



mode global ③ Burcu Dogramaci (Hg.)

Textile Moderne / Textile Modernism

Burcu Dogramaci (Hg.)

Textile Moderne / Textile Modernism

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Inhalt

Textile Moderne: Einleitende Überlegungen_9

Burcu Dogramaci

MATERIAL, MUSTER, FARBE / MATERIAL, PATTERN, COLOUR_21

Materiality, Representation and Cognition: A Reconsideration of Gottfried Semper's Emphasis on Weaving as a Fundamental Craft_23

Arthur Crucq

Farben der *vie moderne*. Zu Verwendung und Wahrnehmung erster synthetischer Textilfarbstoffe in der Damenmode_33

Birgit Haase

Werkbundstimme Else Meißner: Kunstschutz auf Textilmuster im ‚Elfengespinst‘ der Moderne_45

Katharina Januschewski

Foto-Ornamentik. Abstrakte Muster(er)findungen zwischen Textildesign und Kunst_59

Kathrin Schöneegg

Textile Rekonfigurationen des Spinnennetzes: Zum Verhältnis von Form und Material in Stoffmustern und Fadenobjekten_71

Leena Crasemann

TECHNIK, EXPERIMENT, ABSTRAKTION / TECHNOLOGY, EXPERIMENT, ABSTRACTION_83

In die Moderne gestochen: Adriana C. van Rees-Dutilh und die Stickerei als Kunst_85

Diana Anna Schuster

Ljubov' Popova und Varvara Stepanova: Von der gegenstandslosen Malerei zum Textildruck_97

Christiane Post

Zwischen detailgetreuem Nachstickern und eigenen abstrakten Webentwürfen:

Textile Arbeiten von Maria Marc_107

Susanna Baumgartner

Knotted, Woven, Unraveling: Textile as Structure in the Work of Paul Klee_119

Charlotte Healy

Gestickte Malereien. Die Textilkünstlerin Sophie Taeuber-Arp_131

Walburga Krupp

SAMMELN, ARCHIVIEREN, ZEIGEN / COLLECT, ARCHIVE, DISPLAY_143

Mitteleuropäische Textilien und Englische Stoffe. Zur Ankaufspolitik

des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (heute MAK) vor und um 1900_145

Angela Völker und Dagmar Sachsenhofer

Strukturprinzipien der Moderne: Die Textilsammlungen von Bertha Pappenheim und Emilie Flöge_157

Annette Tietenberg

The Weaver's Laboratory. Gunta Stölzl's Sample Cards as Materialities of Research_169

Mirjam Deckers

Patterns of the Conquerors: Zu den verschiedenen Ausstellungsformaten

von John Forbes Watsons textilen Musterbüchern_179

Carla Gabriela Engler

**TEXTILE ARCHITEKTUR UND RAUMGESTALTUNG / TEXTILE ARCHITECTURE
AND SPATIAL DESIGN_191**

Der Stoff aus dem die Räume sind: Das Prinzip der Bekleidung in Adolf Loos' Haus für Goldman & Salatsch_193

Christian Scherrer

Die Textilien der Bauhaus-Künstlerin Friedl Dicker: Raumgestaltungen und Möbeldesign_205

Katharina Hövelmann

Anni Albers's "Pliable Plane": Writing on Architecture and the Nomadic Textile_217

Jordan Troeller

Textile Moderne unterwegs: Innenausstattung von Schiffen und Zügen durch die Deutschen Werkstätten_229

Klára Němečková und Kerstin Stöver

INTERMEDIAL UND INTERDISZIPLINÄR / INTERMEDIAL AND INTERDISCIPLINARY_241

Crossover zwischen Textilien und Malerei um 1914 am Beispiel von August Macke und der Omega-Künstler_innen Vanessa Bell, Duncan Grant und Roger Fry_243

Ina Ewers-Schultz

Stickerei der Neuen Sachlichkeit. Textilbilder von Franziska Pfannkuche im intermedialen Kontext_255

Burcu Dogramaci

Körpermasken und bewegte Bilder: Künstler kostümieren Tänzer_273

Anja Pawel

Matisse's Tapestry *The Woman with the Lute* (1949): Interweaving Modernist Painting and Tapestry_285

Claire Salles

Interferenzen von Webkunst, Algorithmen und Raster in der Kunst der Moderne_297

Daniel Becker

GENDER UND KREATIVITÄT IN KOOPERATION / GENDER AND CREATIVITY IN COOPERATION_309

Textile Transformationen: Die „Frau comme il faut“ in der *robe à transformation* und die „Tempofrau“ im Verwandlungskleid_311

Kerstin Kraft

„Die Kleider müssen vor allem gut gemacht sein [...]“. Henry und Maria van de Veldes künstlerische Allianzen für das Reformkleid_325

Antje Neumann und Laura Petzold

Kreative Zusammenarbeit oder künstlerische Abhängigkeit?

Die Bildteppichweberei des deutsch-polnischen Künstlerpaares Max Wislicenus und Wanda Bibrowicz_337

Katarzyna Sonntag

Traces of Lost Modernisms: Repositioning Block Printed Textiles in Interwar London_349

Lotte Crawford

Textile Koproduktionen von Künstlerpaaren der Moderne:

Die Web- und Knüpfarbeiten von Lisbeth und Julius Bissier_361

Helene Roth

(TRANS-)LOKAL UND GLOBAL / (TRANS)LOCAL AND GLOBAL_373

Kimono as Fashion: Japanese Department Stores Designing New Kimono Patterns, 1890s–1910s_375

Hissako Anjo

**Textile Modernism in Australia: The Impact of Emigré Designer Gerard Herbst
at the Prestige Textile Design Studio in Melbourne in the 1940s and 1950s_383**

Harriet Edquist and Isabel Wünsche

Cy Twomblys ‚tapestries‘: Das Black Mountain College in Marokko_397

Thierry Greub

Transkulturelle Verwebungen: Lenore Tawneys *fiber art*_411

Mona Schieren

**Textile Modernism: Transcultural Readings of Maryn Varbanov
and Abstract Weaving from East to East, from Local to Global_425**

Janis Jefferies

BILDNACHWEISE / IMAGE CREDITS_437

BIOGRAFIEN DER AUTOR_INNEN / BIOGRAPHIES OF THE AUTHORS_445

INDEX_453

Textile Moderne: Einleitende Überlegungen

Burcu Dogramaci

Bedingungen und Ausdrucksformen einer textilen Moderne

Die Geschichte der textilen modernen Kunst ist noch nicht geschrieben, und die textile Theorie und Praxis der Moderne bislang kaum systematisch untersucht worden. Dabei forderten schon moderne Künstler_innen in ihrer Zeit die Akzeptanz des Textilen als autonomes Medium und Technik der Moderne. So schreibt Hanna Höch im Jahr 1919 in der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*: „Was in der abstrakten Kunst der gegenstandslosen Malerei erreicht wurde, sollte dies nicht in analoger Weise auch für die Stickerei möglich sein, ohne die Stickerei zum Surrogat der Malerei werden zu lassen? Die beschwingte Phantasie wird auch auf der Tuchfläche eigene Formgesetzmäßigkeiten der Nadel und des Fadens verwirklichen können. Auch die Stickerei vermag sich zur Gestaltung freier, organischer Gebilde fortzuentwickeln. Warum immer Abhängigkeit von mehr oder weniger stilisierten

Naturformen? Wie es eine reine Malerei gibt, so gebe es auch eine reine Stickerei, die ihre Notwendigkeit in der gestaltenden Phantasie und ihre Formung in der Technik des Stickens begründet.“¹ Abstrakte Stickerei oder Weberei, Schablonendrucke auf Stoff, neusachliche Textilbilder oder funktionale Raumgestaltungen aus Textil sind nur einige Ausdrucksformen einer künstlerischen Produktion, die mit textilen Materialien, Techniken und Konzepten arbeitet. Dabei handelt es sich sowohl um Werke, die von der Idee über die Zeichnung bis zum textilen Objekt von einer Person hergestellt wurden, als auch um Objekte, die in arbeitsteiligen Prozessen zwischen Entwurf und Ausführung entstanden.²

