

JUDITH RAUM & INES SCHABER

Fließend, fallend, transluzent...

**Ein Gespräch über die Politizität von Archiven,
Autor:innenschaften und Aushandlungsprozessen
in Judith Raums künstlerischer Forschung zur
Bauhaus Textilwerkstatt der 1930er Jahre**

Im Bauhaus spiegelte sich die polarisierte Situation des damaligen Deutschlands wieder. Angesichts der sich ab Herbst 1929 zuspitzenden ökonomischen und politischen Krise begann Hannes Meyer die Lehre am Bauhaus marxistisch auszurichten. Nach seiner fristlosen Entlassung im August 1930 wurde die Schule unter Mies van der Rohe, der eine „unpolitische“ Positionierung propagierte, wiedereröffnet. In den Jahren vor der Schließung durch die Nazis 1933 wurden neben kommunistischen vermehrt auch nationalsozialistische Haltungen vertreten. Dieser politische Rahmen bildet den Kontext für Judith Raums Auseinandersetzungen mit den Erzeugnissen der Bauhaus Textilwerkstatt. Während sie heute primär für handwerkliche Arbeiten mit künstlerischem Werkcharakter (wie zum Beispiel Anni Albers Wandteppiche) bekannt ist, verschiebt Raum den Fokus auf die Gebrauchsstoffproduktion, insbesondere auf die von der deutschen Bauhaus-Forschung bislang übersehenen Gittertüle. Anhand von Recherchen zu diesen transparenten und blickregulierenden Vorhangstoffen, deren Ästhetik deutsche Inneneinrichtungen von der Bauhauszeit über den Nationalsozialismus bis in die 1960er Jahre hinein prägte, untersucht sie exemplarisch die jeweils unterschiedlichen Haltungen einiger Textilwerkstatt-Akteurinnen ihrem Medium und den Möglichkeiten industrieller Produktion gegenüber. Diese lassen sich jedoch nicht unabhängig von den Arbeitsverhältnissen, Produktionsbedingungen und Lebensläufen der Frauen verstehen: Gunta Stötzl etwa musste aufgrund ihrer linken Gesinnung und ihrem jüdischen Mann das Bauhaus 1931 verlassen. Daraufhin nahm Otti Berger ihre Position ein bis der damalige Direktor Mies van der Rohe seine Partnerin Lilly Reich als Leiterin der Textilwerkstatt einsetzte, die die Werkstatt zunächst gemeinsam mit Berger, später allein leitete. Während das Paar Mies/Reich nach der Schließung des Bauhauses auch an der Gestaltung

von Propaganda- und Gewerbeausstellungen der Nazis beteiligt war, wurde Berger aufgrund ihrer jüdischen Herkunft in Auschwitz ermordet.^I

Vor diesem Hintergrund verfolgen Judith Raums Recherchen in internationalen Archiven und Nachlässen nicht zuletzt das Anliegen, die künstlerischen Leistungen Otti Bergers zu rehabilitieren und aus dem Schatten ihrer berühmteren Kolleginnen zu holen. Raums künstlerische Forschungen förderten einerseits neue Erkenntnisse über von Berger geknüpfte Industrie-Kooperationen der Gebrauchsstoffproduktion am Bauhaus zutage, die bisher unbekannt waren. Sie zeigen, wie textile Technologien über politische Systemgrenzen hinweg jahrzehntelang trendbestimmend waren, dann jedoch durch die Abwicklung von Firmen regelrecht ausstarben. Im Sinne eines Foucaultschen Verständnisses von Geschichte geht es in Raums Arbeiten darüber hinaus immer auch um das, was nicht in den Archiven zu finden ist. In Auseinandersetzung mit den Gründen für diese Leerstellen entwickelt Raum spekulative, narrative und fikionalisierende Verfahren. Unter Einbeziehung von akribischen Rekonstruktionen und Neuwebungen alter Stoffentwürfe werden so die spezifischen Materialeigenschaften der historischen Textilien in gegenwärtigen Ausstellungskontexten erlebbar, während ihre Installationen als Ganze über eine genaue Rekonstruktion von historischen Objekten hinausgehen und mittels Videoarbeiten und Lecture Performances auch institutionelle Prozesse der Konstruktion von Geschichte selbst zum Thema machen.^{II}

Im folgenden Gespräch zwischen Judith Raum und Ines Schaber, das am 8. Dezember 2019 auf Einladung von Ina Wudtke und Thomas Kilpper im Rahmen der Doppelausstellung *Stoff* (mit Ulu Braun) bei *after the butcher. ausstellungsraum für zeitgenössische kunst und soziale fragen* stattfand, sprechen die Künstlerinnen unter anderem darüber, wie sich die historischen Politiken von Autorinnen:schaft und die damaligen Diskussionen um das komplizierte Verhältnis zwischen Entwurf und Ausführung, zwischen freier und angewandter Kunst, zwischen Unikat und Massenprodukt heute auf der Ebene der künstlerischen Forschung wiederholen. Angesichts der institutionellen Auftraggeber:innenschaft und des zum Teil quasi-wissenschaftlichen Charakters künstlerischer Forschung lösen Fragen nach Urheber:schaft im Verhältnis zwischen künstlerischer Konzeption und materieller Realisierung – wie schon in den 1930er Jahren – Komplikationen der Autor:innenschaft und Kämpfe um Deutungshoheit aus. Die Verwebungen zwischen Gegenwart und Vergangenheit im Prozess des durch Konfliktlinien geprägten Arbeitens am Stoff der Geschichte bilden den zum Teil versteckten roten Faden des folgenden Gesprächs.^{III}

^I Zum Weißwaschen der Moderne in der Bauhauses-Rezeption nach 1945 siehe auch Philipp Oswalt: *Marke Bauhaus 1919–2019*, Zürich 2019. Siehe auch Nanne Buurman: "The Exhibition as a Washing Maschine? Some Notes on Historiography, Contemporaneity and (Self-) Purification in documenta's Early Editions," in: *Stasis: Taking a Stance*, Reader of the 7th Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, hg. von Syrago Tsiara and Louisa Avita, Thessaloniki: MOMUS 2020, pp. 103–108.

^{II} Zum Textilen als „Material und künstlerisches Verfahren“ siehe auch Sabeth Buchmann und Rike Frank (Hg.): *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegel in der Kunstkritik*, Berlin 2015. T'ai Smiths Beitrag zum Wechselverhältnis vom Taktilen und Optischen setzt sich unter anderem mit Otti Bergers Riegel Rezeption auseinander.

^{III} Zu den politischen Implikationen der Metapher vom Stoff der Geschichte siehe auch Nanne Buurman: „On Exhibitionary Voguing“, Editorial zu Beatrice von Bismarck: „The Devil Wears Historicity, or The Look of Provocation: When Attitudes become Form – Bern 1969/ Venice 2013“, *documenta studien* #7, Juli 2019.

Auftraggeber:innenschaften

Ines Schaber: Ich möchte mit einer einfachen Frage anfangen: Bevor du dich mit der Gebrauchsstoffproduktion am Bauhaus beschäftigt hast, über die wir heute sprechen, hast du lange zum deutschen Bagdadbahnkomplex vor dem Ersten Weltkrieg gearbeitet. In deiner Installation „eser“ (2015) ging es dabei auch um Kolonialgeschichte. Wie bist du von dort zum Bauhaus und zur Moderne gekommen?

Judith Raum: Das textile Medium hat bereits beim Bagdadbahnkomplex eine Rolle gespielt: Ich habe zur Verflechtung der Produktionsbedingungen von süddeutschen Hausweber:innen Anfang des 20. Jahrhunderts mit deutschen Wirtschaftsinteressen im Nahen Osten gearbeitet. Der Vorschlag, etwas zur Weberei am Bauhaus zu machen, kam vom Institut für Auslandsbeziehungen (ifa), weil das 100-jährige Bauhausjubiläum 2019 in Sicht war. Die einladenden Kuratorinnen meinten, dass es im Kontext einer Ausstellung zu künstlerischen Positionen im Textilen interessant wäre, noch einmal aus künstlerischer Perspektive auf die Bauhaus-Textilwerkstatt zu schauen und das eine oder andere bislang verborgene Detail zu bergen.

In den dreizehn Jahren ihrer Geschichte waren über 90 Personen Teil der Textilwerkstatt. Es wurde neben ikonisch gewordenen Einzelstücken vor allem an innovativen Gebrauchsstoffen gearbeitet, die im Neuen Bauen Funktionen übernehmen sollten, die die Architektur selbst noch nicht lösen konnte. Wirklich ausgiebig beschäftigt hatte sich die Forschung aber nur mit den Werken von Anni Albers und Gunta Stölzl. Diese Auseinandersetzung setzte im Vergleich zu derjenigen mit Bauhaus-Produkten aus den Bereichen Architektur, Möbelbau oder Gebrauchsgrafik allerdings erst spät ein. Als ästhetisches Erbe der Textilwerkstatt haben sich dann vor allem die Unikate – Wandbehänge und Teppiche – in das kulturelle Gedächtnis eingeschrieben. Dahingegen habe ich mich darauf konzentriert, die Gebrauchsstoffe, also Polsterstoffe oder Vorhangstoffe, zu betrachten, und Nachlässe angeschaut, denen bisher wenig bis keine Beachtung geschenkt worden war. Beispielsweise den Nachlass von Lisbeth Oestreicher im TextielMuseum Tilburg, den meines Wissens noch niemand in der Tiefe erschlossen hatte, oder die Stoffe von Otti Berger, die in den Harvard Art Museen in Cambridge (USA) liegen.

