch sie im Vergleich zu anderen Feldern wie Malerei oder Bildhauerei als (doppelt) weniger wertvoll erachtet werden. Diese Abwertung des Handwerks gegenüber der „freien“, oder „schönen“ Künste soll im Folgenden umrissen und die Positionen von Albers Arbeiten im Spannungsfeld zwischen *Craft* und *Beaux-Arts* genauer betrachtet werden.

Die Assoziation der „freien“ oder „schönen“ Künste (*Beaux-Arts*) mit intellektueller Arbeit und der „angewandten“, „funktionalen“ und „nützlichen“ Künste (*Craft*) mit manueller Arbeit durchzieht das Narrativ dieser hierarchischen Separierung. Wie die Kunsthistorikerin T'ai Smith schreibt, erhält die Beschäftigung mit Handwerk(-kunst) bis heute nur einen Platz an der Peripherie der Kunstgeschichtsschreibung, wobei Ideen und Konzepte im Zentrum stehen:

„(...) the study of craft has been seated at the outskirts of the table of modern and contemporary art history, where ideas and ‚issues‘ occupy the center, and where anxieties about labor (art being connected to ordinary manufacture) run high.“⁴²

Zu diesem Paradigma maßgeblich beigetragen hat das sogenannte Jahrhundert der Moderne, welches eine radikale Abwendung vom handwerklichen Geschick hin zur Artikulation von Konzepten mit sich brachte.⁴³

Dem voraus geht die Idee der Trennung von Geist und Körper, welche sich durch die Schriften des Philosophen René Descartes ab dem 17. Jahrhundert verstärkt verbreitete, und zu einer Hierarchisierung der beiden, nun getrennt gedachten Sphären führte.⁴⁴

⁴¹ Vgl. Burcu Dogramaci, „Textile Moderne: Einleitende Überlegungen“, in: Burcu Dogramaci, *Textile Moderne / Textile Modernism*, Wien Köln Weimar: BöhlauVerlag, 2019. S.15

⁴² T'ai Smith, *The Problem with Craft*. *Art Journal*, 75(1), 80-84., 2016. S.80

⁴³ Vgl. Ebd.

⁴⁴ Vgl. Silvia Federici, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Wien, Berlin: Mandelbaum Verlag, 2017. S.186 ff.

Verschiedene Strömungen sind jedoch angetreten, die Trennung zwischen Handwerk und freier Kunst zu durchbrechen. Pionierarbeit leistete etwa die um 1850 im angelsächsischen Raum entstandene *Arts & Crafts*-Bewegung, welche „eine ganzheitliche, alle Lebensbereiche umfassende Reformierung beabsichtigt(e)“⁴⁵. Auch die russische Avantgarde hat den Anspruch erhoben, die Kunst ins echte Leben zu überführen, und Künstler*innen haben sich in verschiedenen Bereichen und Medien betätigt, und in Gruppierungen wie der Bloomsbury Group oder Dada haben sie aus und in Feldern der angewandten und freien Kunst zusammengearbeitet.⁴⁶ Nicht zuletzt nahmen die „progressiven Vereinigungen und Kunstschulen“⁴⁷ Zentraleuropas in Berlin, Weimar, Wien sowie das Black Mountain College in den USA im ersten Drittel des 20. Jahrhundert eine wichtige Stellung in der diskursiven Vermittlung von (textilem) Handwerk ein.

So waren die ersten Jahre vom Bauhaus stark von der Idee geprägt, die Separierung von Kunst und Handwerk im Sinne einer vorindustriellen Ursprünglichkeit und der avantgardistischen Vorstellung, dass Kunst alle Lebensbereiche durchdringen soll, aufzuheben. Smith beschreibt die Entwicklung folgendermaßen:

„(..) early on, a romantic interest in a pre-industrial social unity inspired the Bauhaus's claim to fuse the arts with craft. After the 1923 exhibition, the pre-war Werkbund ideals of merging art and technology oriented the Bauhaus toward an emphasis on functionality and economic growth.“⁴⁸

Die Weberei hatte am Bauhaus eine ambivalente Stellung und passte sich den verschiedenen Ausrichtungen der Schule an. Ab 1925 fand noch unter dem Bauhausgründer Walter Gropius eine starke Hinwendung (aller Werkstätten) zur Entwicklung von Prototypen für industriell produzierbare Produkte statt. Diese *Modellarbeit* genannte Weisung wurde als wichtigster Inhalt der Werkstätten-Ausbildung definiert.⁴⁹ Mit der Übernahme der Leitung durch den Schweizer Architekten Hannes Meyer 1928 verstärkte sich diese Tendenz zusätzlich, die

⁴⁵ Burcu Dogramaci, 2019. S.11

⁴⁶ K. L. H. Wells, 2019. S.7

⁴⁷ Burcu Dogramaci, 2019. S.11

⁴⁸ T'ai Smith, *Weaving work at the bauhaus: The gender and engendering of a medium, 1919–1937*, University of Rochester, 2006. S.1

⁴⁹ Magdalena Dorste, „Die Werkstätten am Bauhaus 1919–1933“ in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), *Anni Albers*, München: Hirmer Verlag, 2018. S.53

Produktivarbeit stieg und in allen Werkstätten wurden Prototypen für die industrielle Herstellung entwickelt.⁵⁰ Diese kommerziellen Aufträge brachten der Schule einerseits finanzielle Mittel, aber auch weitreichende Bekanntheit durch die Teilhabe an der Massenproduktion. Sie waren jedoch intern sehr umstritten. Wie Smith beschreibt, sollte diese Entwicklung nicht als endgültig und die theoretische und praktische Ausrichtung des Bauhauses nicht als eine homogene Einheit betrachtet werden.

„Yet it is important to understand that the Bauhaus as a discursive and practical field was never so coherent in any single moment, and the apparent break was not so definitive.“⁵¹

Die Hinwendung zur industriellen Produktion führte auch gerade in der Webereiwerkstatt zu heftigen Diskussionen über Prioritäten. Die Polarisierung von Handwerk und industrieller Produktion, welche die Frage nach Kunst und Handwerk ablöste, war für die Weberinnen am Bauhaus problematisch. Denn – und das betrifft den zweiten Punkt der doppelten Marginalisierung – auch hier wurden sie als Frauen mit dem Handwerk assoziiert und das textile Handwerk als feminine Domäne betrachtet.⁵²

„The majority of the Bauhaus’s female students were placed in the textile workshop, and discussions about weaving recalled both domestic space and the female factory laborers of the modern textile industry, which in turn characterized the very identity of their medium as an object and practice.“⁵³

Albers hat in vielen ihrer Schriften die Differenzierung zwischen „nützlichem“ Handwerksprodukt und Kunstwerk beschrieben, wobei sie diese Kategorien nicht hierarchisch bewertete und ihrer Meinung nach jedes Handwerksstück potentiell Kunst sein konnte. So schreibt sie 1946 in *Constructing Textiles*:

⁵⁰ Vgl. Ebd.

⁵¹ T'ai Smith, 2006, S.1

⁵² Vgl. Sigrid Wortmann Weltge, 1993. S.99

⁵³ T'ai Smith, 2006. S.3

„Crafts have a place today beyond that of a backwoods subsidy or as a therapeutic means. Any craft is potentially art, and as such not under discussion here. Crafts are problematic when they are hybrids of art and usefulness (once a natural union), not quite reaching the level of art and not quite that of clearly defined usefulness.“⁵⁴

Albers erachtete auch die Beziehung des Handwerks zur industriellen Produktion als gleichberechtigt und fruchtbar. Die Handweberei war ihrer Meinung nach notwendig, um innovative neue Gestaltungslösungen zu finden. Sie betrachtete die experimentelle Arbeit am Handwebstuhl als notwendige (Vor-)Arbeit, ohne welche die industrielle Produktion verarmen würde.⁵⁵ Daher sollte sie in den Laboratorien der industriellen Webereien einen Platz erhalten.