Der Titel dieses Sammelbandes fordert besondere Aufmerksamkeit für die modernen textilen Künste, doch zugleich zeigen die in ihm versammelten Beiträge internationaler Autor_innen, dass die Grenzen und Übergänge zu anderen Medien, Gattungen und Ausdrucksformen weich und unscharf sind. Um jedoch das Thema dieser Publikation scharf zu stellen, sollen zunächst Definitionen vorgenommen werden. ‚Textile Moderne‘ setzt sich aus zwei Begriffen zusammen: Das Textile meint, wie Tristan Weddigen ausführt, gleichermaßen das Material, die Technik, die Metapher und das Medium.³ Silke Tammen schreibt zur Definition des Textilen: „Ausgangspunkt für die Herstellung von Textilien sind tierische, pflanzliche und synthetische Fasern, die durch Maschenbildung, Flechten oder Weben ins Gewebe überführt werden.“⁴ Zugleich ist das Textile und vor allem das textile Arbeiten eine Kulturtechnik, die bereits etymologisch dem Text, dem Texten und der Textur nahesteht.⁵ Das kulturanthropologische Verständnis des Textilen betont die Beziehung zwischen Mensch und Objekt mit einem besonderen Blick für performative Konnotationen. Gabriele Mentges schreibt dazu: „Der Begriff des Textilen wird hier gewählt, weil er das Gegenstandsfeld in seiner

größtmöglichen Dimension einbezieht: Textil leitet sich aus dem lateinischen Wort *texo* ab, das im Deutschen mehrfache Bedeutungen anzeigt: Weben/flechten/bauen/verfertigen/zustande bringen. In diesen Begriffen finden sich die performativen Eigenschaften mit denen der Konstruktion, die beide dem textilen Material eigentümlich sind, verknüpft.⁶ Textilien als materielle Kultur können sowohl auf den Akt der Herstellung und das Verhältnis zwischen Mensch, Technik und Ding befragt, als auch auf Aneignungen, Gebrauch, Ritual und Alltagspraxis untersucht werden.⁷ Auf den engen Zusammenhang zwischen moderner Kunst und modernem Textil indes verweist Virginia Gardner Troy, indem sie schreibt: „The story of modern textiles is inextricably linked to the story of modern art and modern life. The social, political and economic transformations that prompted modernist experimentation also fuelled a sea change in the way textiles were made, used and perceived.“⁸ Die von Troy beschriebene Nähe zwischen dem Textilien und der Moderne ist auch Grundlage dieses Sammelbandes.

Der zweite Begriff in ‚Textile Moderne‘, die ‚Moderne‘, wird hier zunächst als Epochenbezeichnung von 1800 bis in die 1950er Jahre verwendet, wobei die künstlerische Moderne in engem Zusammenhang mit einem postrevolutionären gesellschaftlichen und politischen Umbruch stand.⁹ Für den zeitlichen Rahmen dieser Publikation bietet Charles Baudelaires Text „Le peintre de la vie moderne“ (1863) eine Orientierung. Denn in Baudelaires Aufsatz formuliert sich nicht nur ein modernes Verständnis künstlerischer Produktion als gegenwartsbezogen. Auch das Textile in Gestalt der Mode oder hier der Modekupfer wird von Baudelaire als eine originelle und progressive Ausdrucksform der Moderne beschrieben.¹⁰ Am anderen zeitlichen Ende des vorliegenden Sammelbandes steht dann seit den frühen 1960er Jahren die Etablierung des Textilien als Material der zeitgenössischen Kunst

und hier vor allem in Installationen, als Skulpturen und in konzeptuellen Werken.¹¹ Silvia Eiblmayr deutet die in jener Zeit zu beobachtende Verselbstständigung des textilen Materials und die Befreiung von einer Zweckgebundenheit als „Ende der ‚klassischen Moderne‘“¹². Ausdruck fand der experimentelle Umgang mit dem Textilien in der Ausstellung *Woven Forms*, die 1963 im Museum of Contemporary Crafts in New York ausgerichtet wurde und gewebte Werke von Alice Adams, Sheila Hicks, Lenore Tawney, Dorian Zachai und Claire Zeisler präsentierte. Der Katalog erkennt ganz selbstverständlich die skulpturalen Qualitäten von Gewebtem an: „The purpose of this exhibition is to focus on the current work of weaver who create woven forms on the loom. It features the work of five individuals whose different backgrounds as weavers and artists had led them to a related basis of expression – the creation of sculptural shapes of interlaced threads.“¹³ Auch die Ausstellung *Wall Hangings* (1969) im Museum of Modern Art in New York verstand das Textile als Gegenwartskunst. Im Katalog wird eine starke Beziehung zwischen den textilen Künstler_innen der 1960er und den Bauhaus-Weberinnen der 1920er Jahre wie Anni Albers und Gunta Stözl postuliert und festgestellt: „During the last ten years, developments in weaving have caused us to revise our concepts of this craft and to view the work within the context of twentieth-century art. The weavers from eight countries represented in this catalogue are not part of the fabric industry, but of the world of art.“¹⁴ Im Kontext der Ausstellungen *Wall Hangings* und *Woven Forms* muss auch die internationale Strömung ‚Fiber Art‘ erwähnt werden, die in den 1960er bis 1980er Jahren das Arbeiten mit textilen Materialien und Techniken meinte, bei der – zu allermeist ohne Webstuhl – textile Objekte entstanden.¹⁵

Zeitlich gerahmt von dem kunsttheoretischen Text Baudelaires und den programmatischen Ausstel-

lungen *Woven Forms* und *Wall Hangings* artikuliert dieser Band ein polyphones und diverses Verständnis von ‚Textiler Moderne‘ und negiert Hierarchien zwischen angewandter beziehungsweise funktionaler versus freier Kunst. Mode wird also gleichermaßen wie textile Wandbilder oder textiltheoretische Reflexionen als künstlerischer Beitrag zur Kunst der Moderne verstanden, was sich auch in der interdisziplinären Struktur der Kapitel dieses Sammelbandes spiegelt. Im 19. Jahrhundert führte einerseits die Etablierung der Haute Couture zu einem künstlerisch anspruchsvollen Schneiderhandwerk, das zunächst von Couturiers wie Charles Frederick Worth und im frühen 20. Jahrhunderts von Paul Poiret, Mariano Fortuny oder Elsa Schiaparelli geprägt wurde.¹⁶ Andererseits wurde seit etwa 1850 innerhalb des britischen Arts and Crafts Movement eine ganzheitliche, alle Lebensbereiche umfassende Reformierung beabsichtigt. Innenräume erhielten eine umfassende Ausstattung mit Textilien, und im künstlerischen Reformkleid berührten sich Kunst und Handwerk.¹⁷ Textile Architekturen können indes multipel definiert werden. Einerseits handelt es sich um stoffliche Ausstattungen von Innenräumen wie etwa „Polsterungen und bewegungsreagible[n] Medien“¹⁸. Andererseits meinen textile Architekturen auch die metaphorische Adaption von Termini (Hülle, Kleid) und Bedeutungen, wenn Bauten „dresslike qualities“ zugesprochen werden.¹⁹ Der Anteil von Frauen an der Designgeschichte der Moderne wird indes erst sukzessive aufgearbeitet. Die Dresdner Ausstellung *Gegen die Unsichtbarkeit – Designerinnen der Deutschen Werkstätten in Hellerau 1898 bis 1938* nahm 2018 weitgehend vergessene Gestalterinnen in den Blick, darunter auch Textilgestalterinnen.²⁰

Im ersten Drittel des 20. Jahrhundert wurden progressive Vereinigungen und Kunstschulen gegründet, wie die Wiener Werkstätte, das Bauhaus in Weimar und Dessau, die Reimann Schule in Berlin, das

Black Mountain College in North Carolina, an denen mit Textilien gearbeitet und textile Techniken gelehrt wurden. Diese Institutionen haben längst ihren Abdruck in der Historiografie der Moderne gefunden. Zugleich führten diese Neugründungen in ihrer Zeit nicht zu einer Entgrenzung zwischen angewandter textiler und freier Kunst. Noch in den 1920er Jahren wurden in theoretischen Abhandlungen als ‚textile Künste‘ vornehmlich Produktionen der Textilindustrie und Kunsthandwerk verstanden.²¹

Obgleich gerade die Erweiterung des Kunstbegriffs seit den 1960er Jahren den Blick auf das (zeitgenössische) Textile verändert hat, ist bislang weder der Begriff einer ‚textilen Moderne‘ kunst- und kulturwissenschaftlich eingeführt, noch ist das Thema umfassender in Publikationen oder Ausstellungen bearbeitet.²² Gerade aber den textilen Theorien (auch der Moderne) wurde in den letzten Jahren vermehrt Aufmerksamkeit zuteil.²³ Und vor allem monografische Retrospektiven haben jüngst den Zusammenhang zwischen der künstlerischen Moderne und dem Textilien akzentuiert, darunter die Schauen zu Sophie Taeuber-Arp (2014, Aargauer Kunsthhaus), Julius und Lisbeth Bissier (2015, Hagnauer Museum) und Anni Albers (2018, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, K 20/Tate Modern, London).