Dieses Vorgehen ergab einige Neuentdeckungen – ich habe Stoffe wiedergefunden, die bislang als verschollen galten, etwa den berühmten Noppenstoff von Margaret Leischner, der nur noch von Schwarz-Weiß-Abbildungen bekannt war. Durch meine Recherchen konnte ich aber auch Netzwerke zwischen dem Bauhaus und der Textilindustrie wieder aufdecken, über die es kein Wissen mehr gab – zum Beispiel die Zusammenarbeit mit

der sächsischen Gardinenweberei Baumgärtel & Sohn an vom Bauhaus angebotenen Gittertüllen. Gittertülle sind hochtransparente Gardinen, die tagsüber von innen zugezogen werden, um das von außen eindringende Sonnenlicht im Innenraum zu zerstreuen, während sie gleichzeitig Blicke von außen abhalten sollen. Das tun sie am effektivsten, wenn sie eine offene Gitterstruktur aufweisen.

Das faszinierende an Bauhaus-Gebrauchsstoffen ist, dass sie sich nur erschließen, wenn man sie in einen Produktionszusammenhang stellt und die vielfältigen Prozesse entschlüsselt, deren Teil sie waren. Dann sind diese Stoffmuster besonders ‚sprechend‘: sie erzählen von künstlerischen (Austausch-)Prozessen, Design- und Industriegeschichte dabei immer auch mit problematischen und für uns heute aktuellen Implikationen. Die langjährige Marginalisierung der Stoffe und ihres Bezugsrahmens ermöglicht außerdem eine Kritik von Praktiken der Geschichtsschreibung und Archivierung. Das alles hat mich interessiert.

2016 bis 2017 entstand die Installation „Bauhausraum“ (Abb. 1).¹ Das Material, das ich in den Archiven gefunden habe, war beeindruckend: im Nachlass von Lisbeth Oestreicher, die nach ihrem Diplom 1930 das Bauhaus verlassen hatte und nach Holland gegangen war, fanden sich etwa 80 kleine Stoffmuster, die – wie ich irgendwann verstand – gar nicht alle von ihr selbst waren, sondern von anderen Akteur:innen der Bauhauszeit. Angesichts der vielen neuen Fragen, musste ich einfach weiterforschen und erhielt weitere Einladungen, mittels Performances und Installationen zu bislang unbekannten Aspekten der Bauhaus-Gebrauchsstoffe zu arbeiten.

IS: Danach fanden andere Ausstellungen statt, in denen das Material, das du erarbeitet hast, wieder auftauchte – Ausstellungen, die nicht nur in einem künstlerischen Kontext gezeigt wurden, ist das richtig?

JR: Genau. 2019 lud mich das Museum für Angewandte Kunst im Grassimuseum in Leipzig ein, das sich im Bauhaus-Jahr dem Schwerpunkt Sachsen widmete. Die Textilwerkstatt des Bauhauses hatte in den 1930er Jahren mit sächsischen Firmen kooperiert, und ich sollte dazu recherchieren und möglichst etwas Neues finden. Das war die Bedingung für meine Teilnahme an der Ausstellung.

Unter Gunta Stölzl wurde ein erstes Mal eine Firmenkooperation eingegangen, um Gebrauchsstoffe unter dem Namen Bauhaus im großen Stil herauszubringen. Einen zweiten Anlauf unternahm das Bauhaus dann 1932, nachdem Lilly Reich die Leitung der Textilwerkstatt von Stölzl übernommen hatte, die 1931 auf politischen Druck hin unfreiwillig kündigen musste. Beide Industriekooperationen waren bisher nur ansatzweise erforscht,²

¹ Die räumliche Umsetzung erfolgte in Zusammenarbeit mit S.T.I.F.F. Berlin, die grafische Gestaltung in Zusammenarbeit mit Jakob Kirch und Pascal Storz. Neben mehreren großformatigen Neuwebungen, für die die Textildesignerin Katharina Jeben die vorbereitenden Stoffanalysen erarbeitete, waren zwei Video-Essays Teil der Installation, die seitdem auch als eigenständige Arbeiten gezeigt werden. Begleitend zur Installation erschien die Publikation *Judith Raum: Bauhaus Space*, hrsg. von ifa-Institut, Stuttgart 2018.

² Das liegt meines Erachtens daran, dass die Puzzlestücke, die ein vollständigeres Bild ergeben, auf internationale Sammlungen verstreut liegen. Für die bisherigen Überblicksarbeiten zur Bauhaus-Textilwerkstatt hatte man sich aber primär auf deutsche Sammlungen konzentriert. Für die bis heute vielleicht grundlegendste Publikation zur Textilwerkstatt *Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus*, Wittenberg 1999, arbeiteten die Herausgeber:innen Magdalena Droste und Manfred Ludewig schwerpunktmäßig von der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin ausgehend. Dort befinden sich zu den erwähnten Firmenkooperationen jedoch nur bruchstückhafte Informationen. Wie auch der ein oder andere Aspekt der Textilwerkstatt, so konnte dieses (späte) Kapitel der Textilwerkstatt in einem Überblickswerk zudem aus Platzgründen nicht umfassend bearbeitet werden.

es ging also auch darum, überhaupt Material zu finden, das diese Kooperationen fassbar machen würde.

Aus der von Stölzl verantworteten Kooperation mit der sächsischen Firma Polytex waren einige Stoffe und der Name der Firma bekannt, aber es fehlten jegliche weiteren Details zur Firma, darunter auch der Produktionsstandort.³ Das vielleicht wichtigste Zeugnis dieser Zusammenarbeit, eine Werbekarte, auf der Fotos von zwei Stoffen zu sehen sind, war zwar mehrfach abgebildet worden, die beiden Stoffe wurden aber nie identifiziert. Einige Stoffe der Kooperation fanden sich im Nachlass von Oestreicher.⁴ Die Neuwebungen, die ich davon in Auftrag gab, zeugen in der Gegenüberstellung mit Neuwebungen der von Berger (unter Oberleitung von Reich) verantworteten Bauhaus-Stoffe von 1932/33 vor allem von einer Diskrepanz hinsichtlich der Vorstellung davon, was ein Stoff im Raum ist und kann – eine Diskrepanz, die sich am Bauhaus innerhalb eines sehr kurzen Zeitraums auftrat. Im Staatsarchiv Dresden fielen mir außerdem unbekannte Akten zu Polytex in die Hände, die zeigten, wie sich diese Firma erfolglos im Möbelstoffgeschäft zu etablieren versucht hatte und schließlich Insolvenz anmelden musste, weil sie sich mit zu aufwändigen, teuren Stoffen verkalkulierte. Die Bauhaus-Stoffe – Möbel- und Vorhangstoffe – machten also nur einen kleinen Teil eines stilistisch breit aufgestellten Sortiments aus und waren für eine Firma der 1930er Jahre keine Garantie für hohe Absätze.

1932/33 wurde unter Reich und Berger eine Kollektion ausschließlich mit Vorhangstoffen entwickelt. Die bisher existierende Literatur hat keine Klarheit darüber ergeben, welche Stoffe dieser Phase zuzuordnen sind und in Zusammenarbeit mit welcher Firma sie tatsächlich produziert wurden. Ich konnte diese Geschichte aufdröseln und nachvollziehen, dass die letzte Bauhaus-Stoffkollektion von Baumgärtel & Sohn hergestellt wurde, die in Lengenfeld im Vogtland, also ebenfalls in Sachsen, ansässig war. Die Kooperation kam wahrscheinlich über Berger zustande.⁵ Sie hatte selbst in der Textilwerkstatt studiert und 1931 zwischenzeitlich bei Baumgärtel & Sohn gearbeitet, ehe sie unter Reich interne Leiterin der Textilwerkstatt wurde. Reich konnte selbst nicht weben und ihre ästhetischen Konzepte in handwerkliche Prozesse übersetzen. Sie brauchte eine Person, die an den Maschinen und im Entwurfsprozess die Verantwortung übernahm. Das Bauhaus hat diese Stoffe noch im März 1933 auf der Frühjahrsmesse im Grassimuseum Leipzig präsentiert,⁶ bevor es im April geschlossen wurde. Man kann also sagen, dass beim letzten öffentlichen Auftritt des Bauhauses im Angesicht des Nationalsozialismus Stoffe gezeigt wurden. Das ist angesichts der Tatsache, dass dieses Medium später jahrzehntelang so wenig beachtet wurde, wirklich bemerkenswert.