Obwohl Albers ihre Arbeiten in verschiedenen Sphären positionierte, wurde und wird ihr Werk aufgrund der Nähe zum Handwerk anders rezipiert als Kunstwerke, welche in den klassischen Medien der „freien“ Künste geschaffen wurden. Durch das Schreiben über ihre Arbeit schafft Albers die Verbindung in eine intellektuelle Sphäre, und bringt sie in Zusammenhang mit theoretischen Überlegungen und künstlerischen Konzepten der Moderne:

„Albers likely felt the need to write about her work because in the first half of the twentieth century, the written word carried more weight than a medium assumed to be craft, and at that time, weaving was not considered an art form.“⁵⁶

Bewegliche Gewebe im Prozess

Materialitäten als Akteure

⁵⁴ Anni Albers, „Constructing Textiles“ (geschrieben 1946, überarbeitet 1959), in: Brenda Danilowitz, Anni Albers: Selected Writings on Design, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2000. S.32-33

⁵⁵ Briony Fer, 2018. S.25

⁵⁶ Christina Glover, 2012. S.3

Die Texte von Anni Albers befassen sich immer wieder mit der Frage nach dem Material, insbesondere in den Artikeln *Work with Material*⁵⁷ und *Tactile Sensation*⁵⁸. Dabei geht es um ihre Herangehensweise als Künstlerin, Designerin und Lehrerin, aber auch um allgemeinere theoretische Überlegungen zu Materialität und taktiler Wahrnehmung. Mit Material bezeichnet sie „unformed or unshaped matter“⁵⁹, also ungeformte, rohe Materie, d.h. möglichst wenig industriell verarbeitetes Material. Albers setzt die direkte Erfahrung mit Material in einen Gegensatz zu industrieller Produktion und nennt das Material „the most real thing there is“⁶⁰. Sie verweist in diesen Texten auf die Möglichkeiten und Potenziale von Einschränkungen hinsichtlich kreativer Prozesse und spricht von der Autorität gewisser Materialien und Technologien, den experimentellen und kreativen Schaffungsprozess zu limitieren, bzw. zu befördern. Das „Spiel der Vorstellungskraft“⁶¹ wird z.B. bei der industriellen Produktion auf den Entwurf limitiert. Bei der Arbeit mit Material im Sinne von Handwerk ist diese Autorität eine andere, weniger limitierende, weshalb Albers hier besonderes Potenzial zur freien Erfindung sieht. Jedes Material hat seine eigenen inhärenten Gesetzmäßigkeiten und Charakteristiken, welche erkannt und mit ihnen oder dagegen gearbeitet werden kann. Die vom Material gesetzten Einschränkungen betrachtet Albers als hilfreich für ein experimentelles, kreatives Schaffen, denn der leere Raum unendlicher Möglichkeiten kann laut Albers für einen kreativen Prozess überfordert wirken und zu Resignation führen. Hingegen liefern die Einschränkungen, welche ein Material bietet, Leitlinien für kreative Prozesse, die als Grundraster oder Gerüste verstanden werden können.⁶² Ebenso bieten die Handwerkstechniken ein Feld von tradierten Operationen, welche gewisse Regeln verkörpern.⁶³

In der Moderne hat der einflussreiche Kunsthistoriker Clement Greenberg zur Thematisierung des Materials mit seinen Theorien zur Malerei beigetragen. Zwar hat er, wie die Kunsttheoretikerin Petra Lange-Berndt argumentiert, dem Material mit der Frage nach der

⁵⁷ Anni Albers, in: Brenda Danilowitz, *Anni Albers: Selected Writings on Design*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2000.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd. S.7

⁶⁰ Ebd. S.6

⁶¹ Vgl. Ebd. S.7

⁶² Vgl. Ebd.

⁶³ Vgl. Ebd.

Materialspezifität einen Platz eingeräumt, jedoch wurde es dabei nur als Mittel zum Zweck verstanden, anhand dessen die pure Form, die Abstraktion und Visualität transzendiert wurde.⁶⁴ Albers lehnte Greenbergs Vorstellung einer einzigen wahren Medienspezifität, welche sich im Inhalt spiegeln sollte, ab. Durch ihr Verständnis des Textilen als einer beweglichen, flexiblen Struktur war ihr klar, „dass dieses Medium niemals ein singuläres, stabiles Objekt sein kann“⁶⁵.

Dieses von Albers beschriebene Verständnis von Material und Technologie wird im Folgenden versucht, anhand von Fragen nach Agency und Handlungsmacht, wie sie in den Diskursen des Neuen Materialismus geführt werden, näher zu beleuchten.

Verbindungslinien zu Neuem Materialismus

Die Theorien und Diskurse, welche seit den 1990er-Jahren unter dem Begriff des Neuen Materialismus subsumiert werden, bieten sich an, um Albers Arbeiten – sowohl die theoretischen Schriften als auch die textilen Werke – zu analysieren. Der Neue Materialismus beschreibt „Materie und materielle Phänomene (...) als Akteure, welche an der (Re)konfiguration der Verflechtungen von Assemblagen und Netzwerken der Wirklichkeit (...) teilhaben.“⁶⁶ Dabei geht es darum, die Vorstellung von Materie als etwas Fixes und Passives aufzulösen und stattdessen ihre „intrinsisch selbst-transformativen Potentiale“⁶⁷, ihre „affizierenden und relationalen Möglichkeiten“⁶⁸ aufzuzeigen. Der Neue Materialismus positioniert sich als klar gegen einen vorherrschenden Anthropozentrismus und gegen die etablierten, klar getrennten Dualitäten von Geist/Körper, Natur/Kultur, Objekt/Subjekt.⁶⁹ Die

⁶⁴ Petra Lange-Berndt, *Materiality. Documents of Contemporary Art*, MIT Press London/Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2015. S.13

⁶⁵ Vgl. T'ai Smith, 2015. S. 90

⁶⁶ Susanne Witzgall, „Macht des Materials/Politik der Materialität – eine Einführung“, in: Susanne Witzgall/Kerstin Stakemeier (Hg.) *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich Berlin: Diaphanes, 2. Auflage 2017. S.16

⁶⁷ Ebd. S.14

⁶⁸ Vgl. Brigitte Hipfl, „Medien, Affizierung, verteilte Agency“, in: Theo Hug (Hg.) *Medienpädagogik. Herausforderungen für Lernen und Bildung im Medienzeitalter*. Innsbruck: insbruck university press, 2018.

⁶⁹ Vgl. Susanne Witzgall, 2014. S. 14 ff.

Vertreter*innen des Neuen Materialismus verstehen vielmehr die Welt als sich überlagernde Sphären, als „Gewebe und Netzwerke (...) aus Artefakten, Menschen, Zeichen, Normen, Organisationen, Texten, aus Hybriden zwischen Natur und Kultur, Subjekt und Objekt (...)“⁷⁰, die sich gegenseitig durchdringen, Bedeutungen generieren und in ständiger Transformation und Materialisation begriffen sind. Die Wirkungs- oder Handlungsmacht (*agency*) des Materiellen ist dabei verflochten mit den diskursiven Praktiken.

Dahingehend zeigt sich in Albers Arbeiten, dass sie sich intensiv sowohl praktisch als auch philosophisch mit dem Material und der Arbeit mit dem Material auseinandersetzt. Statt dabei die Künstlerin unhinterfragt ins Zentrum und damit als die autoritäre, formgebende Instanz zu setzen, beschreibt sie die Rolle der Künstlerin als Interpretierende und Vermittlerin, welche sich zwischen einer aktiven und passiven Beziehung mit dem Material hin und her bewegt. So ist bei Peterson zu lesen:

„It is in her individual practice (and writing about her own practice) that Albers offers a perspective that foregrounds material and in particular the artist’s work with material. Instead of advocating that an artist manipulate fiber and thread, Albers supports the role of the artist as an interpreter who moves between an active and passive relation to material. For Albers, subjectivity ‚stands in the way of the object that is to take form‘ and ‚it is better that the material speaks than that we speak ourselves.‘“⁷¹

Auch in ihrem Essay *Design: Anonymous and timeless* über Design aus dem Jahr 1947 beschreibt Albers die Beziehung zwischen Material, Werkzeug, Maschine und Designerin als eine sich gegenseitig bedingende. Demnach soll gutes Design dem Material nicht im Wege stehen, eine Gefahr, die sie in der – durch die Fragmentierung der Arbeit in der industriellen Produktion beförderten – Entwicklung des Designers als selbstdarstellendes Subjekt sah.⁷² Zwischen Anni Albers theoretischen Abhandlungen und dem Neuen Materialismus liegen klarerweise Jahrzehnte, dennoch sind Parallelen bemerkenswert, die, selbst wenn so nicht ausgewiesen, auch in Smith’s Buch *Das Ereignis eines Fadens* festzumachen sind, wenn sie

⁷⁰ Ebd. S.15

⁷¹ Becky Peterson, *Experimentation, Identification, Ornamentation: Avant-Garde Women Artists and Modernism's Exceptional Objects*, University of Minnesota, 2010. S. 45/46

⁷² Vgl. Anni Albers, „Design: Anonymous and timeless“ in: Brenda Danilowitz, *Anni Albers: Selected Writings on Design*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2000. S. 39

davon spricht, dass Albers theoretische Arbeiten zur Weberei auf einem Verständnis beruhen, das sich nicht auf bloße theoretische Abhandlungen stützt, sondern „deren Ursprung ausschließlich zwischen Material und Praxis liegt“⁷³. Diese Praxis ist vielschichtig mit der Materialität, der Technologie, den Werkzeugen und dem Wissen vorhergegangener Meister*innen verwoben.