Mit Blick auf diese Retrospektiven lässt sich fragen, welche Präsenz Textilien in Ausstellungen des frühen 20. Jahrhundert hatten, wie sie also von Institutionen, Kustod_innen, Galerist_innen und Kunst_händler_innen der Moderne wahrgenommen wurden. Es lässt sich behaupten, dass zeitgenössische künstlerische Textilien nur gelegentlich im Kontext der freien Kunst präsent waren. Dies geschah vor allem, wenn die Ausstellenden bereits auf anderen künstlerischen Gebieten reüssiert und sich einen Namen gemacht hatten, etwa die in vielen Medien agierende Sophie Taeuber-Arp oder die orphistische Künstlerin Sonia

Delaunay. Delaunay zeigte Gemälde und textile Arbeiten wie Lampenschirm, Vorhang und Kissen auf dem *Ersten Deutschen Herbstsalon* 1913 in Berlin, der von Herwarth Walden organisiert wurde. Auf derselben Schau waren auch Gobelins von Adriana van Rees-Dutilh zu sehen.²⁴ Wie aufgeschlossen Herwarth Walden für eine textile Moderne war, zeigt auch die von Mai bis Juni 1925 in seiner Galerie DER STURM veranstaltete Ausstellung von Wandteppichen, Bodenläufern und Vorhängen des Künstlerpaares Wenzel Hablik und Elisabeth Lindemann (Handweberei Hablik-Lindemann).²⁵ Andere Galerien und Ausstellungshäuser, die sich der zeitgenössischen Kunst widmeten, integrierten das Textile eher als historisches Objekt in ihr Programm – und damit unter anderem als Referenz für die Gegenwart. Zu erwähnen ist beispielsweise die *Ausstellung Mohammedanischer Kunst (Keramik, Buchkunst, Textilien, Glas) aus dem Besitze der Persian Art Galleries (London)* bei Paul Cassirer in Berlin (1913), die „eine kleine Reihe von orientalischen Gewebe[n]“²⁶ beinhaltete. Hier und andernorts wurden Textilien als künstlerisch bemerkenswerte, aber historische Objekte ausgestellt. Das Bewusstsein für das Textile als modernes, avantgardistisches Material oder experimentelle Technik war kaum ausgeprägt. Dies zementierte die Trennung zwischen einer reinen, hohen und männlich dominierten progressiven Moderne und einer oftmals als weiblich konstruierten angewandten Kunst.²⁷ Doch zeigte das Textile mitunter in den Randbereichen der Ausstellungskataloge Präsenz, so etwa 1921 in einem Katalog der avantgardistischen Galerie von Garvens in Hannover zur *Russische[n] Kunst*. Dort wird in einem Inserat für die „Werkstätte für künstlerische Kleidung“ von Hedwig Engelmann geworben und auf die „Künstlerische[n] Stickereien nach eigenen Entwürfen/Batik“ von Anna Dittmar hingewiesen (Abb. 1).²⁸ Anders sah es in den Schauen und Verkaufsausstellungen aus, die explizit



Abb. 1: Inserat in: Russische Kunst. Ikone/Volkskunst. Neue Gemälde, Sechste Ausstellung, Ausst.-Kat. Galerie von Garvens, Hannover, Hannover 1921, S. 15

dem Kunstgewerbe gewidmet waren. Dort sind Textilien Objekten anderer angewandter Künste – dem Glas, der Keramik – zur Seite gestellt. Ein besonders anschauliches Beispiel für die progressiven Ausdrucksformen zeitgenössischer Textilien ist beispielsweise der schmale Katalog zur Ausstellung *Deutsches Kunsthandwerk der Gegenwart* im Kunstgewerbemuseum der Stadt Flensburg von 1929. Neben einem handgewebten Teppich der Lübecker Künstlerin Alen

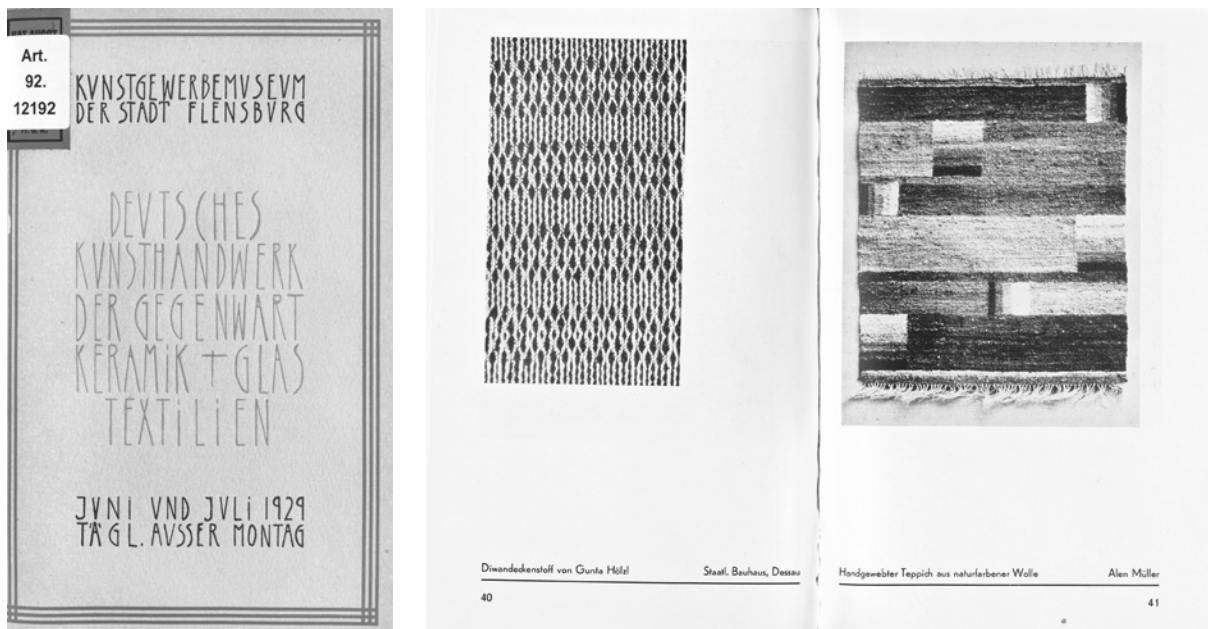


Abb. 2: Diwanddeckenstoff von Gunta Stölzl und Handgewebter Teppich von Alen Müller, in dem Ausstellungskatalog *Deutsches Kunsthandwerk der Gegenwart* des Kunstgewerbemuseums der Stadt Flensburg, 1929

Müller ist ein Diwanddeckenstoff von Gunta Stölzl abgebildet (hier versehentlich Hözl genannt, Abb. 2); beide zeigen die Bandbreite nicht nur der Funktionen, sondern auch der abstrakten Muster. Da die Abbildungen die Objekte nicht in Funktion oder in räumlichen Kontexten zeigen, ist auch eine nicht funktionale Existenz der abgebildeten Werke für die Leser_innen zu imaginieren. Das gilt vor allem für Stölzls Arbeit, die am Bauhaus in Dessau entstand.