³ In den wenigen existierenden Akten wird die Firma unter dem Namen „Polytex“ gehandelt. Auf einer Bauhaus-Polytex-Werbekarte findet sich neben „Polytex“ die Ortsangabe „Berlin“. Die Firma hatte aber nur ihren Verkaufssitz in Berlin. Die eigentliche Produktion war in Sachsen, in Seiffhennersdorf, im Haus einer Firma mit anderem Namen: „Buntweberei Peter Rentsch“.

⁴ Lisbeth Oestreicher (1902–1989) machte 1930 ihr Diplom bei Gunta Stölzl und ging anschließend in die Niederlande, wo sie in unterschiedlichen Textilfirmen arbeitete und ein eigenes Atelier eröffnete. Nach einer dreijährigen Internierung in einem Konzentrationslager produzierte sie bis zu ihrem Tod nur noch für Familie und Freunde. Ihr Nachlass im TextielMuseum Tilburg ist einer der zahlreichen noch kaum erforschten Nachlässe von Absolvant:innen der Textilwerkstatt am Bauhaus.

⁵ Als die wohl begabteste Schülerin der Weberei, so Formmeisterin Gunta Stölzl, erhielt Otti Berger 1930 ihr Diplom der Bauhaus-Textilwerkstatt am Bauhaus Dessau. Nach vorübergehender Leitung der Werkstatt machte sie sich mit einem Laboratorium für Stoffe in Berlin selbständig und entwarf mehrere Jahre lang erfolgreich für internationale Firmen, bis ihre Karriere 1936 aufgrund ihrer jüdischen Herkunft mit Arbeitsverbot endete und sie schließlich 1944 in Auschwitz ermordet wurde.

⁶ Bisher war nicht bekannt, dass damals sowohl gewebte Stoffe als auch Druckstoffe gezeigt wurden, auf zwei verschiedenen Messeständen. Die Druckstoffe sind relativ bekannt, einige Museen besitzen die originalen Musterbücher. Zu den gewebten Stoffen gab es jedoch keine eindeutigen Erkenntnisse. Einziger mir bekannter Hinweis auf eine Produktion war ein Zeitschriftenartikel, in dem berichtet wird, dass das Bauhaus *vorhabe*, gewebte Stoffe und Gittertüle zu produzieren.

Produktionsgeschichten

IS: Könnte man sagen, dass du hier eine Produktionsgeschichte verfolgst? Das unterscheidet sich von anderen Elementen deiner Arbeit, da es dir hier eher darum zu gehen scheint herauszufinden, wer wann wie produziert hat. Die einzelnen Personen, also Gunta Stölzl, Lilly Reich und Otti Berger, hatten verschiedene Auffassungen darüber, für wen und mit welchen Firmen sie produzieren wollten und wie teuer die Produktion sein sollte oder konnte. Du hast sehr viel Zeit in diese Fragen und die Recherchen dazu investiert, bist in die Archive gegangen und hast Informationen zusammengeführt; und du hast deine eigene Produktion dann auf diese Fragen hin ausgerichtet. Das Faltblatt, das diese Recherche darstellt (Abb. 2+3), zeigt also die Geschichte der Produktion der Originalstoffe?

JR: Genau, mich haben ja von Anfang an die von der Forschung bisher nicht eingehend betrachteten Gebrauchsstoffe interessiert. Ich fand sie viel aufschlussreicher als die Unikate. Bei den Wandbehängen geht die Weberei eine Verbindung mit gestalterischen Vorstellungen aus der Malerei ein – wie ein Bild an der Wand – und entsprechend werden sie in der kunsthistorischen Rezeption auch immer behandelt. Bei den Gebrauchsstoffen gelingt ein tieferer Zugang nur über ein Verständnis der textilen Technik, was, denke ich, für die kunsthistorische Rezeption schon ein Hindernis darstellt. Du kannst diese Stoffe nur verstehen, wenn du nachvollziehst, wie sie konstruiert sind und warum.

Ich arbeite daher bei der Analyse der Stoffe immer mit einer Weberin zusammen, das nimmt zunächst viel Zeit in Anspruch. Wir sprechen hier ja über Stoffe, die keine Muster oder bildhaften Darstellungen zeigen, sondern die allein durch die darin verwendeten Materialien und die Art der Fadenverbindungen interessant sind. Warum beispielsweise die Entscheidung für eine wechselnde Kettdichte in Kombination mit einer bestimmten Atlasbindung in einem Vorhangstoff eine interessante und eigenwillige entwerferische Entscheidung ist und für die Anwendung in einem konkreten architektonischen Zusammenhang besonders gut funktioniert, erklärt sich erst auf technischer Ebene, auch wenn der Stoff einen auf ästhetischer Ebene sowieso packt.

Außerdem spielen in Funktionsstoffen ganz andere Themen eine Rolle. Es geht um Fragen der Architekturauffassung, der Vorstellung von modernem Leben. Sie betreffen politische und ökonomische Zusammenhänge, Produktionsbedingungen, Bezahlung und Technologien der Zeit. Auch die verwendeten Materialien sind bedeutungsvoll, sie waren politisch aufgeladen. Die Nationalstaaten der 1920er und 1930er Jahre konkurrierten bekanntermaßen um Rohstoffe und um technische Innovationen. All diese

Aspekte sind in den Stoffen kondensiert, und man kann über sie sprechen, wenn man über die Stoffe spricht.

IS: Das scheint eine grundlegende Kritik an der Rezeptionsgeschichte zu sein, wie wir sie heute kennen?

JR: Ja, die Forschung zu den Bauhaus-Gebrauchsstoffen hat enorme Lücken.

IS: Ich finde die Art, wie du hier arbeitest, sehr besonders. Ich kenne wenig andere künstlerische Arbeiten, die auf diese Weise in Archiven forschen. Dabei hast du Dinge zutage gefördert, die weder Historiker:innen aufgefallen sind noch sonst jemandem besonders erwähnenswert erschienen. Dabei scheinst du eine Ahnung davon zu haben, welche Prozesse oder Produktionen in der Betrachtung fehlen. Diese verfolgst du und trittst dann eine Art Beweisführung an. Das ist für eine künstlerische Arbeit recht ungewöhnlich. Und nun tauchst du mit deiner Recherche und deinen Werken in ganz verschiedenen Kontexten auf, weil du Dinge herausgefunden hast, die auch in der Bauhausforschung bislang nicht bekannt waren. Ich vermute, es ist eine ganz bestimmte Entscheidung, so zu arbeiten. Könntest du beschreiben, wie du dazu gekommen bist?

JR: Wenn ich etwas anschau, ist meine erste Frage immer: Wie sieht es genau aus? Ich möchte das Material wirklich verstehen, auf Materialbeschaffenheiten reagieren und diese zunächst in den Vordergrund rücken. Dazu muss ich in die Archive und die Originale sehen, die Stoffe in die Hand nehmen, sie spüren und gegen das Licht halten. Auch der fortlaufende Dialogprozess mit einer Textildesignerin ist dafür wichtig: gemeinsam mit einer Weberin mit langjähriger Werkstatterfahrung die technischen Entscheidungen und funktionalen Absichten in einem Stoff zu entschlüsseln und über die gestalterische Haltung nachzudenken, die sich darin kondensiert. Die Frage danach, warum das Material so aussieht, öffnet weitere Aspekte: persönliche Umstände aus dem Leben und Umfeld der Beteiligten, politische, ökonomische, kulturelle Zusammenhänge, Funktionsweisen der Archivierung und Vermittlung von Wissen ...

Die Bauhaus Gittertülle hier im Raum zum Beispiel (Abb. 4) galten für die deutsche Forschung als verschollen, aber ich habe mich darauf versteift, sie wiederzufinden. Zu Recht, wie sich zeigt, weil sich mit den Gittertüllen so breit weiter nachdenken lässt: über das Raumprogramm der späten Moderne, über vergessene Industriegeschichte, über Designstandards von Moderne und Nationalsozialismus sowie deren partielles Weiterleben in der DDR und BRD. Den Moment, als die Gittertülle unerwartet auftauchten, werde ich nie vergessen. Die einzigen erhaltenen Muster liegen in der

Sammlung des MoMA, sie waren nicht digitalisiert und deshalb hier nicht bekannt. Das ist schwer vorstellbar in unseren vernetzten Zeiten, aber wenn nicht jemand schon dezidiert zu einer Sache geforscht und publiziert hat oder Dinge digitalisiert wurden, sind sie tatsächlich unsichtbar. Als ich nach langer Suche eher zufällig eine E-Mail ans MoMA schrieb und eigentlich nach etwas anderem fragte, kam die Antwort, sie hätten auch ein Musterbuch gewebter Vorhangstoffe und Gittertüle. Das war das Musterbuch, das der Forschung hier die ganze Zeit gefehlt hatte. In New York waren sie sich nicht im Klaren darüber, welche Relevanz es hatte, weil die Sammlungen mit Blick auf die Gebrauchsstoffe international nie verglichen und verknüpft worden waren.