Struktur, Prozess und Ereignis

Anni Albers betrachtet das Webstück als Objekt, das anhand seiner rasterförmigen Struktur konstruiert ist und aufgrund seiner Beschaffenheit der Architektur nahesteht. Dies machte es zu einer Oberfläche, welche strukturell geplant und nicht oberflächlich dekoriert sein sollte.⁷⁴

„Texture effects belong to the very structure of the material and are not superimposed decorative patterns, which at the present have lost our love.“⁷⁵

In Albers Arbeiten – sowohl in den Gebrauchstextilien, aber insbesondere auch in den *Pictorial Weavings* – wird ersichtlich, dass sie die Struktur als eigenständige Akteurin positioniert. Das Webstück versucht bei ihr nie die Organisation der Fäden zu verdecken, im Gegenteil, ihre Begeisterung für die komplexe Schönheit der Textur wird sichtbar. Die Gewebekonstruktion erhält neben anderen Oberflächeneigenschaften wie Farbe oder Glanz die Textur „als dominierendes Element“. ⁷⁶ So schreibt etwa die Kunsthistorikerin Becky Peterson über eines von Albers *Pictorial Weavings* namens *Open Letter*:

„Unlike code, it reveals its making: while the lines and dots suggest language rather than disguise it, the clear grid of the textile and the raised ‚lettering‘ show viewers the actual weaving that went into its creation. In ‚Open Letter‘, Albers’s use of a cross-

⁷³ Táí Smith, 2015. S. 89

⁷⁴ Jordan Troeller, 2019. S.220

⁷⁵ Anni Albers, „Constructing Textiles“ (geschrieben 1946, überarbeitet 1959), in: Danilowitz, 2000. S.23

⁷⁶ Vgl. Ann Coxon, Maria Müller-Schareck, „Anni Albers, die Vielseitige“, in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018. S.12

hatch pattern, often used in drawing to sketch or provide depth and shadowing, also places the artistic process on display alongside the art-object.“⁷⁷

Oder wie es Smith beschreibt:

„Webentwürfe dienen also dazu, den Ablauf des Webens zu *ordnen* – die Praxis (und die daraus resultierenden Muster) zu vereinheitlichen. Das Raster repräsentiert daher nicht den gewebten Stoff, sondern Abläufe und Verhältnisse, durch die in der industriellen (kapitalistischen) Produktion *Arbeit* organisiert wird.“⁷⁸

In diesem Zusammenhang steht das „Ereignis eines Fadens“, die oft zitierte Formulierung am Beginn ihres Buches *On Weaving*. So schreiben Coxon und Müller-Schareck über die handgewebten Arbeiten von Albers:

„Durch das ‚Ereignis des Fadens‘ verbinden sie ein uraltes Handwerk mit moderner künstlerischer Praxis und beweisen die erstaunliche Vielseitigkeit des Beitrags ihrer Schöpferin zur Moderne.“⁷⁹

Albers Bestreben die „Beziehung eines Webereignisses zu anderen Ereignissen“ als „einen Prozess des dicht Verflochten-Seins“⁸⁰ zu vermitteln, durchdringt alle ihre Werke. Ihre verknüpften Fäden widersetzen sich somit der Idee eines fortschrittlichen, linearen Entwicklungsdenken, sie sind wiederkehrend und zirkulär zwischen Zeiten und zwischen Orten.⁸¹ Albers war dabei inspiriert von Whiteheads Büchern, welcher das Ereignis im Vergleich zu Bourdieu nicht als ein monolithisches, markantes Moment verstand, sondern als ein unscheinbares, fließendes.⁸² Dem Faden folgend schafft es Albers in ihren Arbeiten (textilen und textlichen) Ereignisse zu verknüpfen und zu beleuchten und so zu etwas zu machen, „auf das es ankommt“⁸³.

⁷⁷ Becky Peterson, 2010. S.44

⁷⁸ T'ai Smith, 2015. S.93 (Hervorhebungen im Original)

⁷⁹ Ann Coxon, Maria Müller-Schareck, 2018. S. 19

⁸⁰ T'ai Smith, 2015. S.96

⁸¹ Vgl. Ebd.

⁸² Vgl. Ebd. S.91

⁸³ Ebd. S. 92

Anni Albers weist in ihren Texten immer wieder darauf hin, dass der Struktur eine essentielle Rolle für das Verstehen von Textilien zukommt. Einige ihrer theoretischen Abhandlungen sind noch während des Zweiten Weltkriegs und in den Nachkriegsjahren entstanden. Diese beinhalten immer wieder Referenzen und Hinweise auf die katastrophalen Kriegshandlungen. Sie beschreibt das Leben in dieser Zeit als chaotisch⁸⁴ und verstörend⁸⁵, und weist darauf hin, dass es wichtig ist, sich auf die Stärke zu besinnen und klare Werte zu benennen⁸⁶.

Struktur ist für sie ein wichtiger Anhaltspunkt im Chaos, verstanden nicht nur im Sinne der konkreten Bindung eines Webstückes, sondern etwa auch als die Regeln eines Materials, die Grenzen und Möglichkeiten, die bei der Arbeit damit erkannt werden können⁸⁷. Auch Stephanie Hammer weist darauf hin, dass für Albers die tiefgehenden Auseinandersetzungen mit dem Material sowie mit dem Prozess des Schaffens (aus und mit dem Material) ein Gegengewicht zur Verwirrung und Befremdung des Daseins in ihrer Zeit darstellte:

„Albers argued that work with unformed material facilitated a process of discovery through which the ‚irrevocable laws‘ governing material were elucidated, thus providing a sense of logic and constancy in a world seemingly characterized by flux.“⁸⁸

Bildtextile Ordnungen: die Matrix und binäre Codes

In Schneiders zentralem Buch *Textiles Prozessieren* wird die Verbindung der Webtechnik (Lochkartenweberei/Jaquardweberei) mit einer „Mediengeschichte des technischen Bildes“⁸⁹ beschrieben. Dabei wird die Weberei hinsichtlich der verwendeten Notationssysteme analysiert, wobei das Hauptinteresse auf dem Einsatz von Lochkarten liegt, welche in der Weberei erstmalig eingesetzt wurden, lange bevor sie in frühen Computersystemen zur

⁸⁴ Vgl. Anni Albers, in: Brenda Danilowitz, Anni Albers: Selected Writings on Design, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2000. S. 3

⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 6

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 25

⁸⁷ Vgl. Ebd. S.7

⁸⁸ Stephanie Hammer, 2018. S.2

⁸⁹ Birgit Schneider, 2007 S. 9

Anwendung kamen. Schneider liefert mit der Geschichte der Lochkartenweberei „einen frühen Teil jener Ideengeschichte (..), die als Geschichte der Digitalisierung Vorgeschichte des Computers ist.“⁹⁰ Die rasterförmige Grundstruktur der Weberei kann dabei in Verbindung mit digitalen Bildformaten gesehen werden. Das gerasterte Webstück wird zum Vorläufer von Pixelbildern (Abb.4). So schreibt Schneider:

„Die Notationsformen der Weberei werden im erweiterten Horizont einer Genese technischer, von Apparaten erzeugter Bilder in mehrfacher Hinsicht bedeutsam: Sie können als früheste eindeutige Speicherformen von Bildern einerseits sowie als Übertragung von Bildern in Maschinenanweisungen andererseits – und so in ihrer Funktion als Notationen und codierte Bilder sowie als Programm für den Webstuhl – diskutiert werden.“⁹¹

Wie Schneider erwähnt, hat das Bestreben, die „Gründungsgeschichte des Computers an die Textilproduktion anzuschließen“ eine „wirksame Suggestionskraft“⁹². Auch Sadie Plant's bekanntes Buch *Nullen und Einsen* beschäftigt sich mit diesen „Interferenzen des Digitalen mit der Weberei“⁹³. Gerade in der Kunst der Moderne können dabei Gemeinsamkeiten zwischen dem Universalismus des Codes und dem Universalismus der Abstraktion hergestellt werden.

Die Lochkartenweberei steht zwar nicht in direktem Zusammenhang mit Anni Albers Arbeiten, doch die Fragen nach Struktur und Reproduktion, sowie die Aufzeichnung der Texturen sind auch bei ihr von zentraler Bedeutung. Und die „Hypothese (..), dass in textilen Objekten mit ihrem spezifischen Zusammenspiel aus Technik, Verfahren und Material sowie der daraus resultierenden orthogonalen Anordnung die wesentlichen Kriterien für eine Transformierung in Bildcode bereits angelegt waren“, ist durchaus bemerkenswert.

⁹⁰ Ebd. S.8

⁹¹ Birgit Schneider, 2008. S.183

⁹² Birgit Schneider, 2007. S.37

⁹³ Daniel Becker, „Interferenzen von Webkunst, Algorithmen und Raster in der Kunst der Moderne“, in: Burcu Dogramaci (Hg.), *Textile Moderne / Textile Modernism* (1st ed., Mode global Band 3). Wien Köln Weimar: Böhlau Verlag, 2019. S.297

Es muss jedoch hinsichtlich Albers Arbeiten darauf hingewiesen werden, dass ein binäres Verständnis der Weberei nicht ausreicht, um ihrer Komplexität gerecht zu werden. Alleine die Tatsache zweier sich kreuzender Fadensysteme erzeugt eine doppelte Binarität. Hinzu kommen Albers Faszination mit Dreherbindungen, einer Webtechnik, bei der sowohl Schuss- als auch Kettfäden während des Webvorgangs verdreht werden, was wiederum in einer binären Codierung nicht sichtbar wäre (Abb.5).