Textile Moderne pars pro toto: das Werk von Anni Albers

Im Folgenden sollen entlang des Schaffens der Bauhaus-Künstlerin Anni Albers wesentliche Parameter einer textilen Moderne vorgestellt und die zentralen Themen dieses Sammelbandes konturiert

werden. Albers stellte gewebte Vorhänge, Decken und Teppiche als angewandte oder funktionale Gebrauchskunst her. Und sie schuf Wandbehänge oder textile Bilder, wobei die Übergänge zwischen funktionalen und freien Arbeiten fließend sind. In vielen ihrer Arbeiten experimentierte sie mit einer abstrakten Formensprache. Dabei legte sie die technischen und konstruktiven Parameter der Handweberei zugrunde, um ein genuin textiles Modell der geometrischen Abstraktion zu entwickeln.²⁹ In Albers *Wandbehäng* (1927/1964, Abb. 3) etwa bildet sich das dem Webvorgang bereits inhärente Wechselspiel von Horizontaler und Vertikaler ab.³⁰ Aus dem Zusammenspiel von Kette und Schuss entsteht eine Gitterstruktur.³¹ Gefärbte Garne, Einzelformen und die Proportionen zueinander bestimmen das Erscheinungsbild des Gitters. Diese Beobachtung kann, muss aber nicht bedeuten, dass das Textile ein Modell für Abstraktion

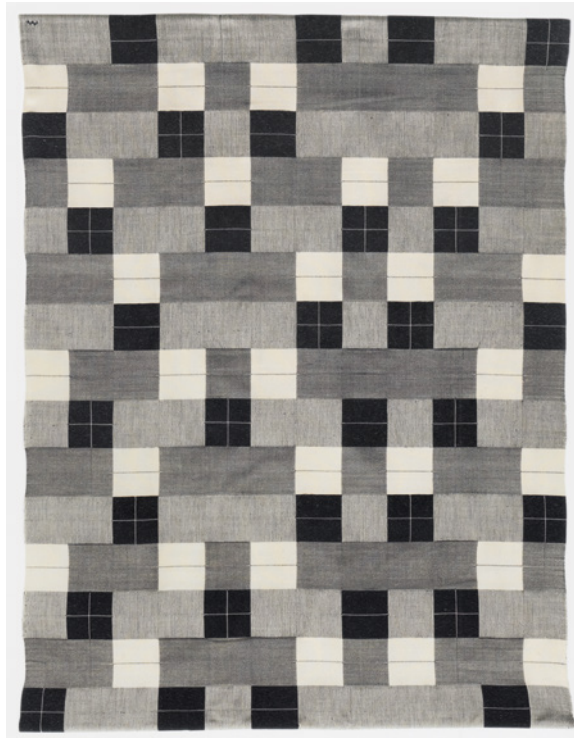


Abb. 3: Anni Albers, *Wandbehang*, 1927/1964, Gunta Stölzl nach einem Entwurf von Anni Albers, Baumwolle und Seide, 148 x 121,5 cm, Neues Museum Nürnberg, Leihgabe der Stadt Nürnberg

bildet, eine Blaupause beispielsweise für den malerischen Weg in die Non-Figuration.³² Gleichzeitig wäre eine solche These jedoch wieder eine Einschränkung, da sie das Textile relational begreift: ein Modell oder Vorreiter ist nur in Beziehung zu etwas Nachfolgendem zu verstehen. Das Textile ist jedoch eine autonome Ausdrucksform und Kunst.

Eine besonders auffällige Eigenschaft des Textilen jenseits spezifischer Techniken und Materialien ist seine haptische Wahrnehmbarkeit. So entsteht etwa beim Weben ein dreidimensionales Objekt mit taktilem Oberfläche. Auch hier prägen die verwendeten Materialien die mit dem Tastsinn zu erfassenden

Oberflächenstrukturen, lassen das Gewebe weich oder hart, hoch- oder niedrigflorig erscheinen. Der Wandbehang kann sich dabei in sich verdrehen, hängt nicht glatt wie eine Leinwand; Licht und Schatten führen gerade bei frei hängenden Bildgeweben zu dreidimensionalen Effekten. Es lässt sich also konstatieren, dass Weberei eine medienspezifische Abstraktion bedingt. Eine textile Moderne wäre in diesem Sinne keine oder nicht nur eine Erweiterung der modernen Kunst unter Berücksichtigung textiler Materialien. Vielmehr gilt es, die Besonderheiten des Mediums, der Techniken und Verfahrensweisen, Materialien, Werkzeuge und Werk- und Theorietraditionen zu beachten.

Zugleich sollte die textile Moderne in ihrer Intermedialität erfasst werden. Dies zeigt sich nicht nur daran, dass für Wandbehänge bisweilen dieselben Präsentationsmodi benutzt werden wie etwa für Malerei. So wurden die Wandbehänge von Anni Albers in der Retrospektive 2018 in der Tate Modern teils unter Glas und gerahmt präsentiert. Damit wurden Repräsentationsformen gewählt, die Distanz, Überhöhung und Schutz für das Objekt gewähren, die taktile Erfahrung durch den Seh- und Tastsinn jedoch stören oder verunmöglichen.

Intermedialität ist dabei nicht nur auf die Rezeption zu beschränken. Viele Textilkünstler_innen waren auch Maler_innen oder Grafiker_innen oder arbeiteten mit diesen zusammen, oder aber sie kooperierten im Kontext einer textilen (Innen-) Architektur mit Baukünstler_innen. Für das Verständnis von Anni Albers Werk wäre ihre Arbeit in Institutionen wie der Kunstschule Bauhaus oder dem Black Mountain College essentiell, ebenso aber auch ihr enger beruflicher und privater Austausch mit ihrem Partner, dem Maler Josef Albers.³³ So lässt sich von gattungsübergreifenden Wechselwirkungen sprechen, wenn Erkenntnisse aus dem Vorkurs am Bauhaus oder aus anderen Abteilungen auch die Weberei ‚infizierten‘,

wenn Josef und Anni Albers gemeinsame Studienreisen nach Mexiko unternahmen, sich in ihren individuellen Arbeiten mit archaischen Formen und tradierten Techniken beschäftigten.³⁴ Oder aber wenn sie parallel an verwandten Fragestellungen arbeiteten, etwa an Themen wie Variation oder Serie. Zugleich bietet die Partnerschaft zwischen Anni und Josef Albers eine Basis für geschlechtsspezifische Fragestellungen zu künstlerischen Freiräumen und beruflichen Möglichkeiten und zur Rezeption.³⁵ Denn gerade die textilen Künste wurden in der (oft von männlichen Autoren) formulierten Kritik als genuin weiblich verstanden und damit doppelt marginalisiert: als *low* oder angewandt, als ‚feminin‘ und häuslich und deshalb weniger wertvoll.³⁶ So beschreibt beispielsweise bereits Jean-Jacques Rousseau in seinem Erziehungsroman *Émile ou De l'éducation* aus dem Jahr 1762 die ‚natürliche‘ Zuwendung kleiner Mädchen zur Hand- und Nadelarbeit.³⁷ Später bot gerade dieses vorgeblich intuitive handarbeitliche Geschick eine Basis, um Frauen ein kreatives Talent abzusprechen. Die Geburt als Reproduktion fand ein selbstverständliches Äquivalent in der repetitiven Stickerei nach Vorlage. Handarbeit war eine Disziplinierungsmaßnahme, die Präzision, Geduld und Fleiß voraussetzte und forderte.³⁸

Reproduktion wird auf eigene Weise in Albers' Werk evident: In den 1960er Jahren webte Gunta Stölzl, die einzige Meisterin am Bauhaus, verloren gegangene Wandbehänge von Anni Albers nach (Abb. 3). Dies verdeutlicht einerseits, dass wir es mit einem Reproduktionsmedium zu tun haben, das eine Wiederholbarkeit ermöglicht. Darauf verwies bereits Aby Warburg in seinen Ausführungen zu den flandrischen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts. Er bezeichnete die Bildwirkerei als „Ahne der Druckkunst“, da „der Weber als anonymes Bildvermittler denselben Gegenstand technisch so oft wiederholen konnte, wie der Besteller es verlangte“³⁹. Zum anderen ist aber in

den nachgewebten Teppichen Stölzls auch eine textile Form des Re-enactments zu sehen. „To re-enact“ wird im *Oxford Dictionary* als „act out (a past event)“ definiert.⁴⁰ Das Re-enactment bezieht sich in der Beziehung Stölzl-Albers sowohl auf das Ergebnis – das gewebte Objekt – als auch auf den Vorgang des Webens selbst. Albers beschreibt in einem ihrer textiltheoretischen Beiträge das Handweben als „immediate relation of the working material and the work process“⁴¹