IS: Für das MoMA hat es also keine Rolle gespielt?

JR: Tatsächlich haben die Gebrauchsstoffe für die Kunstgeschichtsschreibung und auf dem Kunstmarkt insgesamt bis vor kurzem keine große Rolle gespielt.⁷ Ich habe den Eindruck, dass man bei Ausstellungen nicht so recht wusste, was man damit anfangen sollte. Flach in eine Vitrine gelegt, ohne die Rückseite zu zeigen, Materialaspekte auszuleuchten oder die Raumwirkung und den Fall der Stoffe zu suggerieren, sind kleine Stoffrechtecke von 10 mal 15 cm einfach ziemlich unaufregend. Im MoMA waren einige Stoffe aus besagter Kollektion von 1932/33 einmal gezeigt worden. Und gerade hat Juliet Kinchin zu ihrem Abschied vom MoMA eine feine Auswahl an Textilien der letzten 120 Jahre zusammengestellt. Dort sind ausgewählte Stoffmuster der Kollektion ein zweites Mal zu sehen.⁸ Das MoMA nimmt die Stoffmuster für die Präsentation allerdings immer aus dem Musterbuch heraus, ohne den kartonierten und bedruckten Buchumschlag zu zeigen oder abzubilden. Ohne das Titelcover des Musterbuchs und ohne die erste Seite aus Papier, die Auskunft über die Firmenzusammenarbeit gibt, fehlt den Stoffen aber die Kontextualisierung, und so waren sie für Außenstehende bisher nicht zuzuordnen.

IS: Kann man am Umgang mit Gebrauchsstoffen wie den Gittertülen Anfang der 1930er Jahre etwas über die politische Haltungen der Protagonist:innen erfahren?

JR: Ich fand interessant, dass es 1932 um diese Entwürfe ziemliche Auseinandersetzungen gegeben hat. Die Stoffkollektion entstand ja in Zusammenarbeit zwischen Berger und Reich, und das lief nicht besonders gut. Sie verhandelten bei der Entstehung der Kollektion ihr Design- und Politikverständnis mit. Es machte einen Unterschied, ob man wie Reich im Sinne von exklusiven Produkten dachte oder wie Berger für kostengünstiges gutes Design war. Die jeweilige politische Positionierung beeinflusste die Wahl der Mittel und Materialien, und darüber gerieten beide in Konflikt.⁹

⁷ Eine frühe Ausnahme bildet die Ausstellung *Gunta Stölzl: Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt* (1987) am Bauhaus Archiv Berlin, in der zahlreiche ihrer Gebrauchsstoffe gezeigt und im begleitenden Katalog publiziert wurden. Kürzlich widmete auch die Ausstellung *Handwerk wird modern. Vom Herstellen am Bauhaus* (April 2017–Januar 2018) der Stiftung Bauhaus Dessau mehrere Vitrinen einigen Gebrauchsstoffen und ihrem Entstehungskontext. Die Muster von Gebrauchsstoffen wurden allerdings nicht inszeniert, um ihre Materialbeschaffenheiten auszuleuchten, sondern flach in Vitrinen gezeigt, sodass die Rückseiten nicht sichtbar waren.

⁸ *Taking a thread for a walk* (2020/21), Museum of Modern Art New York. Judith Raums Video „Taking turns on the same loop. Anonymous authorship at the Bauhaus“ und durch das MoMA angekaufte Gittertüle sind Teil der Ausstellung.

⁹ Lilly Reich etwa bestand in der Entwicklung der Kollektion gewebter Vorhangstoffe darauf, dass Garne eines Kunstseidensyndikats verwendet wurden, mit dem sie in langjährigen Geschäftsbeziehungen stand, obwohl diese um ein Vielfaches teurer waren als Garne anderer Anbieter. In einer Notiz äußert sich Otti Berger hierzu kritisch, zählt günstigere Anbieter auf und vermerkt, dass Lilly Reich stets abwägele, wenn von ihr – Berger – die Kostenfrage gestellt würde.

Wir sprechen außerdem über das Jahr 1933, in dem die Nationalsozialisten die Macht übernahmen. Unter den Protagonist:innen des Bauhauses gab es nicht unbedingt eine grundsätzliche Ablehnung der nationalsozialistischen Ideologie. Mit Blick auf die Gittertülle fand ich es interessant zu fragen, wie die politischen Haltungen während der letzten Zeit am Bauhaus ausgeprägt waren. Die Gittertülle gestalten ja das Verständnis von Innen- und Außenraum mit. Außerdem modulieren sie den Blick vom Privatraum in den öffentlichen Raum und zurück. Ich fand es auch interessant zu verfolgen, wie es für die Entwerfer:innen nach 1933 weiterging, ob und wie sie weiter praktizierten und ob einige Entwürfe und Konzepte in der Nazi Zeit Kontinuität hatten.

¹⁰ Siehe Judith Raum: „Die Kooperation mit der Polytex Textilgesellschaft und Vorhangstoffe gewebt, Gittertülle“, in: O. Thormann (Hrsg.): Bauhaus Sachsen, Leipzig 2019; Judith Raum: „Diagonal, Pointé, Carré. Adé Bauhaus? Otti Bergers Entwürfe für die Wohnbedarf AG Zürich“, in: *Bauhaus Imaginista Online Journal*, 2019; Judith Raum: „Irritierende Stoffe“, in: *Schule Fundamental*, Dessau 2018.

Die Videoarbeit „Stoffbesprechung“, die Teil der Installation ist, zeigt einerseits Aufnahmen von Ausstellungsgestaltungen, die Lilly Reich im ‚Dritten Reich‘ übernahm, aber auch Designs für Inneneinrichtungen, in denen sie von 1929 bis 1939 bruchlos Gittertülle an breiten Fensterfronten einsetzte. Überhaupt blieben die Gittertülle bis in die 1960er Jahre hinein die elegante Gardinenlösung an deutschen Fenstern. Otti Berger dagegen deklinierte in den wenigen Jahren, die ihr als Entwerferin blieben, das Thema „Fensternetz“ – denn das sind die Gittertülle ja letztlich, Netzvorhänge für das Fenster – in überraschenden, das Spektrum des Möglichen extrem erweiternden Varianten durch. Ihre ‚Gardinen‘ sehen etwa wie ein grobmaschiges, dickfädiges Fischernetz aus brauner Bouretteseide oder unregelmäßig ausgesponnener Zellwolle aus (Abb. 5). Den vorerst letzten Punkt in dieser Chronologie bildet Walter Gropius, der in seinem Wohnhaus in Massachusetts tatsächlich ein weißes Fischernetz aus Baumwolle ans Badfenster hängte – so großmaschig, wie es ist, ohne jede Wirkung gegen Sonnenlicht und Blicke, aber womöglich ein bewusstes Gittertüll-Zitat? Die Installation zeigt davon eine Fotografie. Gropius war das Exil aus Nazi-Deutschland gelungen, aber bevor er sich entschied, das Land zu verlassen, nahm auch er noch als Gestalter an Ausstellungen teil, die Sprachrohr nationalsozialistischer Propaganda waren. Das alles bleibt in der Installation eine Ebene von Verweisen und Assoziationen, ich führe keine Beweisführung im Sinne von „Gittertülle und Nationalsozialismus“.

Autor:innenschaften

IS: Könnte man sagen, dass du eine Spezialistin auf diesem Gebiet geworden bist? Und wirst du dabei als Künstlerin wahrgenommen, oder hat sich deine Rolle verschoben?

JR: Tatsächlich habe ich einige Beiträge geschrieben, die wissenschaftlichen Charakter haben.¹⁰ Gerade zu den erwähnten Firmenkooperationen

in Sachsen war es mir wichtig, detailgenaue Texte mit entsprechenden Nachweisen zu publizieren, um ein Wissen über diese Vorgänge bereitzustellen, das bisher gefehlt hat, um die Stoffe zuzuordnen. Das war im Grunde kunsthistorische Arbeit. Aber ich verstehe mich dennoch als Künstlerin, weil das Betrachten und Ernstnehmen von Materialbeschaffenheiten den Ausgangspunkt bilden, und weil ich im Recherchieren nach weiteren Verknüpfungslogiken anders vorgehen kann, als das eine Kunsthistorikerin womöglich tun würde. Ich versuche ja, verschiedene Aspekte auf eine Ebene zu holen und als relevant für meine künstlerische Arbeit zu verstehen: Nicht nur die originalen Objekte auf kulturgeschichtliche, politische und ökonomische Fragen zu beziehen, sondern auch zu spiegeln, was mir in den Archiven und Institutionen im Hier und Jetzt begegnet, wie erzählt, verwaltet und bewahrt wird. Und die Dimension des Affektiven mit hineinzunehmen, die sich sowohl im historischen Material findet als auch meinen Arbeitsprozess bestimmt.