Diese Techniken illustriert sie in ihrem Buch *On Weaving* anhand alter peruanischer Beispiele, die Albers als Inspiration für ihre eigenen Werke dienten. Beispiele für solche Bindungen, die sie wie oben argumentiert als Strukturereignis in den Vordergrund stellt, sind die in den 1940er Jahren geschaffenen Raumteiler und die in den 1950er Jahren entstandenen *Pictorial Weavings Red and Blue Layers, Variations on a Theme* und *Open Letter*.

Nomadische Gewebe in der Architektur: Bewegung und Licht

Die Ursprünge von Albers Auseinandersetzung mit Architektur können in ihrer Abschlussarbeit am Bauhaus festgemacht werden: einem lichtreflektierenden, schalldämpfenden Doppelgewebe, welches sie 1929 als Wandbehang für die Aula der Bundesschule des Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau entwickelte, die vom damaligen Bauhausdirektor und Architekten Hannes Meyer entworfen wurde.⁹⁴ Diese Arbeit beeindruckte den Architekten und späteren Direktor der Abteilung Architektur und Design des New Yorker Museum of Modern Art, Philip Johnsons, so sehr, dass er ihr die Empfehlung an das Black Mountain College ausstellte, welches zu ihrer Anstellung führte und ihr und ihrem Ehemann Hans Albers ein Visum nach Amerika verschaffte.⁹⁵

Nach ihrer Emigration in die USA arbeitete Albers mit Architekten wie Louis Kahn, Philip Johnson, Walter Gropius und Marcel Breuer⁹⁶ zusammen und sie veröffentlichte auch einige Texte. Ihren Essay *The Pliable Plain*, welcher im Rahmen ihrer inoffiziellen Vorträge an der Architekturabteilung der Universität Yale entstand, untersucht Jordan Troeller⁹⁷ in seinem Artikel in dem 2019 von Burcu Dogramaci herausgegebenen Buch *Textile Moderne*.

⁹⁴ Vgl. T'ai Smith, 2018. S.61

⁹⁵ Vgl. ebd. S.61

⁹⁶ Vgl. Jordan Troeller, 2019. S.217

⁹⁷ Ebd. S.217-228

Ihre theoretischen Auseinandersetzungen mit Textil im Kontext der Architektur soll im Folgenden als Basis dienen, um einige ihrer Arbeiten genauer zu untersuchen. Wie Briony Fer schreibt, können Albers Überlegungen „dazu an (regen), erneut über die körperlich-sinnliche Reichweite der Weberei nachzudenken: Ihr Nutzen wird erheblich erweitert und soll unser Erleben des Alltags ebenso subtil wie aus sich heraus transformieren.“⁹⁸ Auch in der gewählten Sprache dieser Texte stellt Albers Verbindungslinien zwischen dem Gewebe und der Architektur her, wenn sie den Prozess des Webens als „engineering“ oder „building-up“⁹⁹ beschreibt, oder auch sichtbar im Titel ihres Essays *Constructing Textiles*:

„In Perspecta, she described weaving as ‘engineering work of fabric construction’, referring threads with words like ‘strength’, ‘ability to bear tension’, and the loom as the ‘machine’. In order to win textile a standing in the modern practice, Albers was careful with her choice of words to relate to her targeted readers. In this case, she rebranded weaving as a form of architecture, the field which she gained more recognition.“¹⁰⁰

Durch ihre theoretischen Texte und ihre Vorträge, in denen sie präzise eine Sprache einsetzt, welche Anleihen aus der Architektur nahm, schafft Albers eine Neupositionierung ihrer textilen Auftragsarbeiten als wichtige Teile des architektonischen Gesamtwerks. So setzt sie sie als bewegliche Akteure im Raum ein, welche Licht leiteten, und aktiv in Beziehung zu den Menschen treten. Auf zwei Bereiche legte Albers dabei besonderes Augenmerk: einerseits auf die beweglichen und flexiblen Eigenschaften von Textilien, andererseits auf die Eigenschaft, Licht zu beeinflussen, sei es durch reflektierende, transparente oder verdunkelnde Textilien.

Bewegung

Albers betont in ihrem Essay *The Pliable Plane* die durch die Struktur hervorbrachte Beweglichkeit des Textils. Damit könnte das Textile als Antithese zur stabilen und permanenten Architektur gesehen werden. Albers legt ihren Fokus jedoch auf die Gemeinsamkeiten, indem sie nomadische Lebensweisen heranzieht. In nomadischen

⁹⁸ Briony Fer, 2018. S.37

⁹⁹ Jordan Troeller, 2019. S.220

¹⁰⁰ Sharon Tsang de Lyster auf <https://www.thetextileatlas.com/craft-stories/anni-albers>

Behausungen, die leicht zu transportieren sein müssen (Zelte, Jurten) verbinden sich Architektur und Textil in ihrer Funktion als Schutzvorrichtung. Wenn Kleidung unsere zweite Haut ist, so sind die Wände eine dritte Schicht, die uns schützt.¹⁰¹ Albers argumentiert anhand des Beispiels der Ur-Behausungen (Zelte), dass Architektur und das Textile eine gemeinsame Vorgeschichte teilen, verbunden in ihrem Zweck, den Körper vor äußeren Einflüssen wie Wind, Wasser, Temperatur oder Licht zu schützen. Die Beweglichkeit der heutigen Textilien in der Architektur ist jedoch nicht mehr aus dem Grund relevant, dass sie weit transportiert und dazu klein gefaltet werden müssen. Die Textilien sind in den Innenraum gewandert, als Vorhänge, Teppiche, Bettbezüge und Polsterungen. Albers beschreibt die Gefahr, dass dadurch der Fokus zu sehr auf eine andere, nämlich die rein ästhetische Funktion der Textilien gelenkt wird. Dies wäre wiederum an sich nichts Schlechtes, wird jedoch oft durch oberflächliche Ornamentierung befriedigt, eine Tatsache, die, wie zuvor bereits ausgeführt, für Albers gutem Design entgegentläuft. Die Beweglichkeit, so argumentiert Albers, ist jedoch auch in den Innenräumen einer modernen, immobilen Wohnweise von großer Wichtigkeit und voller Potential. Durch die Mobilität, welche die „beweglichen Flächen“ mit sich bringen, werden die Innenräume schnell und unkompliziert veränderbar. Z.B. kann eine Farbfläche in Form eines Vorhanges größer oder kleiner gezogen werden, und gleichzeitig den Lichteinfall bestimmen oder modellieren. Die wärmespendende Qualität eines Teppichs kann leicht verändert werden, Tischtücher, Sofabezüge oder Bettüberwürfe können große Flächen einnehmen und bestimmen dadurch wesentlich die Atmosphäre eines Raumes, sind jedoch bei Bedarf schnell zusammengelegt und entfernt. Diesen Wirkungsweisen des Textils wird meist keine große Aufmerksamkeit geschenkt, doch Albers argumentiert dafür, dass das Textile in unseren Lebensräumen nicht als Nebensache betrachtet werden, ihm im Gegenteil ein wichtiger Platz bei der Gestaltung und Planung eingeräumt werden sollte.

Pliable Plaine ist ein Plädoyer für die Anerkennung der Wichtigkeit des Textilen im Innenraum und gerade in einer modernen Lebensweise, wo sich Textilien „als strukturelle Objekte, (...) an den modernen Nomaden richteten und das Innere als Raum der Stabilität in einer zunehmend vergänglichen, globalen Kultur erschaffen.“¹⁰² Durch die Argumentation von Albers, das Textile über seine strukturelle Konstruktion mit der Architektur als auf einer

¹⁰¹ Vgl. Anni Albers, „The Pliable Plaine: textiles in architecture“, in: Brenda Danilowitz, Anni Albers: Selected Writings on Design, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2000. S.49

¹⁰² Jordan Troeller, 2019. S.223 (Übersetzt von Verfasserin)

Ebende stehend zu betrachten, schreibt sie das Textile aus dem weiblich konnotierten, (und damit als minderwertig erachteten) Innenraum heraus.