Die kreative Verbindung zwischen Mensch und Webstuhl und das performative, körperliche Weben als Ausgangspunkt für künstlerische und intellektuelle Produktion lässt sich auch im Werk einer jüngeren Zeitgenossin von Albers nachvollziehen. Für die Psychoanalytikerin Anna Freud war die rhythmische Arbeit eng mit ihrer Profession verbunden. Am Webstuhl entstanden einige ihrer psychoanalytischen Theorien; das Verweben von textilen Materialien findet hier die Analogie in der Verflechtung von Gedankengängen.⁴²

Auch die Theoretisierung der textilen Praxis lässt sich im Œuvre von Anni Albers nachvollziehen, gehört sie doch neben Ottilie Berger zu den wichtigen Stimmen einer textilen Theorie der Moderne.⁴³ Zuletzt bietet das Schaffen von Albers einen Ausgangspunkt, um über das Sammeln, Ordnen und Erinnern nachzudenken. Albers sammelte nicht nur historische Textilien, sondern erstellte auch ein Karteikarten-Archiv eigener Webereien. Diese Muster oder Proben wurden sorgfältig beschriftet.⁴⁴

Obgleich gerade Anni Albers als interdisziplinär tätige und theorie-affine Textilkünstlerin in verschiedenen Beiträgen dieses Buches in Erscheinung tritt, weist dieser Sammelband doch weit über diese Protagonistin des Bauhauses und seiner Nachfolgeinstitution Black Mountain College hinaus.

Zur Struktur dieses Buches

Die Publikation *Textile Moderne* widmet sich den textilen Künsten als avantgardistischen (Kultur-) Techniken und dem Textilen als künstlerisches Experimentierfeld in der Zeit zwischen den 1850er- und den 1950er-Jahren. Sie versteht sich als Beitrag zu einer Neubewertung der textilen Künste der Moderne. Im Blick stehen die verschiedensten Techniken und Ausdrucksformen wie etwa die Stickerei, das Weben, das Knüpfen, der Textildruck, die Textilcollage, Wohntextilien, Mode und textile Architekturen. Anliegen ist keine umfassende und abschließende Chronologie des Textilen in der Moderne. Vielmehr bieten die Texte Fallbeispiele, theoriegeleitete Analysen und gattungswie medienübergreifende Perspektiven auf ein noch wenig erschlossenes Themenfeld.

Dabei nehmen die Beiträge Intermedialität, technisches Experiment, das Verhältnis von Tradition und Innovation, Material und Werkzeug, Gender und Kooperation, Transkulturalität, Exil und Migration in den Blick. Zugleich ist der Sammelband ein Status quo der aktuellen internationalen kunsthistorischen Forschung zur textilen Moderne.

Im Folgenden soll die Ordnung dieses Bandes vorgestellt werden:

Das Kapitel MATERIAL, MUSTER, FARBE / MATERIAL, PATTERN, COLOUR widmet sich Technologie, Technik und Systematik des Textilen als Bezugspunkt für Praxis und Theorie. Die Beiträge weisen dabei in naturwissenschaftliche und phänomenologische Grenzbereiche. TECHNIK, EXPERIMENT, ABSTRAKTION / TECHNOLOGY, EXPERIMENT, ABSTRACTION untersucht die Interdependenzen zwischen textilen Techniken und abstrahierender oder abstrakter Kunstproduktion des Textilen. Abstraktion meint eine Konzentration auf formale Merkmale und damit die Auseinandersetzung mit Form und Struktur,

Material, Farbe und Proportionen.⁴⁵ SAMMELN, ARCHIVIEREN, ZEIGEN / COLLECT, ARCHIVE, DISPLAY reflektiert Ordnungen, Strukturen und Politiken von privaten und öffentlichen textilen Sammlungen in europäischer und globaler Perspektive. Die Beiträge thematisieren, wie Archive und Sammlungen von Textilien auf spezifische Interessen zurückzuführen sind und wie sie wiederum Bedeutung hervorbringen.

TEXTILE ARCHITEKTUR UND RAUMGESTALTUNG / TEXTILE ARCHITECTURE AND SPATIAL DESIGN untersucht, wie Textilien Raum produzieren, und wie sie andererseits als Architekturen des Textilen Räume gestalten. Oder textile Architekturen besitzen nomadische Eigenschaften, sind versetzbar und haben anthropologische Qualitäten, die sie relational ins Verhältnis zu Bewohnenden, Nutzenden und Produzierenden setzen. Bereits in diesem Kapitel ist Interdisziplinarität eine wichtige Grundkonstante, was im nächsten Abschnitt zum Leitmotiv wird: Das Kapitel INTERMEDIAL UND INTERDISZIPLINÄR / INTERMEDIAL AND INTERDISCIPLINARY behandelt die Wechselwirkungen zwischen den Disziplinen und Medien, von dem Dialog zwischen Malerei und Stickerei, Bildwirkerei und Gewebten bis zu technologischen Interferenzen, die in die Gegenwart weisen. In diesem Kapitel geht es aber nicht um eine wie immer geartete Hierarchie, sondern um einen Austausch auf Augenhöhe.

Bereits durch seine Geschichte fordert das Textile eine geschlechtsspezifische Perspektive heraus: GENDER UND KREATIVITÄT IN KOOPERATION / GENDER AND CREATIVITY IN COOPERATION verhandelt mode- und textilspezifische Fragen vor dem Horizont von Geschlecht und Kooperation. Gesellschaftliche und politische Veränderungen bildeten sich ab in der Flexibilisierung der Damenmode in Bezug auf ihre zunehmenden sozialen Freiräume

und normierten Tagesabläufe. Die Beiträge verweisen einerseits auf die Instrumentalisierung des Textilen zur Konstruktion von Weiblichkeit, andererseits zeigen sie auf, welchen Anteil Künstlerinnen und ihre textile Kunstproduktion an dem Projekt Moderne hatten und wie sie in kreativen Partnerschaften kooperierten. Das letzte Kapitel (TRANS-)LOKAL UND GLOBAL / (TRANS)LOCAL AND GLOBAL perspektiviert die grenzübergreifende Bewegung von Akteur_innen, Konzepten, Theorien und Objekten. Der Begriff des (Trans-)Lokalen meint hier sowohl die relationale Hervorbringung von lokalen Eigenarten als auch Phänomene der globalen Zirkulation und des Transfers.⁴⁶

Dieses Buch beschreibt das noch unbestellte Feld einer Kunstgeschichte der textilen Moderne und postuliert, dass das Textile einerseits eine spezifische, dem Medium, Material und der Technik geschuldete Ausprägung der modernen Kunst ist. Andererseits wird die These vertreten, dass die textile Moderne selbstbewusster Teil einer Kunstgeschichte der Moderne und damit eine Kunst unter Künsten ist.