IS: Würdest du diese beiden Arbeitsweisen trennen oder sie als sich bedingend und ergänzend beschreiben? Ich frage das nicht, um Wissenschaft und Kunst zu trennen oder klare Trennlinien zu ziehen – wir wissen ja, wie sich solche Fragestellungen und Prozesse bedingen –, aber ich finde es interessant zu verstehen, wie und ob du für verschiedene „Aufgaben“ oder „Tätigkeiten“ angefragt wirst; auch von sehr verschiedenen Institutionen, die alle jeweils andere Begehren an deine Arbeit richten. Stimmt das?

JR: Ja, die Erfahrung mit dem Grassimuseum zum Beispiel war eigen. Die Präsentationsform, auf die wir uns nach vielen Gesprächen geeinigt haben, war das maximal Mögliche seitens des Museums, aber es zwängte die Stoffe und vor allem die Filme ein. Die Filme mussten in einem Medienmöbel laufen, um ihre Präsentation an die Handhabung der Medien innerhalb der Ausstellung insgesamt anzugleichen. Ich denke, für die Institution standen eher die Neuwebungen, die für die Installation entstanden sind, im Vordergrund, da sie später in den Besitz des Museums übergingen. Für mich war deren raumgreifende Installation und ihre Gesamtwirkung entscheidend: Gittertülle und Neuwebungen von Bauhaus-Vorhangstoffen, vier Meter fünfzig hoch installiert (Abb. 6), mit einem 25-minütigen Video zwischen den Stoffbahnen, in dem die Stimmen einzelner Weberinnen im fiktionalen Gespräch über ihre Entwürfe zu hören waren. Ich hätte das Video lieber auf eine der Neuwebungen projiziert, so wie in der Installation bei *after the butcher* (Abb. 7), statt es in einen Kubus zu zwängen.

IS: Du nennst die Nachbildungen der Originalstoffe Neuwebungen und nicht Rekonstruktionen?

JR: Ja. Es handelt sich um Neuwebungen von Originalstoffen, denn es ist immer ein Anteil Übersetzungsleistung und Interpretation von der

ausführenden Weberin und mir hinsichtlich der Garne und der technischen Ausführung dabei. Die Originale sind nur noch in kleinen Stücken erhalten und liegen in Kisten oder Schubladen in Archiven, sie sind also nur sehr wenigen Menschen zugänglich. Als ich diese Fragmente in der Hand hatte, ihren taktilen Charakter spüren und sie gegen das Licht halten konnte, fiel meine Entscheidung, sie groß in den Raum zu bringen, als Arbeiten, die man anfassen kann – das ist meine Bedingung an die ausstellende Institution. Denn im ursprünglichen Entwerfen der Stoffe ging es ja immer auch um den Tastsinn. Ich habe exakte Garn- und Stoffanalysen der Originale in Auftrag gegeben.¹¹ Die Garne sind heute teilweise nicht mehr erhältlich, einige mussten extra gezwirnt oder gefärbt werden, um die Stoffe annähernd originalgetreu weben zu können. Wenn das nicht möglich war, haben wir uns gegen eine Neuwebung entschieden. Ich wollte also nicht einfach bestimmte Aspekte mithilfe von Meterware, die man heute bekommt, bearbeiten, sondern es ging mir um die spezifische Qualität der Originalstoffe, und darum, von deren Materialbeschaffenheiten ausgehend weitere Fragen zu entwickeln.

¹¹ Die Stoffanalysen und Neuwebungen für die Installation „Stoffbesprechung“ im Grassimuseum Leipzig führte die Textildesignerin Katharina Jeben, Leipzig, aus.

IS: Könntest du die beiden Stoffe hier in der Ausstellung bei *after the butcher* beschreiben?

JR: Der eine Vorhang ist ein Gittertüll, was auch der Installation ihren Namen gab. Man meint, die Gittertüle noch aus Wohnungen von älteren Verwandten zu kennen, aber tatsächlich sind sie inzwischen weitgehend verschwunden – Gittertüll aus Baumwolle gibt es in Deutschland schon seit den 1980er Jahren nicht mehr. Die Kollektion von Vorhangstoffen, die das Bauhaus 1933 herausbrachte, bestand aus verschiedenen Stofftypen mit jeweils unterschiedlichen Funktionen. Dazu haben Weber:innen damals erstmals theoretische Texte verfasst, um diese Spezifika zu erfassen. Die Gittertüle sind die lichtdurchlässigsten Vorhänge in einer Abstufung von lichtdurchlässig bis blickdicht. Gittertüle sind transluzent. Sie sollten tagsüber zugezogen sein und das Sonnenlicht zerstreuen, damit es nicht zu grell und blendend in den Raum fiel. Ein Nebeneffekt ist, dass die Farben anderer Textilien im Raum nicht so schnell ausbleichen.

Fast noch wichtiger war aber die Funktion, Blicke von außen abzusichern, während man von innen weiterhin nach außen sehen konnte. Das ist der erstaunliche Effekt dieses Materials (Abb. 8+9), das heute noch im Theater bei den Szenenvorhängen eingesetzt wird, wenn im hinteren Bereich der Bühne umgebaut werden muss. Den Aspekt des Transluzenten, und auch die Tatsache, dass der Blick mit diesem Material manipuliert werden kann, fand ich spannend. Der braune Stoff hier in der Installation ist die nächste Stufe, die auf der Transluzenz-Skala nach den Gittertülen folgt. Wenn man nahe herantritt und eine Lage Stoff gegen das Licht hält, ist das Material

semitransparent. Das waren sogenannte Sonnenvorhänge, die in stark besonnten Räumen auch tagsüber durchaus zugezogen bleiben konnten. Otti Berger schlägt für diesen Typ auch farbigen Vorhangstoff vor, was dann farbiges Licht im Raum erzeugt. Im Musterbuch gab es den Stoff neben braun und cremeweiß auch in grün, blau und rostrot. Die nächste Stufe waren dann dichtere, schwere und dicker auftragende Vorhänge zur Verdunklung, oft in dunklen Farben ...

IS: ... die auf zwei nebeneinander liegenden Schienen hingen?

JR: Ja, oft liefen diese Vorhangsysteme auf zwei unterschiedlichen Schienen, näher am Fenster die Gardinen, davor das Material zur Verdunklung. Die dichteste Qualität dieses Typs Vorhang war auch zur Temperaturregulierung gedacht und sollte Wärme oder Kälte vom Raum abhalten. Solche Stoffe wurden auch als Trennvorhänge in Durchgängen zwischen Räumen oder als Raumteiler zwischen Schlaf- und Arbeitsbereich verwendet. Das gab es in den 1930er Jahren oft, wie man in Zeitschriften aus der Zeit sehen kann.

Historische Narrative

IS: Verstehst du diese Arbeit als historisch – in dem Sinne, dass du damit eine historische Perspektive wieder erlebbar machen willst, wie sie einmal war – oder verstehst du sie als interpretierende Arbeit, in der du das, was du gefunden hast, von deinem Standpunkt aus wiedergibst und betrachtest?

JR: Beides! Ich möchte bestimmte Qualitäten vermitteln, die vergessen zu sein scheinen. Durch die Filme und den installativen Umgang mit dem Material kommen kulturkritische und politische Ebenen dazu. In den Lecture Performances ist es mein Sprechen über die Thematik in der Ichform und mein Körper als der Körper einer Produzentin, die die Arbeit erweitern.

IS: Dabei stellt sich für mich die Frage, wie du das beschreibst und vermittelst. Die Zeitgeschichte, die du auf dem Faltblatt (Abb. 2+3) präsentierst, das die Ausstellung im Grassi Museum Leipzig begleitet, ist ja keine Fiktion, sondern du beschreibst darin konkrete Geschichte. Es ist eine bestimmte Art, Geschichte zu lesen. Wenn ich das richtig verstehe, geht es dir hier darum, die Fakten zusammenzuführen, die sich bisher noch nie jemand angeschaut hat.

JR: Das Faltblatt ist die Rekonstruktion einer Produktions-Timeline. Ich habe es explizit für die Ausstellung in Leipzig entwickelt, um die Verwebung zwischen dem Bauhaus und sächsischen Textilfirmen zu verdeutlichen. Dabei ging es mir vor allem auch um ihre problematischen Aspekte:

wer im Rahmen dieser Kooperation nicht oder schlecht bezahlt wurde, wer übergangen oder ausgespielt wurde. Mir war es wichtig, dass auch Existentielles darin vorkommt – gerade weil es in der Archivarbeit leicht übersehen werden kann, da es nur in vereinzelt Aktennotizen anklingt. Ich habe zum Beispiel ein Dokument gefunden, das zeigt, dass Otti Berger noch Monate nach Schließung des Bauhauses bei Mies van der Rohe ihr Honorar für die Vorhangstoffkollektion einfordert, oder dass die Firma Polytex, kurz vor dem Konkurs stehend, dem Bauhaus von sich aus die weitere Zusammenarbeit anbietet, während dieses schon längst mit einer anderen Firma in Verhandlung war. Die Bedeutung der einzelnen Schriftstücke lässt sich nur kontextualisiert verstehen, wenn man sie in einer Timeline chronologisch datiert direkt gegenüberstellt.