Licht

Die Modellierung des Lichts ist in Albers Werk spätestens seit ihrer Abschlussarbeit am Bauhaus, bei der sie lichtreflektierende Zellophan-Fäden verwendet, ein wichtiges Thema. Diese schon erwähnte Wandbespannung für die Aula der Bundesschule des Deutschen Gewerkschaftsbundes reflektiert das künstliche Licht und schafft dadurch eine Steigerung der visuellen Wahrnehmung des Raums¹⁰³. Um den lichtreflektierenden Effekt zu belegen, wurde die Firma Zeiss-Ikon beauftragt, diese zu messen und anhand eines Diagramms darzustellen. Das Doppelgewebe, welches neben lichtreflektierenden auch schalldämmende Eigenschaften aufweist, besitzt eine unterschiedliche Vorder- und Rückseite. Auf der Vorderseite sind die lichtreflektierenden, transparenten Zellophan-Fäden in einer subtilen Struktur sichtbar, welche eine „schillernde optische Wirkung“¹⁰⁴ erzeugt. Hier zeigt sich der Beginn einer Auseinandersetzung, die Albers vielfältig weitergesponnen hat. Im Bereich der Auftragsarbeiten für Architekten seien insbesondere die Vorhänge für das Rockefeller-Gästehaus genannt. Das von Philip Johnson entworfene modernistische Gebäude weist deckenhohe Glasfenster auf, die „es wie eine Reihe durchsichtiger Schichten erscheinen“¹⁰⁵ lassen. Für den Vorhangstoff verwendete Albers unter anderem Metallfäden, welche den Stoff bei Nacht durch die Beleuchtung des Innenraumes in ein glitzerndes Textil verwandeln, das die großflächigen Fenster vor unerwünschten Blicken abschirmt. Die „interaktive Beziehung zwischen Textil und Glas“¹⁰⁶ wird dabei deutlich. Auch bei dieser Arbeit ist die subtile Wirkungsweise erkennbar, denn bei Tag wirkt der Stoff unscheinbar und leise, er drängt sich nicht auf, sondern fügt sich in die minimalistische Architektur ein, wird also Teil von ihr (Abb.6).

Anni Albers hat mehrere weitere Raumteiler entworfen, welche unter anderem bei der Ausstellung 1949 in New York zu sehen waren (Abb.7-9). Diese Gewebe sind als freihängende Elemente gedacht, und sie zeigen, wie „bereits die Struktur des Gewebes selbst

¹⁰³ Vgl. T'ai Smith, 2018. S.62

¹⁰⁴ Ebd. S.61

¹⁰⁵ Birony Fer, 2018. S.43

¹⁰⁶ Ebd. S.43

den Raum definieren und verändern kann“¹⁰⁷. Auch dafür verarbeitete sie außergewöhnliche Materialien wie Zellophan, Lurex¹⁰⁸ und Pferdehaar. Die Modulierung des Lichtes sowie des Blickes wird auch hier sowohl durch das Material als auch durch die Anwendung bestimmter Webtechniken ermöglicht. Die Dreherbindung und spielerische Flottierungen erzeugen weniger oder mehr Transparenz und damit sowohl taktile als auch visuelle Effekte. Die dadurch ermöglichte Variabilität des Raumes passt zu ihrer Auffassung des „modernen Nomaden“. Sie waren vermutlich auch von japanischen Wandschirmen inspiriert.¹⁰⁹ Kurz nach der Ausstellung in New York beauftragte sie Walter Gropius mit dem Textil-Entwurf für das Studentenwohnheim der juristischen Fakultät der Harvard University. Neben Bettdecken wurden dafür Vorhänge als textile Raumteiler verwendet.

Abschließend kann mit Briony Fer gesagt werden, dass Albers Werk in diesem Bereich zeigt, „dass Textilien nicht nur auf unsere Lebensweise reagieren, sondern diese auch prägen. Der Körper ist gewissermaßen die Schnittstelle dieses komplexen und fragilen ökologischen Netzwerks, in dem wir als Menschen unsere jeweilige Umwelt bewohnen.“¹¹⁰

Conclusio

Anni Albers Werk fällt in eine Zeit, in der Textilien als eigenständige kreative Disziplin in verschiedenen Bereichen neue Sichtbarkeit erlangten, von industriellem Design über Architektur bis zu Skulptur und nicht zuletzt als Handwerk. Ihre Praxis, welche von einem ständig suchenden und experimentierfreudigen Intellekt geleitet wurde, hat dazu einen großen Beitrag geleistet. Ihre Kunst, die Sphären des Tuns und des Denkens zu verknüpfen, resultiert in faszinierenden Web- und Textstücken, deren Verbindungslinien zu Materialität, Technologie und Raum bis heute relevant sind.

Textil und Text zu schaffen bedeutete für Albers, die Technologien der Verbindungen zu durchdringen und zu meistern, Gewebe sind bei ihr „Technologien, die bestimmte Materialien, Prozesse und Denkformen in einem Gefüge verbinden“¹¹¹. In Bezug zur

¹⁰⁷ Ebd. S.40

¹⁰⁸ Ebd. S.40

¹⁰⁹ Ebd. S.40

¹¹⁰ Ebd. S. 37

¹¹¹ T'ai Smith zitiert von Maria Müller-Schareck, „Die Sprache der Fäden“ in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018. S.137

Architektur argumentiert Albers für die Anerkennung der Rolle der „beweglichen Fläche“ von Textilien in der modernen Lebensweise, und belegt deren Wichtigkeit mit ihren eigenen Werken. In ihrem Schaffen wird ein prozesshafter Ansatz sichtbar, welcher sich einem linearen Fortschrittsdenken entgegenstellt. In der Durchdringung der Kategorien von Handwerk, Design und Kunst, schafft sie eine Enthierarchisierung von Low- und High-Culture. Durch ihre theoretische Arbeit, durch die sie ihr Werk auch analytisch mit Bereichen wie der Architektur in Verbindung setzt, stellt sie sich gegen die Abwertung von feminisierten Techniken. Sie befreit das Textile aus dem häuslich-dekorativen, privaten Raum, in dem sie binäre Kategorien aufbricht und einem komplexeren Verständnis Platz macht.

Bibliographie

- Anni Albers, We Need Crafts for their Contact with Materials, *Design*, 46(4), 1944, 21-22. DOI: [10.1080/00119253.1944.10742326](https://doi.org/10.1080/00119253.1944.10742326)
- Anni Albers, Constructing Textiles, *Design*, 47(8): "Black Mountain College", 4 Apr 1946, pp 22–23 & 26. Abgerufen am 02.08.2020 unter:
https://monoskop.org/images/3/3b/Albers_Anni_1946_Constructing_Textiles.pdf
- Anni Albers, Lecture: „Material as Metaphor“ auf der Homepage der Josef and Anni Albers Foundation. Abgerufen am 07.08.2020 unter:
<https://albersfoundation.org/teaching/anni-albers/lectures/#tab5>
- Daniel Becker, „Interferenzen von Webkunst, Algorithmen und Raster in der Kunst der Moderne“, in: Burcu Dogramaci (Hg.), *Textile Moderne / Textile Modernism* (1st ed., Mode global Band 3). Wien Köln Weimar: Böhlau Verlag, 2019.
- Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), *Anni Albers*, München: Hirmer Verlag, 2018.
- Brenda Danilowitz, *Anni Albers: Selected Writings on Design*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2000.
- Brenda Danilowitz, *Anni Albers: On Weaving. New Expanded Edition*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2017.
- Burcu Dogramaci, *Textile Moderne / Textile Modernism*, Wien Köln Weimar: Böhlau Verlag, 2019.
- Magdalena Dorste, „Die Werkstätten am Bauhaus 1919–1933“ in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), *Anni Albers*, München: Hirmer Verlag, 2018. (S.52-59)
- Silvia Federici, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*. Wien, Berlin: Mandelbaum Verlag, 2017.
- Briony Fer, „Nahe dem Stoff, aus dem die Welt besteht: Weben als ein modernes Projekt“, in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), *Anni Albers*, München: Hirmer Verlag, 2018. (S.20-43)
- Christina Glover, *Anni Albers's Modernist Philosophy in Thread and Text*, The Florida State University, 2012.
- Stephanie Hammer, 'To Let Threads Be Articulate Again': Reading Anni Albers's Calligraphic Weavings. *Bowdoin Journal of Art*, Vol. IV, 2018

- Brigitte Hipfl, „Medien, Affizierung, verteilte Agency“, in: Theo Hug (Hg.)
Medienpädagogik. Herausforderungen für Lernen und Bildung im Medienzeitalter.
Innsbruck: insbruck university press, 2018.
- Sloane Kochman, "Back to Zero:" the Artistic and Pedagogical Philosophy of Anni Albers,
Oregon: University of Oregon, 2017.
Abgerufen unter: <http://hdl.handle.net/1794/22657>
- Petra Lange-Berndt, Materiality. Documents of Contemporary Art , MIT Press London/
Whitechapel Gallery, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2015.
- Maria Minera, „Monte Albán entdecken“, in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-Schareck
(Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018. (S.74-85)
- Priyesh Mistry, „Textilien ausstellen MoMa 1949“, in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-
Schareck (Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018. (S.130-135)
- Maria Müller-Schareck, „Die Sprache der Fäden“, in: Ann Coxon/Briony Fer/Maria Müller-
Schareck (Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018. (S.136-143)
- Becky Peterson, Experimentation, Identification, Ornamentation: Avant-Garde Women
Artists and Modernism's Exceptional Objects, University of Minnesota, 2010.
- Birgit Schneider, Textiles Prozessieren. Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei.
Zürich–Berlin: Diaphanes, 2007.
- Birgit Schneider, „Programmierte Bilder. Notationssysteme der Weberei aus dem 17. und 18.
Jahrhundert“, in: Horst Bredekamp/Birgit Schneider/Vera Dünkel (Hg.), Das
Technische Bild, Berlin: Akademie Verlag, 2008. (S.128-191)
- Annemarie Seiler-Baldinger, Systematik der Textilen Techniken, Basler Beiträge zur
Ethnologie, Band 32, Ethnologisches Seminar der Universität und Museum für
Völkerkunde, Basel: Wepf & Co. AG Verlag 1991.
- T'ai Smith, Weaving work at the bauhaus: The gender and engendering of a medium, 1919–
1937, University of Rochester, 2006.
- T'ai Smith, Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design. University
of Minnesota Press. 2014
- T'ai Smith, „Das Ereignis des Fadens“, in: Rike Frank/Grant Watson (Hg.), Textiles: Open
Letter, Berlin: Sternberg Press, 2015. (S.88-99)
- T'ai Smith, The Problem with Craft. Art Journal, (2016) 75(1), 80-84.
- T'ai Smith, „Monumental: Die Entwicklung einer Wandbespannung“ in: Ann Coxon/Briony
Fer/Maria Müller-Schareck (Hg.), Anni Albers, München: Hirmer Verlag, 2018.