Anmerkungen

- 1 Hanna Höch: Die freie Stick-Kunst, in: Stickerei- und Spitzen-Rundschaue. Illustrierte Monatshefte zur Förderung der deutschen Stickerei- und Spitzen-Industrie. Zentral-Organ für die Hebung der künstlerischen Frauen-Handarbeiten, hg. v. Alexander Koch, Darmstadt, 1919/1920, Bd. 20, S. 22.
- 2 Bonito-Fanelli führt aus, dass nur wenige Avantgarde-Künstler_innen, die „textile Schöpfungen“ verantworteten, auch tatsächlich technisches Wissen zur Ausführung hatten und die „Stoffoberfläche wie ein Blatt Papier behandelten, auf das sie zu zeichnen gewohnt sind“. Rosalia Bonito-Fanelli: Textilgestaltung und Avantgarde in Europa, in: Künstler ziehen an. Avantgarde-Mode in Europa 1910 bis 1939, hg. v. Gisela Framke, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, Heidelberg 1998, S. 124–128, hier S. 124. Ausnahmen bildeten Künstler_innen, die selbst eine handwerkliche Ausbildung besaßen wie etwa die Weberinnen Gunta Stözl oder Anni Albers.
- 3 Tristan Weddigen: Textile Medien, in: Jens Schröter (Hg.): Handbuch Medienwissenschaft, Stuttgart/Weimar 2014, S. 234–238, hier S. 235.
- 4 Silke Tammen: Textilien, in: Monika Wagner, Dietmar Rübél und Sebastian Hackenschmidt (Hg.): Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002, S. 217–224, hier S. 217.
- 5 Vgl. Markus Brüderlin: Zur Ausstellung. Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen und die Eroberung des Stoff-Raumes, in: Kunst & Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis Heute, hg. v. ders., Ausst.-Kat. Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg, Ostfildern 2013, S. 14–45, hier S. 18; siehe auch Tai Smith: Texture, in: Annika Reineke u. a. (Hg.): Textile Terms: A Glossary (Textile Studies, 0), Emsdetten/Berlin 2017, S. 273–275. Etymologisch verweist das Textile auf das lateinische *textilis* (gewebt), *textum* (Gewebe) oder *textor* (Weber). Vgl. Heinz Meyer: Textile Kunst. Zur Kulturosoziologie und Ästhetik gewebter und geknüpfter Bilder, Frankfurt a. M. u. a. 2000, S. 25.
- 6 Gabriele Mentges: Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Einige Überlegungen, in: dies. (Hg.): Kulturanthropologie des Textilen, Berlin 2005, S. 11–56, hier S. 15.
- 7 Zu den kulturellen Interaktionen zwischen Menschen und Dingen bzw. Textilien siehe die beiden Beiträge „Verschleierung als Praxis: Gedanken zur Beziehung zwischen Person, Gesellschaft und materieller Welt in Sansibar“ (S. 135–148) und „Das Gele – nur ein einfaches Tuch? Das Kopftuch Gele der Yoruba-Frauen in Nigeria als künstlerisch-modisches Symbol emanzipatorischer Körper-Politik“ (S. 149–162) in: Elisabeth Tietmeyer u. a. (Hg.): Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur, Münster u. a. 2010.
- 8 Virginia Gardner Troy: The Modernist Textile. Europe and America 1890–1940, Hampshire/Burlington 2006, S. 13.
- 9 Vgl. Monika Wagner: Vorwort, in: dies. (Hg.): Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 9–13, hier S. 11–13. Siehe auch Anja Zimmermann:

Moderne, in: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, 2. Aufl., Stuttgart u. a. 2011, S. 289–292. Allgemeiner heißt es bei David Summers (allerdings über das Konzept der Modernität): „In general, ‚modernity‘ may refer to patterns of change – which need not be defined here – through which a number of cultures might have passed.“ David Summers: *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western modernism*, New York/London 2003, S. 549.

10 Charles Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens (1863)*, in: ders.: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, „Salons“, Intime Tagebücher*, hg. v. Henry Schumann, 2. Aufl., Leipzig 1994, S. 290–320. Der textilen Moderne des 19. Jahrhunderts sind die Beiträge von Birgit Haase und Kerstin Kraft in diesem Band zuzuordnen.

11 Vgl. Tammen 2002 (wie Anm. 4), S. 221. Siehe u. a. Ausstellungen wie *Kunst Stoff Kunst (1985)*, *Kunst-Stoff. Textilien in der Kunst seit 1960 (2011)*. Siehe hierzu auch die folgenden Kataloge: *Kunst Stoff Kunst*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Nordhorn, Nordhorn 1985; *Kunst Stoff. Textilien in der Kunst seit 1960*, Ausst.-Kat. Städtische Galerie Karlsruhe, Karlsruhe 2011. Der textilen Moderne der Mitte des 20. Jahrhunderts sind die Beiträge von Janis Jefferies, Mona Schieren und Thierry Greub in diesem Band gewidmet.

12 Silvia Eiblmayr: Die zerissene [sic!] Leinwand, in: *Textile Kunst? Künstler-Symposium Sigharting 1994, Linz 1994*, S. 8–13, hier S. 8.

13 Paul J. Smith: [Einleitung], in: *Woven Forms*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Crafts, New York 1963, o. S.

14 Mildred Constantine und Jack Lenor Larsen: Introduction, in: dies.: *Wall Hangings*, Ausst.-Kat. The Museum of Modern Art, New York, New York 1969, o. S.

15 Vgl. Grant Watson: *Verflechten Entflechten. Die Fiber Art und ihre Politik. Eine Neubetrachtung*, in: *Textiles – Open Letter*, hg. v. Rike Frank und Grant Watson, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2013, Berlin 2015, S. 120–131; siehe auch Elissa Auther: *Fiber Art und die Hierarchie von Kunst und Kunsthandwerk zwischen 1960 und 1980*, in: ebd., S. 148–165. Siehe auch *Textile Objekte*, hg. v. Barbara Mundt, Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum Berlin, Berlin 1975.

16 Vgl. Chantal Trubert-Tollu u. a. (Hg.): *The House of Worth 1858–1954. The Birth of Haute Couture*, London 2017; Fortuny. *Arte total*, Ausst.-Kat. Fundación Caja de Burgos, Burgos 2014; Dilys E. Blum: *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Ausst.-Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 2003.

17 Vgl. *Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft*, hg. v. Ina Ewers-Schultz und Magdalena Holzhey, Ausst.-Kat. Kunstmuseen Krefeld. Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, München 2018.

18 Heidi Helmhold: *Affektpolitik und Raum. Zu einer Architektur des Textilen (Kunstwissenschaftliche Bibliothek, 34)*, Köln 2012, S. 13.

19 Siehe dazu Irene Nierhaus: *Text + Textil. Zur geschlechtlichen Strukturierung von Material in der Architektur von Innenräumen*, in: Cordula Bischoff und Christina Threuter (Hg.): *Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne*, Marburg 1999, S. 84–

94, hier S. 91. Den Begriff der Bekleidung gebrauchte Gottfried Semper beispielsweise für die Stuckatur, die Glasur des Ziegels, für Mosaiken und Intarsien. Siehe dazu Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Die textile Kunst (1860)*, Mittenwald 1977. Darin auch das Vorwort von Adrian von Buttlar: *Gottfried Semper als Theoretiker*, S. 1–22, hier vor allem S. 9.

20 Vgl. Gegen die Unsichtbarkeit. Designerinnen der Deutschen Werkstätten in Hellerau 1898 bis 1938, hg. v. Tulga Beyerle und Klara Němečková, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kunstgewerbemuseum, Dresden, München 2018.

21 Siehe z. B. Ernst Flemming: *Textile Künste. Weberei, Stickerei, Spitze. Geschichte, Technik, Stilentwicklung*, Berlin 1923, hier besonders die Einleitung, S. 5–14. Angela Völker verweist darauf, dass es noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts „keine wertende Trennung zwischen ‚freier‘ und ‚angewandter‘ Kunst gab. Tapissereien, Stickereien oder andere Werke aus textilen Materialien galten selbstverständlich als Kunstwerke, die Gemälden, Goldschmiedearbeiten oder Skulpturen gleichgestellt waren.“ Vgl. Angela Völker: *Textilkunst und Geschichte. Überlegungen zur aktuellen Position der Textilkunst*, in: *Textile Kunst 1994 (wie Anm. 12)*, S. 50–55, hier S. 50.

22 Eine Ausnahme bilden freilich die beiden (miteinander verbundenen) Publikationen: Sabeth Buchmann und Rike Frank (Hg.): *Textile Theorien der Moderne*. Alois Riegl in der Kunstkritik, Berlin 2015; *Textiles – Open Letter*, hg. v. Rike Frank und Grant Watson, Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach 2013, Berlin 2015. Oftmals wird die textile Kunst der Moderne auch in einem umfassenden Überblick behandelt, etwa in: Ausst.-Kat. Wolfsburg 2013 (wie Anm. 5); *To Open Eyes – Kunst und Textil vom Bauhaus bis Heute*, hg. v. Friedrich Meschede und Jutta Hülsewig-Johnen, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld 2013. Hervorzuheben ist auch der Katalog zur Ausstellung *Textil.Bild.Kunst. Das textile Wandbild nach 1945*, der sich Wandbildern und Künstler_innen der 1950er und 1960er Jahre widmet und die Verbindung zu den textilen Künsten vor 1933 aufzeigt. Vgl. *Textil.Bild.Kunst. Das textile Wandbild nach 1945*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, Bönen 2014.