IS: Es gibt andere Arbeiten von dir zu diesem Zyklus, in denen du eine andere Position einnimmst und eine andere Herangehensweise erprobst. Könntest du diese beschreiben?

JR: Ich habe bei den jeweiligen Arbeiten unterschiedliche Ansätze verfolgt. Im Unterschied zu den oben besprochenen Rekonstruktionen sehe ich in den installativen und filmischen Arbeiten die aufgezeigten Zusammenhänge eher als interpretierende Vorschläge. In einigen Videos ist meine eigene Stimme zu hören; ich werde als Produzentin fassbar, sage, was ich über das Material denke. Bei anderen Filmen gab es eine Zusammenarbeit mit Schauspielerinnen, die meine Texte interpretiert und eingesprochen haben. Das Gesprochene klingt, als wären es Äußerungen der Weberinnen selbst. Tatsächlich ist es von mir verfasst. Das hat unterschiedliche Reaktionen ausgelöst. Einige Rezipient:innen fanden, das sei zu mimetisch am Archivmaterial dran und die Fiktionalisierung wirke dann verwirrend. Es gab aber auch offene Begeisterung, weil es einen intensiv reinzieht in den historischen Zusammenhang. Ich fand es notwendig, die Stimmen der Bauhaus-Gestalterinnen anzueignen oder zu fiktionalisieren, weil mir bei der Recherche aufgefallen war, wie unterschiedlich sich die Akteurinnen als Entwerfer:innen positionierten. Diese Gegensätze schienen mir am klarsten fassbar, wenn man die unterschiedlichen Persönlichkeiten mithilfe der Stimme herausarbeitet. Da gibt es beim Zuhören ein Identifikationsmoment, die Konflikte werden intensiver erlebt.

IS: Sind die Fakten, von denen du in den Videos sprichst, von dir interpretiert, oder beziehen sie sich tatsächlich auf Dinge, die du in den Archiven gefunden hast und die du in einer anderen Art und Weise erzählst? Bestand die Fiktionalisierung darin, die Form der Sprache zu erfinden, oder bezieht sie sich darauf, was die Weberinnen konkret sagen?

JR: Ich gebe dem Material zum Teil eine Tendenz, die es aus sich

heraus nicht unbedingt hat. Womit ich es bei historischen Dokumenten und Objekten zu tun habe, sind ja Reste von Handlungen, von Charakteräußerungen, von persönlicher Haltung. Ich versuche immer, die psychologische Ebene mit zu betrachten und bestimmte Äußerungen als symptomatisch zu verstehen: etwa den Tonfall in einem Brief, die Art der Argumentation, oder die Wahl der Materialien für einen Stoff. Ich beobachte das, und versuche, Einzelnes durch Hervorhebung oder Überbetonung deutlicher zu machen. Berger zum Beispiel hat sich gern verkleidet, das ist auf Fotos dokumentiert. Ich habe Leslie Malton (die ihr ihre Stimme leiht) gebeten, humorvoll und expressiv zu sprechen, eher wie ein impulsiver Typ. Sie lacht zum Beispiel laut auf und sagt, sie hätte sich immer so gern verkleidet, bevor sie dann im Detail über einen Stoff spricht, der wiederum ein Zwitterwesen ist, eine handwerkliche Gattung, verkleidet als eine Andere.

IS: Bis jetzt haben wir über die Fiktionalisierung als künstlerische Arbeitsform gesprochen. Was du eben beschrieben hast, würde ich jedoch nicht als Fiktionalisierung sondern als narrative Strategie beschreiben. Wichtig ist für mich dabei die politische Dimension des Archivierens. Man könnte sagen, dass Archive immer aus einer bestimmten Perspektive heraus produziert wurden und dass die in ihnen gesammelten Dinge dieser Perspektive entsprechen. Fragen, die sich uns heute in Bezug auf bestimmte Themen stellen, waren – unter Umständen – für diese Archive nicht relevant; und so finden wir nichts dazu in ihnen; zumindest nicht vordergründig. Wie gehst du in deiner Arbeit mit dieser Abwesenheit um? Oder konkreter gefragt: Hast du bestimmte Elemente, Aussagen oder Gespräche fiktionalisiert, weil sie so nicht im Archiv vorkommen?

JR: Ja durchaus. Reflexionen über die Stellung Bergers als weibliche Entwerferin in den 1930er Jahren, über die Gründe für ihr Scheitern und für die bis heute dürftige Rezeption ihres Werkes sind ja im Archivmaterial nicht vorformuliert. In meinen Vortrag in Harvard habe ich daher zum Beispiel auch mit einer zum Teil fiktionalisierten Stimme von Berger gesprochen. Ich habe im Sprechakt von einem Ich, das mich bezeichnet, zu einem Ich, das sie bezeichnet, gewechselt. Und ich habe sie erfundene Dinge sagen lassen. Etwa, dass ihre Arbeit jetzt endlich eine Retrospektive im MoMA erhält (wovon wir noch weit entfernt sind). Auch ihr Verhältnis zu Anni Albers habe ich die von mir performte Berger bei diesem Auftritt problematisieren lassen, obwohl es dazu keine eindeutigen Quellen gibt. Das war mir wichtig, um auf die ausbleibende Anerkennung ihrer Arbeit und Ausgrenzungsmechanismen in der Kunstgeschichtsschreibung hinzuweisen. Denn was meine Forschung zur Textilwerkstatt am Bauhaus bisher eben auch gezeigt hat, ist eine strukturelle Schwierigkeit: Einige Geschichten und Biografien sind unter anderem deshalb bisher nicht rekonstruiert oder

beforscht, weil die Nachlässe aufgrund von Verfolgung und Ermordung völlig auseinandergerissen und über die Welt verstreut sind. Wenn ich zu Berger nur die Quellen gehabt hätte, die im Bauhaus-Archiv Berlin und in der Stiftung Bauhaus Dessau aufbewahrt werden, wäre die Materiallage zu dünn gewesen, um sich ein umfassendes Bild ihrer Arbeitsweise als Entwerferin zu machen.

Aber dadurch, dass ich mich zwischen Archiven in Holland, der Schweiz und den USA bewegt habe (Berlin und Dessau waren im Jahr 2017 geschlossen), habe ich viel Material gefunden. Es ging mir dabei auch um diese Bewegung und die Akte der Verknüpfung weit verstreuter Einzelteile. Eine mühsame Puzzlearbeit, ein fast unverhältnismäßiger Ressourcenaufwand. Diese Verknüpfungsarbeit hat wunderbare, auch lange, Erzählstränge ergeben. Es war für mich nicht zuletzt deshalb wichtig, unbekannte Details zu Berger zu finden, weil Anni Albers in den letzten Jahren in aller Munde war.¹² Je mehr Einblicke ich in die Bauhaus-Textilwerkstatt gewann, desto mehr hat mich diese einseitige Aufmerksamkeit verwundert und geärgert, denn für andere ehemalige Produzentinnen fehlt diese Aufmerksamkeit. Sie verschwinden aus der Geschichtsschreibung, wenn sich niemand um ihr Werk kümmert.¹³ Fiktionalisierung ist also nur ein Aspekt in meinen Arbeiten. Sie sind Zwitterwesen, liefern gleichzeitig viel ‚Stoff‘, Dinge, die es in Archiven zu finden und zu sehen gibt und die einfach bisher nicht herausgearbeitet oder sichtbar waren.

IS: Wie machst du mit diesem Projekt jetzt weiter? Du hast viel Information und Material angesammelt und viele Dinge entdeckt. Ist die Arbeit für dich schon erschöpft oder gibt es noch etwas zu sagen?

JR: Wenn ich zurückschaue, finde ich die Lecture-Performances zu den Bauhaus-Stoffen am gelungensten. Wenn ich selbst im Raum bin und anfangs, Material zu bearbeiten, während gleichzeitig Projektionen von Fotos der Stoffe und Text dazu kommen, vermittelt sich ziemlich viel. Das Ganze hat den Charakter eines ausführlichen und intensiven Geschichtenerzählens, wobei diese Erzählung einen Stoff, also etwas Textiles, als Anlass nimmt, um sich immer weiter zu verzweigen und zu verkomplizieren. Ich bin sowohl Sprecherin als auch Performerin. Die skulpturalen Handlungen – Seile verweben, Fadenverbindungen im Raum schaffen, Stoffe auf unterschiedliche Arten berühren und bewegen – wirken wie Manöver der Vergrößerung, um die Konstruktion der Stoffe sichtbar zu machen. Ihre innere Logik wird nachvollziehbar. Zwischen der Nahaufnahme auf die materielle Eigenart der Stoffe, den in den Raum gebrachten Gesten, und dem, wovon der Text handelt – Produktionsbedingungen, Machtverhältnisse, Verbindungen von Politischem und Privatem – ergeben sich wechselnde formal-strukturelle Zusammenhänge. Das Feedback aus

¹² Retrospektiven fanden 2018/19 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und in der Tate Modern in London statt. Hinter den Ausstellungen und begleitenden Publikationen steht die Josef und Anni Albers Foundation, die auf dem Kapital aufbaut, das Anni und Josef Albers hinterlassen haben. Beide waren in der Lage, im Exil zu arbeiten. Die Stiftung kann heute mit diesem Geld operieren, nach wie vor werden Werke etwa bei der Galerie Zwirner verkauft. Die Position des Werks der beiden im Kunstmarkt wird aktiv ausgebaut.