- Jordan Troeller, „Anni Albers’s „Pliable Plane“: Writing on Architecture and the Nomadic Textile“, in: Burcu Dogramaci (Hg.), Textile Moderne / Textile Modernism (1st ed., Mode global Band 3). Wien Köln Weimar: Böhlau Verlag, 2019. S.217 – 228
- Virginia G.Troy, Anni Albers: The Significance of Ancient American Art for Her Woven and Pedagogical Work, Emory University, 1997.
- Sharon Tsang – de Lyster, Anni Albers – Weaving a discipline of resilience. The Textile Atlas: <https://www.thetextileatlas.com/craft-stories/anni-albers>, abgerufen am 2. Aug. 2020
- Nicholas Fox Weber, „Afterword“, in: Brenda Danilowitz, Anni Albers: On Weaving. New Expanded Edition, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2017.
- K. L. H. Wells, Weaving Modernism. Postwar Tapestry: Between Paris and New York. New Haven and London: Yale University Press, 2019.
- Sybille Wiescholek, Textile Bildung Im Zeitalter Der Digitalisierung: Vermittlungschancen Zwischen Handarbeit Und Technisierung. Bielefeld: Transcript Verlag, 2019.
- Sigrid Wortmann Weltge, Bauhaus Textiles. Women Artists and the Weaving Workshop. London: Thames and Hudson, 1993.
- Susanne Witzgall, „Macht des Materials/Politik der Materialität – eine Einführung“, in: Susanne Witzgall/Kerstin Stakemeier (Hg.) Macht des Materials/Politik der Materialität, Zürich Berlin: Diaphanes, 2. Auflage 2017.

Abbildungen

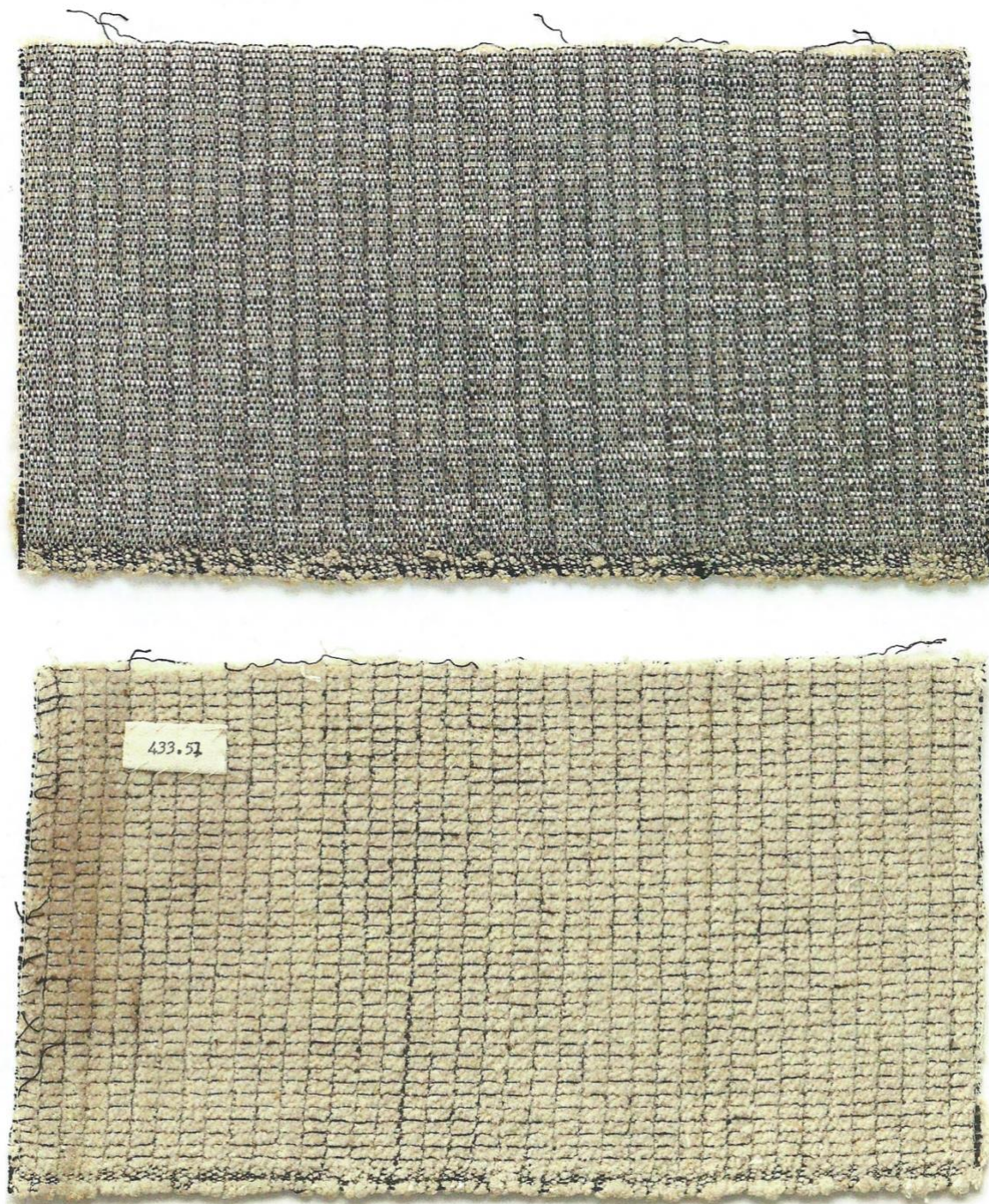


Abbildung 1: Vorder- und Rückseite eines Musters für eine schalldämpfende Wandbespannung für die Aula der Bundesschule des Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau, 1929, Zellophan, Baumwolle und Chenille, 6 x 13 cm. In: Coxon et al., S.60



Abbildung 2: *Development In Rose I*, 1952, Leinen 57,2 x 43,8 cm In: Coxon et al., 2018, S.112

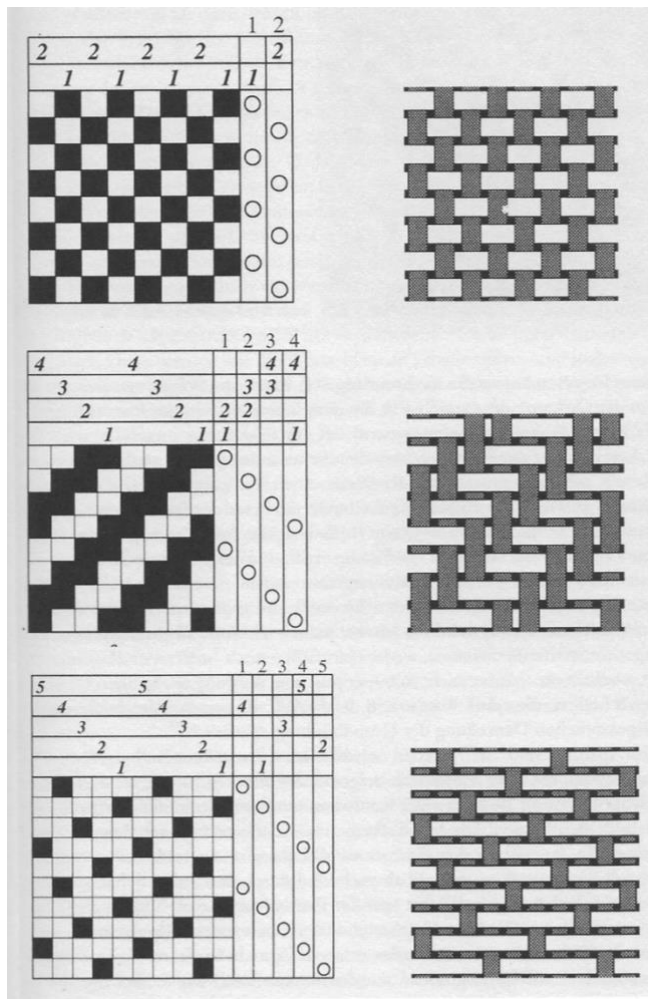


Abbildung 3: Leinwand-, Körper- und Atlasbindung. Drei Patronen inkl. Anschnürungen, Trittfolgen und Schafteinzügen, daneben die Gewebebilder. In: Schneider, 2007, S.91