23 Siehe u. a. Jessica Hemmings (Hg.): *The Textile Reader*, London u. a. 2012; T'ai Smith: *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design*, Minneapolis u. a. 2014; Buchmann/Frank 2015 (wie Anm. 22).

24 Erster Deutscher Herbstsalon, Berlin 1913, S. 17 (Werkliste Sonia Delaunay), S. 27 (Werkliste Adriana van Rees-Dutilh).

25 Siehe dazu die kurze Notiz in *Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932*, hg. v. Ingrid Pfeiffer und Max Hollein, Ausst.-Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt a. M., Köln 2015, S. 348; siehe auch Vita Elisabeth Hablik-Lindemann, <http://wenzel-hablik.de/museum/vita-hablik-lindemann/> [Abruf: 16.1.2019]. In beiden Fällen wird allerdings 1923 als Jahr der Ausstellung angegeben. Dies widerlegt Rainer Enders: *Der Sturm – Katalogsammlung*, Frankfurt (Oder) 2014, CD-Rom im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, wo als Aus-

stellungs-jahr 1925 genannt ist. Siehe auch die Übersicht über die Sturm-Ausstellungen des Jahres 1925 in: John Spalek u.a.: *German Expressionism in the Fine Arts. A Bibliography*, Los Angeles 1977, S. 85.

26 Rudolf Meyer-Riefstahl: [Einführender Text], in: Ausstellung Mohammedanischer Kunst (Keramik, Buchkunst, Textilien, Glas) aus dem Besitze der Persian Art Galleries (London), Ausst.-Kat. Paul Cassirer, Berlin 1913, S. 3–7, hier S. 7.

27 Sigrid Schade hat die Zuschreibung an die Reinheit einer männlich geprägten Abstraktion in einem bemerkenswerten Aufsatz dekonstruiert. Vgl. Sigrid Schade: Zu den „unreinen“ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch, in: dies. und Jennifer John (Hg.): *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, Bielefeld 2008, S. 35–62.

28 Inserat in: *Russische Kunst. Ikone/Volkskunst. Neue Gemälde*, Sechste Ausstellung, Ausst.-Kat. Galerie von Garvens, Hannover, Hannover 1921, S. 15.

29 Briony Fer: Nahe dem Stoff, aus dem die Welt besteht: Weben als ein modernes Projekt, in: Anni Albers, hg. v. Ann Coxon, Briony Fer und Maria Müller-Schareck, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, K20, Düsseldorf, München 2018, S. 20–43, hier S. 25.

30 Ebd., S. 27. Abb. in: Ausst.-Kat. Düsseldorf 2018 (wie Anm. 29), S. 46.

31 Technische Beschreibungen und Definitionen textiler Gewebe aus der Zeit, die in diesem Sammelband behandelt wird, finden sich in Fleming 1923 (wie Anm. 21), S. 10 f. Siehe auch Brüderlin 2013 (wie Anm. 5), S. 17.

32 Siehe dazu u. a. Merel van Tilburg: *Abstraction*, in: Reineke 2017 (wie Anm. 5), S. 13–17.

33 Zu der gemeinsamen Arbeit in den USA siehe u. a. Black Mountain. Ein interdisziplinäres Experiment 1933–1957, hg. v. Eugen Blume u. a., Ausst.-Kat. Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin, Leipzig 2015.

34 Siehe dazu u. a. Anni und Josef Albers. Begegnung mit Lateinamerika, hg. v. Brenda Danilowitz und Heinz Liesbrock, Ausst.-Kat. Josef Albers Museum, Bottrop, Ostfildern 2007.

35 Noch immer zentral für Fragen der Asymmetrien in kreativen Partnerschaften, aber ohne Einzelstudie zu Anni und Josef Albers ist: Renate Berger (Hg.): *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln u. a. 2000.

36 Siehe dazu die Studie von Rozsika Parker: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London 1984. Siehe auch Heather Pristash, Inez Schaechterle und Sue Carter Wood: *The Needle as the Pen: Intentionality, Needlework, and the Production of Alternate Discourses of Power*, in: Maureen Daly Goggin und Beth Fowkes Tobin (Hg.): *Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750–1950*, Farnham u. a. 2009, S. 13–29.

37 Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Emile oder Von der Erziehung* (1762), München 1979, S. 481. Siehe auch Matilda Felix: *Nadelstiche. Sticken in der Kunst der Gegenwart*, Bielefeld 2010, S. 24. Die angeblich

angeborene Fähigkeit zur Handarbeit wird etwa 200 Jahre nach Rousseau von Elfriede Jelinek in ihrem Roman *Die Liebhaberinnen* aufgenommen, wenn es heißt: „das nähen liegt paula im blut. sie hat dieses blut nur längst schon aus sich herausgelassen, daher gelingt ihr die arbeit nicht so gut wie den andren.“ Elfriede Jelinek: *Die Liebhaberinnen*, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 122.

38 Vgl. Dagmar Ladj-Teichmann: *Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenarbeit im 19. Jahrhundert*, Weinheim/Basel 1983, insbesondere S. 191–217. Siehe dazu auch aktueller und in Bezug auf das Stricken Lydia Maria Arantes: *Verstrickungen, Kulturanthropologische Perspektiven auf Stricken und Handarbeit*, Berlin 2017, S. 222–231.

39 Aby Warburg: *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen* (1907), in: Aby Warburg: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, hg. v. Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont (1932), neu hg. v. Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998, S. 221–230, hier S. 223. Auf Warburg verweist bereits Weddigen 2014 (wie Anm. 3), S. 234.

40 <https://en.oxforddictionaries.com/definition/re-enact> [Abruf: 15.1.2019].

41 Anni Albers: *Constructing Textiles* (1946), in: Hemmings 2012 (wie Anm. 23), S. 387–390, hier S. 389.

42 Bislang gibt es kaum Literatur zum Zusammenhang von Weberei und psychoanalytischer Praxis und Theorie im Schaffen von Anna Freud. Das Freud-Museum verweist auf seiner Webseite auf diesen Aspekt: „The slow and rhythmic activity of weaving allows your mind to wander and be filled with thoughts, much like dreaming or the ‚free association‘ that Sigmund Freud asked of his patients in therapeutic sessions. His daughter, Anna Freud, was a pioneer of Child Psychoanalysis as well as a keen weaver who, it is said, composed her psychoanalytic papers while working on her loom.“, <https://www.freud.org.uk/exhibitions/dream-weaving/> [Abruf: 15.1.2019]. Eher Sigmund Freuds Reflexionen zum Textilen wenden sich die Beiträge von Liliane Weissberg und Anne Hamlyn zu. Liliane Weissberg: *Ariadne's Thread*, in: *MLN*, Bd. 125, April 2010, H. 3 (German Issue), S. 661–681; Anne Hamlyn: *Freud, Fabrik, Fetish*, in: Hemmings 2012 (wie Anm. 23), S. 14–26.

43 Siehe z. B. Anni Albers: *On Weaving*, Middletown/CT 1965; Otti Berger: *Stoffe im Raum*, in: *ReD* (Prag), Bd. 3, 1930, H. 5, S. 143–145. Zur Theoretisierung des Webens siehe vor allem Smith 2014 (wie Anm. 23).

44 Zum Archiv historischer Textilien siehe Jennifer Reynolds-Kaye: *Anni Albers als Sammlerin*, in: Ausst.-Kat. Düsseldorf 2018 (wie Anm. 29), S. 106–109. Auf der Albers-Retrospektive in der *Londoner Tate Modern* 2018 befand sich in Raum 10 eine große Vitrine mit den archivierten Webmustern.

45 Siehe dazu in Bezug auf Mode Valerie Steele: *Abstraction and the Avant-Garde / Abstraktion und die Avantgarde*, in: Elke Bippus und Dorothea Mink (Hg.): *fashion body cult / mode körper kult* (Hochschule für Künste Bremen, Schriftenreihe 03), Stuttgart 2007, S. 24–29, hier S. 25.