¹³ Anni Albers und Otti Berger standen während ihrer Zeit am Bauhaus zeitweilig in intensivem Austausch und waren befreundet. Beide hatten jüdische Wurzeln. Albers gelang die Flucht bzw. das Exil, Berger wurde 1944 in Auschwitz ermordet. Ein Vergleich zwischen den Arbeiten von Albers und Berger in den 1930er Jahren zeigt, dass Berger anders als Albers zahlreiche wichtige und florierende Firmenkooperationen unterhielt. Allein die Menge ihrer Produktion und die hohe Qualität der Stoffe ist beeindruckend. Nach wie vor existiert jedoch zu ihrem Werk nur hier und da ein Essay in einem Sammelband.

dem Publikum war eigentlich durchweg großes Erstaunen darüber, wie aufgeladen die gerade im Architekturdiskurs als raumgestaltendes Element oft übersehenen Stoffe sind. Zu Berger plane ich eine größere Folgearbeit und eine Publikation. Daher auch mein Wunsch, das Gespräch mit dir zu führen. Es beschäftigt mich, dass meine Praxis irgendwann nicht mehr als künstlerische Praxis lesbar sein könnte, sondern zu stark als etwas Wissenschaftliches verstanden wird. Damit wäre ich nicht glücklich.

Institutionelle Kontexte

IS: Warum, was fehlt dir?

JR: Zentrum meines Interesses ist es, Räume aufzumachen, in denen sich die Erzählung aus der Stofflichkeit des Materials heraus zu entwickeln beginnt. Die umfangreichen historischen Recherchen sind notwendig, um einzelne bemerkenswerte Stücke überhaupt erst zu finden und um die Erzählung mit einer kritischen Perspektive anzureichern, die nach kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Zusammenhängen fragt. Aber was die spezifischen Qualitäten von Material selbst tun und leisten können, steht für mich im Vordergrund. Dies betrifft sowohl die Ebene der Exponate auch die Form und Ästhetik der Präsentation.

Wenn man die Materialebene ernst nimmt, geht es meiner Erfahrung nach fortwährend darum, offen zu sein und zu reagieren, sich neu auf das einzustellen, was bei diesem Kontakt passiert. Das ist aus meiner Sicht eine grundsätzlich andere Praxis, auch des Ausstellens, als sie in historischen oder angewandten Museen vielfach gängig ist, wo Wissensinhalte und Exponate in eine eindeutige Narration eingebettet werden. Ich war für das Projekt bisher öfters mit Institutionen in Kontakt, die nicht hauptsächlich zeitgenössische Kunst zeigen. Dieser Austausch macht aus meiner Erfahrung für beide Seiten viel Neues auf. Aber es entsteht auch erhöhter Klärungsbedarf, was die eigenen Methoden und die Qualitäten, um die ich ringe, betrifft. Es gibt da ein gewisses Risiko, dass eine Zusammenarbeit, in der ich mein Verständnis meiner eigenen Autor:innenschaft und Produktion wiederholt grundsätzlich erklären muss, unfrei macht.

IS: Kannst Du das genauer beschreiben? Mit welcher Intention fragen dich Institutionen überhaupt an? Laden sie dich als die Herstellerin der Neuwebungen ein, um die Stoffe anders erfahrbar zu machen, oder interessieren sie sich auch für deine „Lesart“ der Geschichte als Künstlerin?

JR: Es gibt beides. Für Juliet Kinchin, die Kuratorin der Ausstellung *Taking a Thread for a Walk* im MoMA, stand meine künstlerische Lesart

der Geschichte im Vordergrund. Sie hängte mein Video zur Problematik anonymen Autor:innenschaft von Bauhaus-Stoffen und Wandbehängen direkt neben einen Wandbehang von Stölzl. Allerdings wurde der Film auf Monitor präsentiert, ohne Kopfhörer. Der Ton war relativ leise geschaltet, man musste nah herantreten, um etwas zu verstehen. Um den narrativen Zusammenhang des Films und die Interaktion zwischen Bild und Text wirklich aufnehmen zu können, dafür hätte es eine konzentriertere Präsentation gebraucht, die im Kontext der Ausstellung nicht möglich war – vermutlich, weil es ein Museumsraum für Designgeschichte war und nicht für zeitgenössische Kunst. Auch hier konnte ich meine Videos, die Teil der Installation waren, nicht projizieren. Dabei wäre ein Verschmelzen von Bild und Stoff für mich essentiell, um die Entscheidungen und Gesten innerhalb der Arbeit weiter zu verstärken. Stattdessen wurden die Videos in einem Monitorkubus gezeigt, weil das in der Ausstellung insgesamt so gehandhabt wurde.

Diese Erfahrung berührt ein generelles Problem: Sobald eine Arbeitsweise forschende und kuratorische Elemente beinhaltet, gibt es Überschneidungen mit den Erfahrungen und Kompetenzen des Personals im Haus. Die Erwartungshaltung oder der Wunsch, auf der Präsentationsebene den gewohnten Umgang mit Vitrinen, Medienmöbeln oder Beschriftungen durchsetzen, der für die künstlerische Arbeit jedoch nicht unbedingt Sinn macht, ist dabei nur ein Aspekt.

IS: Ich finde an deinem Arbeitsprozess spannend, dass jede neue Anfrage und Einladung von einer „kunstfremden“ Institution immer auch eine Interpretation oder eine bestimmte Lesart von außen an deine Arbeit heranträgt. Oft scheinen die Institutionen dabei zu definieren, „was geht“ und „was nicht geht“. In diesem Zusammenhang ist es wohl gerade für die „künstlerische Forschung“ entscheidend, für welchen Kontext eine Arbeit produziert wurde und wo sie gezeigt wird. Im Kontext zeitgenössischer Kunst kann das völlig offen bleiben, da niemand einer Künstlerin Regeln bezüglich ihrer Arbeit aufstellen würde. In den angewandten und wissenschaftlichen Kontexten sieht das anders aus. Auch dort gibt es ja bestimmte, anerkannte Regeln und Methoden. Diese sind nicht unbedingt mit künstlerischen Prozessen kompatibel, Geschichte zu lesen und zu interpretieren, und manchmal stellt sich dabei dann auch die Frage nach der Deutungshoheit über Geschichte. Wer darf Geschichte erzählen, interpretieren, beforschen und erklären? Von welchen Positionen aus kann man das tun? Und wie verändert die Erzählperspektive unsere Wahrnehmung von Geschichte? Nicht jede:r kann irgend etwas erzählen und dies als „Wahrheit“ definieren, sondern wir verpflichten uns dabei auf bestimmte Regeln von Nachweisen usw. Es geht aber auch um die Frage, wie man spricht, welche Sprache anerkannt ist und welche Perspektive

akzeptiert wird. Ich könnte mir vorstellen, dass deine Art zu arbeiten, eine Herausforderung für manche Institutionen ist, weil du Fragen an die Erzählperspektive stellst und auch an die Erkennbarmachung, dass dies nun eine „andere“ Perspektive ist. Ich frage mich, ob das für Institutionen nicht interessant sein könnte: Sie müssten eventuell ihre Arbeitsweise überdenken und deine Perspektive als gleichwertige einbeziehen; Frageinstrumente und -methoden müssten sich mitverändern oder im Dialog mit dir stehen, ebenso wie Vermittlungsansätze, die Auseinandersetzung mit Formen der Darstellung und der Ausstellungsgestaltung usw.