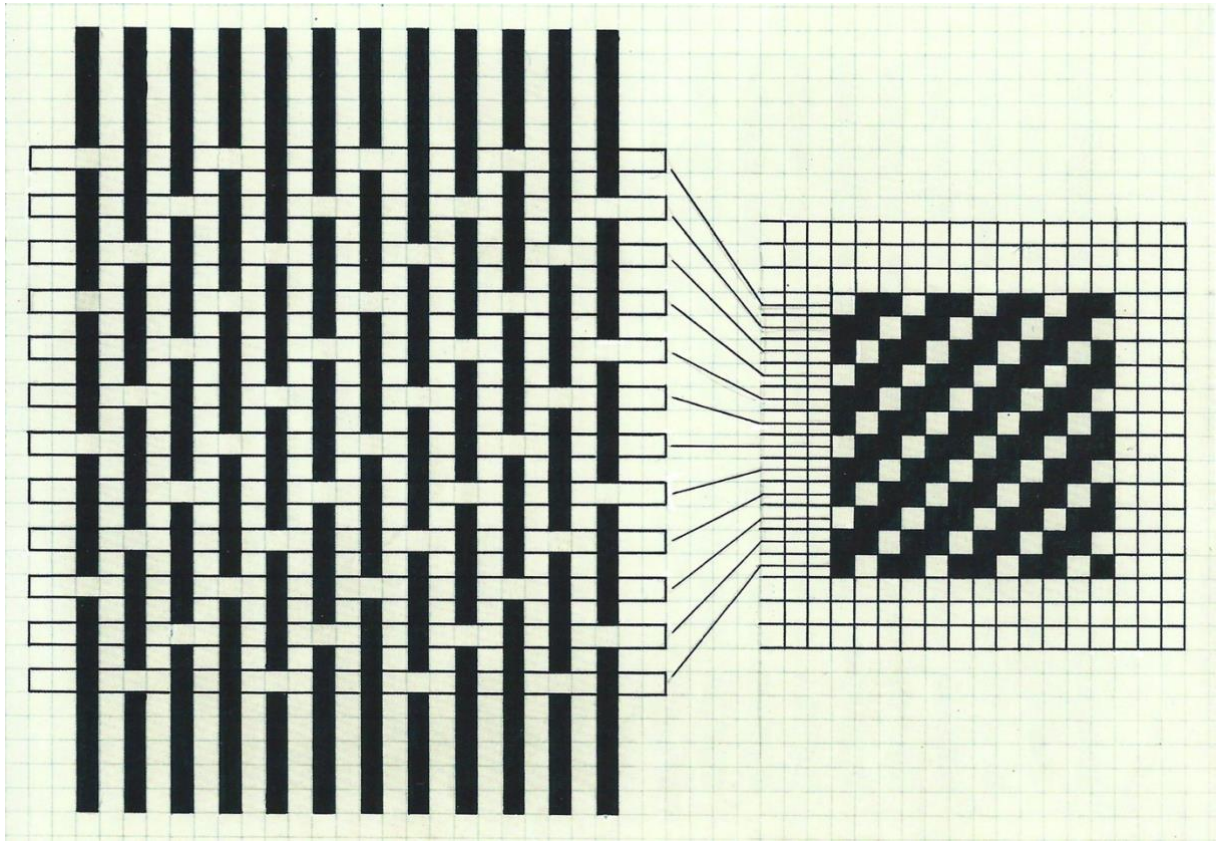


Abbildung 4: Anni Albers: *Dagram für Körperbindung*. In: Danilowitz, 2017, Plate 11

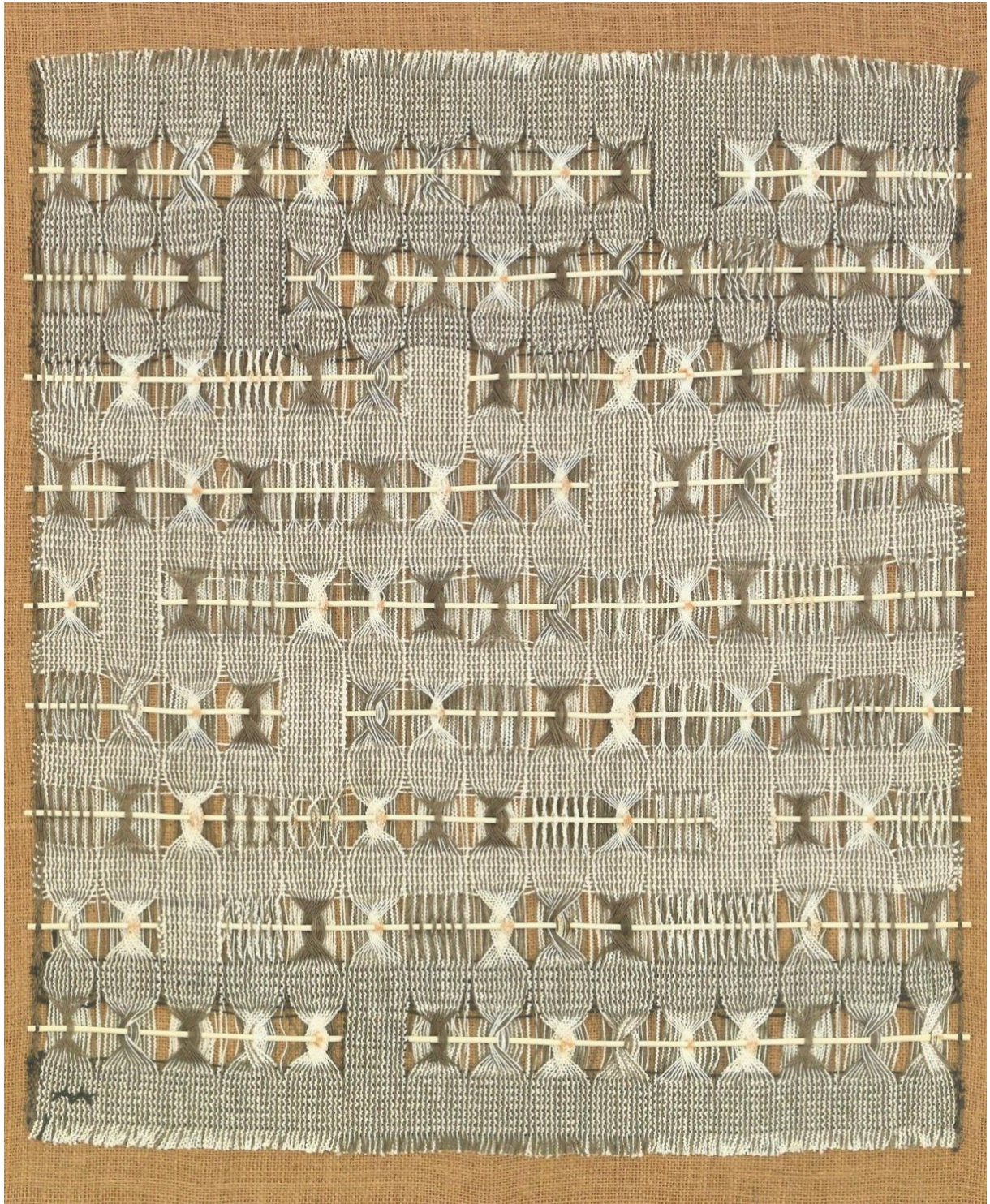


Abbildung 5: *Variations on a Theme*, 1958, Baumwolle, Leinen, Plastik, 87,6 x 77,5 cm In: Danilowitz, 2017, S.118



Abbildung 6: Innenansicht des Rockefeller-Gästehauses, New York, mit Vorhängen von Anni Albers. In: Coxon et al. 2018, S.42