46 Zur Translokalität siehe Ulrike Freitag: Translokalität als ein Zugang zur Geschichte globaler Verflechtungen, 2005, <https://www.hsozkult.de/hsk/forum/2005-06-001> [Abruf: 27.1.2019]. Siehe auch das Kapitel „The Production of Locality“, in: Arjun Appadurai: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis 2010, S. 178–199.

MATERIAL, MUSTER, FARBE /
MATERIAL, PATTERN, COLOUR

Materiality, Representation and Cognition: A Reconsideration of Gottfried Semper's Emphasis on Weaving as a Fundamental Craft

Arthur Crucq

When architect and art theorist Gottfried Semper arrived in London in 1850 he encountered a heated debate about the consequences of industrialization for design and manufacturing. British designers were dissatisfied with the aesthetic quality of many of the industrially manufactured design products. Industrial manufacturing ignored fundamental design principles by means of which the designer traditionally managed the relationship between material, form and function.¹

According to Semper the main problem of the nineteenth century concerned the inappropriate use of motifs from the past. Throughout the history of design motifs would always have been appropriated in new forms to serve the needs of the present. He argued what was lacking in nineteenth century industrial design was a thorough analysis of the motifs' constitutive parts.²

With his style theory Semper provided such an analysis. He situated the emergence of artistic motifs in a primitive form of braiding, when in the earliest days of civilisation humans would create fences out of twigs and natural materials from a need for shelter and protection.³ When lighter materials such as pieces of bark or grasses were used, weaving would have emerged. A next step would be a deliberate processing of natural fibres into more refined ones as to make more refined cloths which could be hung around poles and thereby establish the first architectural structures in the form of primitive tents.⁴

This enclosure of a space could be defined as one of the constitutive elements of architecture; its hanging coverings formed the natural space dividers. This allowed Semper to distinguish between the 'structure' and its outer 'appearance' in the form of its 'dressing' (*Bekleidung*).⁵

Because of the importance of this rudimentary form of 'weaving' Semper reasoned that 'textiles' was probably the oldest craft from which all others emerged. The weave pattern in combination with colour differences of the natural fibres would have formed the first basic motifs.⁶ Every product of art, architecture and design somehow expressed traces of these earlier motifs. The constant evolution and adaptation of motifs under pressure of changing cultural and historical circumstances would form the basic ordering principle of art. It underlies the development of motifs changing form and material appearance, as well as motifs developing into new forms.⁷

With his emphasis on the woven cloth Semper implicitly also emphasized the geometrical nature of the dressing as a surface, whether hung flat as the space-divider or plastically draped as a garment. It can be argued therefore that Semper's theory to some extent anticipates the modernist concern with the plane. At the same time, his theory can be regarded as

one of the forerunners of early twentieth century manifestos in which architecture was also proclaimed as the fundamental artistic discipline to which all others relate. In the twentieth century this would become manifest, for instance in the Bauhaus workshops, not the least in that of weaving. The weaving workshop at the Bauhaus was largely the domain of female students. In many cultures the craft of weaving is traditionally regarded as a craft mainly executed by women.⁸ It was only later that the textile works by former female Bauhaus students Anni Albers, Gunta Stölzl and Otti Berger, were widely recognized and admired. Anni Albers' influential books on weaving to a large extent contributed to this recognition.⁹

As I will make clear in this chapter the practice of weaving relates to human traits that transcend cultural as well as gender differences. Therefore, in this chapter I will approach Semper's theory from yet another perspective. As Semper's theory unfolds it also shows how the development of motifs is intrinsically related to the integration of human cognitive and bodily competences which become manifest within manufacturing processes exactly. Present day cognitive research shows how for instance knowledge of geometry and number is anchored in the human brain as a disposition. This can partly explain how humans prior to the existence of formal systems of geometry and number were able to perform relatively advanced procedures such as those of weaving.

The Cognitive Foundation for the Elementary Craft of Weaving

In essence, the practice of weaving comes down to the joining together of threads to create a new entity: the two-dimensional surface in the form of a cloth. To understand the underlying competences that

enable humans to do this, I want to shift the attention to the individual thread first. To conceive a thread-like natural fibre as something which can be connected to other fibres to create something new, might seem like a trivial given but to be able to comprehend this requires, as a precondition, the availability and accessibility of specific cognitive competences. It requires the availability of a rudimentary mental concept of linearity and its derivative, the mental image of a line, which the subject is able to apply to the elongated materials to be found in his surroundings, for instance the twigs and natural fibres with which the primitive fences were created. Furthermore, being able to connect different threads requires the competence to conceive each thread as a single object in relation to other objects; the subject has to conceive them in terms of number. Another precondition is the competence to transform and rotate each individual thread; to comprehend each thread as an individual line that is potentially subject to certain geometrical transformations with which position and spatial orientation of each line (and thus each thread) can be altered. To weave a number of threads into a cloth requires at least two sets of threads of which one is horizontally and one vertically orientated. If weaving would have been a primordial craft that humans performed, prior to any formal geometrical and mathematical systems, humans had to possess a priori certain core cognitive competences related to geometry and number.

Recent experimental and cross-cultural research from the cognitive sciences indicate that core knowledge of number and geometry is indeed present at birth in humans as a disposition.¹⁰ It is not exactly known how this became established but with regard to line neuroscientist Stanislas Dehaene proposes that the mental concept of line is an abstraction of the contours that humans perceived in their natural surroundings.¹¹ However, the concept of line as a thin

elongated extension in space is also applicable to objects such as twigs and reeds. It is therefore conceivable that besides abstracting the concept of line from the contours of objects and intersections, the concept of line was also abstracted from those natural thin elongated objects. This process has been likely a reciprocal one, in the sense that the use of elongated natural materials in practices such as weaving would have further consolidated the mental concept of line in the human mind over the course of time.¹²

However, archaeological findings of red ochre objects inscribed with regular patterns, which date from approximately 70.000 BC, indicate that the material manifestation of a mental concept of line might not have occurred in weaving first.¹³ This problematizes the question on the extent to which Semper's emphasis on weaving is still valid. At the same time, it should be noted that Semper acknowledged that other practices could have preceded that of weaving such as for instance body art.¹⁴ Semper did not rule out, however, that even body decoration somehow related to earlier or lost textile practices of which material evidence was no longer traceable. More importantly, Semper saw the practice of decorating the body as coming forth from a rudimentary understanding of the difference between 'structure' (body) and 'appearance' (the human skin). In many of the body paintings of so-called primitive cultures Semper recognized a correspondence between the lines applied on the body and the underlying muscles as if the lines on the skin were deliberately applied to emphasize this structure. Furthermore, in the mingling of lines of these body paintings Semper recognized an understanding of the concept of line, its properties and its primary function. Whether in the form of a thread, a tattooed or painted line, Semper regarded all these material instances of a line as a means for binding, connecting and girding.¹⁵

With regard to the concept of line the value of Semper's theory therefore lies in its power to show how the materialization of a mental concept of line could have developed and how this was fostered by the mutual reinforcement of cognitive and bodily competences allowing humans not only to apply mental concepts to physical objects and phenomena but also to actively process physical materials to manifest a cultural order. Perhaps it could be even argued that the materialization of the mental concept of line, whether it occurred in weaving, on the body or on objects, has been the first and most primordial form of *Stoffwechsel*.¹⁶

The Bodily Competences Underlying the Weaving of Patterns

Within Semper's theory, the more formal aspects underlying the transformation and evolution of motifs relate to the more spiritual notion of culture as an instance of ordering exactly.¹⁷ It can be argued both are connected by the emphasis Semper laid on the bodily processes of labour through which humans manipulate materials. Semper implicitly showed how cognitive and bodily competences presuppose each other. As weaving is a craft taking place in time and space and unfolds while the body manipulates the raw material, humans need a certain procedure by means of which their cognitive competences can be made manifest through those of the body. The act of weaving together different threads is by itself a rhythmical act. It develops both horizontally and vertically and therefore requires simple procedures that regard a rudimentary level of counting and dimensioning. Semper did not explicitly refer to counting and dimensioning but he did emphasize the