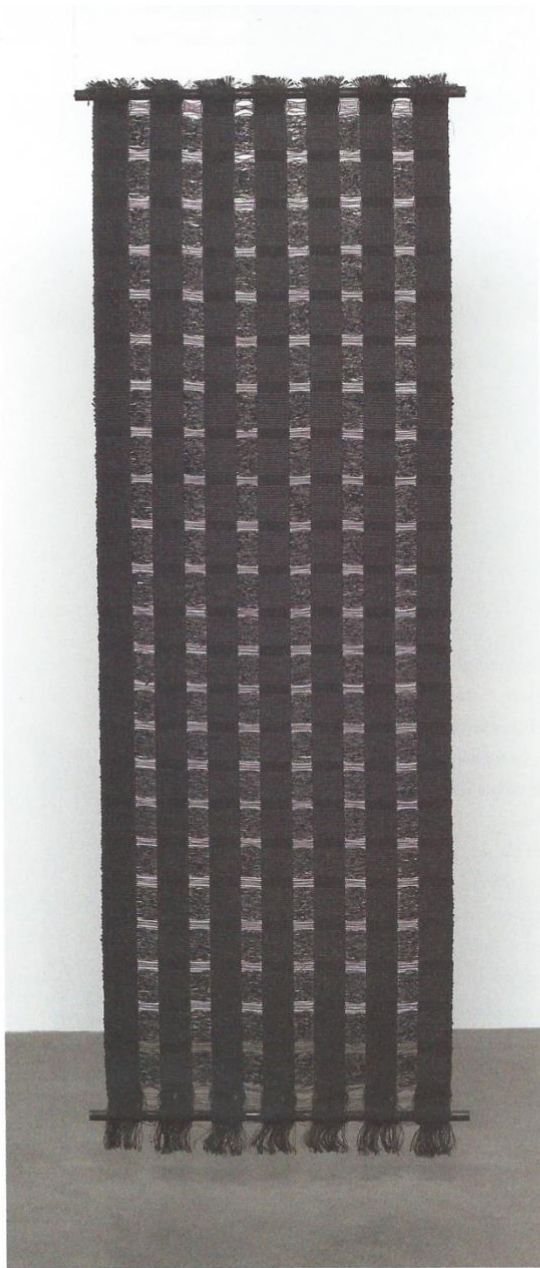


Abbildung 7: Links: Freihängende Raumteiler, 1949, Zellophan und Schnur, 238,7 x 82,5 cm. Rechts: Freihängender Raumteiler, um 1949, Baumwolle, Zellophan und Pferdehaar, 221 x 82,5 cm In: Coxon et al. 2018, S.39

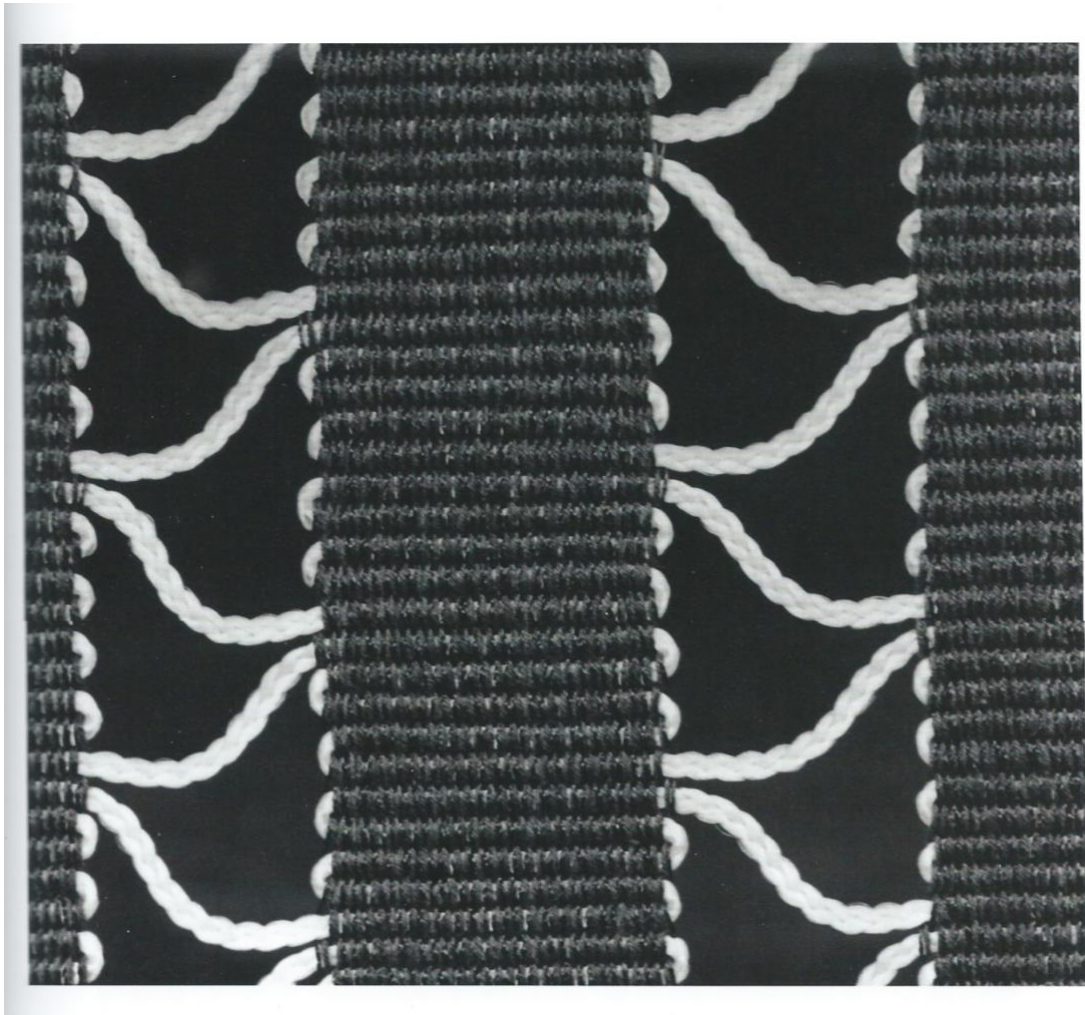


Abbildung 8: Detail eines Raumteilers (s. Abb.10, Links). In: Danilowitz, 2017, Plate 56

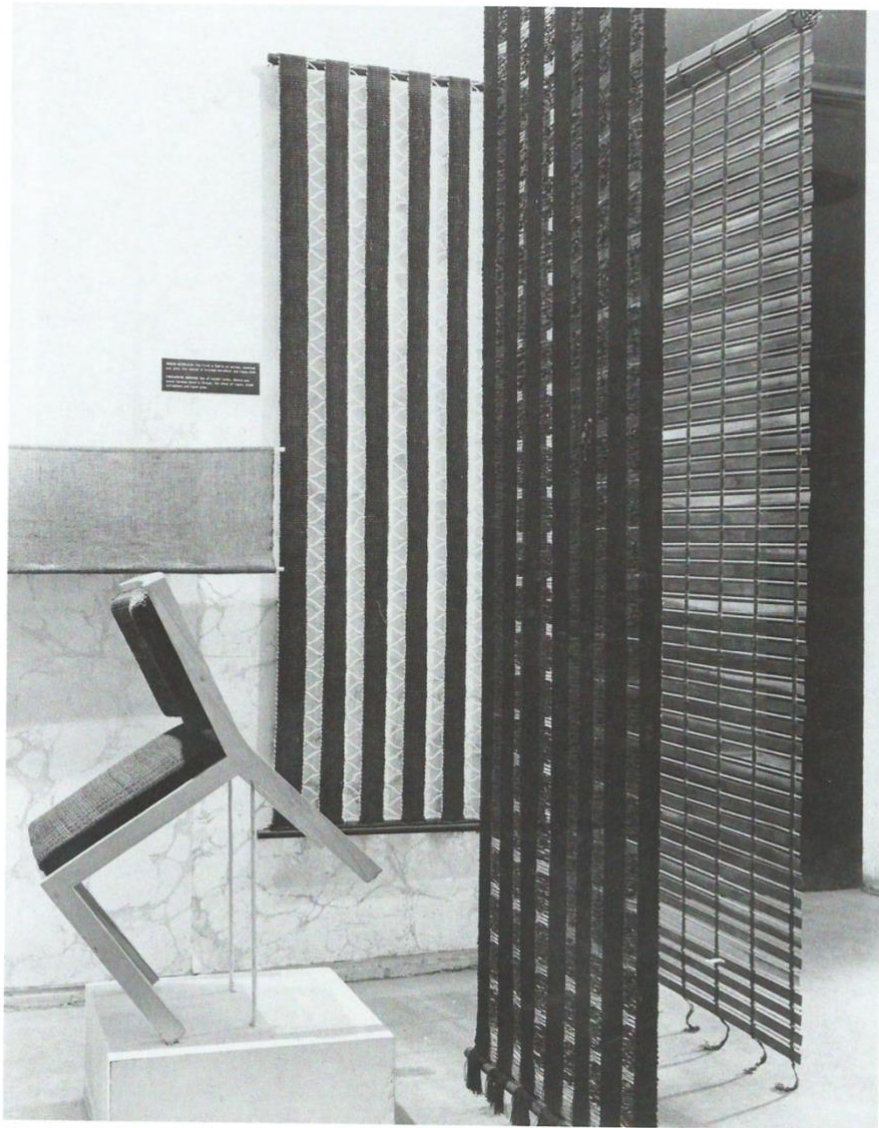


Abbildung 9: Installationsansicht der Ausstellung *Anni Albers Textiles*, Museum of Modern Art, New York, 1949. In: Coxon et al., 2018, S.130