JR: Für das Publikationsprojekt, das ich mit dem Bauhaus-Archiv Berlin zu Berger plane, spielen genau solche Fragen eine Rolle. Das kontinuierliche Gespräch mit den Kuratorinnen ist für alle fruchtbar, weil wir uns Zeit nehmen, unsere Arbeitsprozesse offen zu legen und gegenseitig zu verstehen. Für die Institution ist es interessant, aus den verschiedenen Problemlagen, auf die wir in Zusammenhang mit den Stoffen Bergers stoßen, eigene Verfahrensweisen der Archivierung, Digitalisierung, Verknüpfung und Vermittlung zu reflektieren und neu zu entwerfen. Das hat natürlich auch Grenzen: Ich sehe Verknüpfungen zu Objekten in anderen Sammlungen und fände es wichtig, diesen so bald als möglich nachzugehen (was Reisen und zusätzliche Kosten bedeutet). Das Interesse des Archivs ist es, primär die eigenen Bestände zu erforschen und die eigenen Datensätze zu erweitern. Die Institution hat ein Interesse an einer systematischen Bearbeitung und Gleichbehandlung der Objekte, während ich eher assoziativ und punktuell vertiefend vorgehe. In der aktuellen Zusammenarbeit läuft es darauf hinaus, dass ich zwei Jobs mache: die wissenschaftliche Tiefenerschießung des Bestands zu Berger, und parallel dazu die künstlerische Weiterverarbeitung. Nur über den ersten Teil lässt sich die Finanzierung meiner Arbeit vor den Rechnungsprüfern der Institution rechtfertigen. Aber diese unterschiedlichen Perspektiven auf und Interessen an den Stoffen kann man ja in einer Publikation gut darstellen und trennen. Was hinsichtlich des Erbes an Gebrauchsstoffen der Bauhaus-Textilwerkstatt für die Archive weltweit ansteht, ist aus meiner Sicht, sich besser zu vernetzen und digitale Tools der Verknüpfung zwischen einzelnen Stoffen zu entwickeln. Es wäre auch wichtig, die Provenienzen und bisherigen Zuschreibungen zu verdeutlichen, um zu zeigen, wer mit den Stoffen Umgang hatte und wer an der Konstruktion von Bedeutung beteiligt war. Solche Lösungen für transparente Datenverarbeitung zu entwickeln, kann ich nicht übernehmen.

IS: Sind noch andere Konflikte aus der Zusammenarbeit mit wissenschaftlichen oder angewandten Künsten entstanden?

JR: Eine Problematik, die sich mitunter in die Projekte eingeschlichen hat, ist eine direkte Folge der alten Hierarchisierung zwischen freier und

angewandter Kunst. Ich arbeite mit Textildesigner:innen zusammen, zum Teil sehr eng. Teilweise gab es vonseiten der Institution Verwirrung darüber, wer „Autorin“ der Installation ist. Die Neuwebungen und auch die vorbereitenden Garn- und Bindungsrecherchen dazu vergebte ich als Auftrag. Aber ich wäre nie auf die Idee gekommen, dass man diese besondere Leistung der Weberin mit der Autor:innenschaft an der Installation als Ganzes gleichsetzen könnte, für die es eine grundsätzliche Idee braucht, in deren Entwicklung Arbeitsschritte wie Recherchen zu wirtschaftlichen und politischen Aspekten, Fotografieren in Archiven, Erarbeitung eines Skripts, Arbeit mit Sprecherinnen, Schnitt von Videoessays, räumliche Umsetzung, Hängung und Inszenierung der Stoffe einfließen. Dass es hier z.T. Konflikte um Autor:innenschaft gab, war vor dem Hintergrund der erwähnten traditionellen Hierarchisierung zwischen freier und angewandter Kunst heikel, schien doch das Beharren auf dem Urheberrecht der (Konzept-) Künstlerin die alte Hierarchisierung zu stützen.

Aus meiner Sicht ging es aber um ein anderes Problem: dass Autor:innenschaft nach wie vor selbstverständlicher gehandelt wird, wenn es um etwas Handgemachtes geht. Formen immaterieller, konzeptioneller künstlerischer Arbeit, die schwerer greifbar sind, zumal, wenn sie forschende, kuratorische und poetische Strategien in sich aufnehmen und damit die Grenzen zu anderen (wissenschaftlichen) Disziplinen verschwimmen lassen, haben es mit der Anerkennung schwerer.

Judith Raum lebt und arbeitet als Künstlerin und Autorin in Berlin.

Ihre Malereien, Installationen und Performances stehen im Spannungsfeld zwischen sozial- und wirtschaftsgeschichtlicher Recherche und der Frage nach den Bedingungen und der Verfasstheit künstlerischer Prozesse. Neben wirtschaftskolonialen Themen behandeln mehrere Arbeiten die sozial- und wirtschaftsgeschichtlichen Verflechtungen des textilen Mediums, etwa die Performance „harmless entrepreneurs“ (2012) zur frühen globalen Vernetzung deutscher Heimindustrie im Textilsektor, sowie Installationen und Performances zur Textilwerkstatt am Bauhaus, darunter die für die Yale School of Architecture produzierte Performance „Anni and the Feline“ (2019). Derzeit entsteht zusammen mit dem Bauhaus-Archiv Berlin eine Publikation zum textilen Werk von Otti Berger. In der Stiftung Bauhaus Dessau wird ab Juni 2021 eine Installation Raums zu Otti Berger und ihrer Verarbeitung deutscher Kunstseidenprodukte zu sehen sein.

Ines Schaber ist Bildende Künstlerin. Sie lebt in Berlin und Los Angeles, wo sie seit 2014 am California Institute of the Arts unterrichtet. Seit fast fünfzehn Jahren beschäftigt sie sich mit dem Archiv. Als Teil dieser Auseinandersetzung entstanden sowohl eine Serie von künstlerischen Arbeiten und Fallstudien als auch Texte und Essays. 2018/19 veröffentlichte sie dazu die (vorerst) fünfteilige Buchserie „Notes on Archives“. Darin geht es unter anderem um Fragen von künstlerischem Arbeiten zwischen Schreiben, Recherche, individueller und kollaborativer Produktion wie auch um Fragen eines „anderen“ Wissens. 2012 zeigte sie auf der *dOCUMENTA (13)* „Das Arbeitshaus – Raum Breitenau“ in Kollaboration mit Avery Gordon.

documenta studien #12
Juni 2021

JUDITH RAUM & INES SCHABER:
Fließend, fallend, transluzent ...
Ein Gespräch über die Politizität von
Archiven, Autor:innenschaften und
Aushandlungsprozessen in Judith Raums
künstlerischer Forschung zur Bauhaus
Textilwerkstatt der 1930er Jahre

HERAUSGEBERINNEN:
Nora Sternfeld
Nanne Buurman
Ina Wudtke
Carina Herring

REDAKTION/LEKTORAT:
Ina Wudtke
Nanne Buurman
Carina Herring

KORREKTORAT:
Nanne Buurman
Carina Herring

GRAFIK DESIGN:
Bogislav Ziemer

documenta- und Ausstellungsstudien
Fachbereich Kunstwissenschaft

KUNSTHOCHSCHULE
KASSEL



Abb. 1a
Judith Raum: „Bauhausraum“ (2017),
Installationsansicht Kunsthause Dresden als
Teil der ifa-Tourneeaussstellung *Das Ereignis
eines Fadens / The Event of a Thread. Globale
Erzählungen im Textilen*
Foto: Ludger Paffrath



Abb. 1b
Detail Installation „Bauhausraum“ (2017),
Foto: Ludger Paffrath



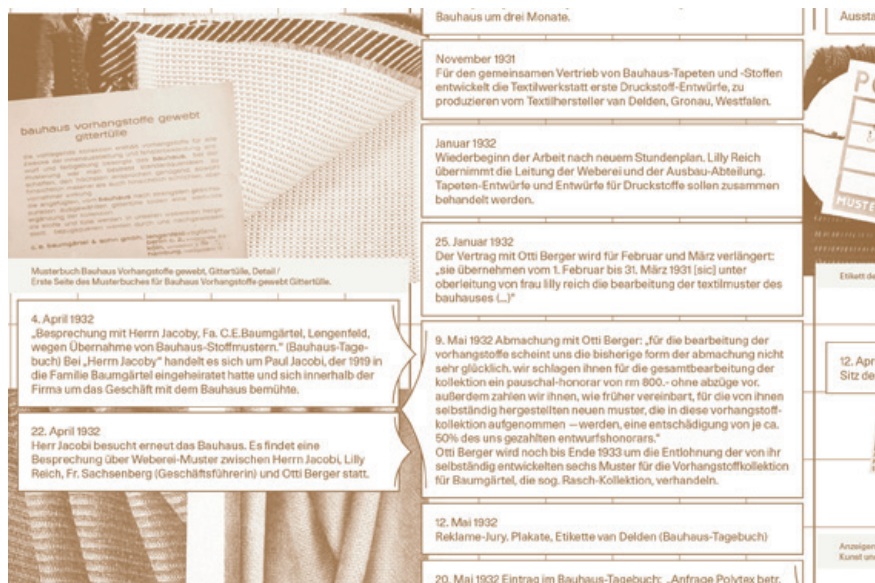


Abb. 3
Detail Faltblatt zur Installation
„Stoffbesprechung“ (2019)



Abb. 4
Judith Raum: „Gittertüll“ (2019),
Installationsansicht mit Collage von Ulu Braun,
Ausstellung bei *after the butcher*, Berlin, Foto: J.R.

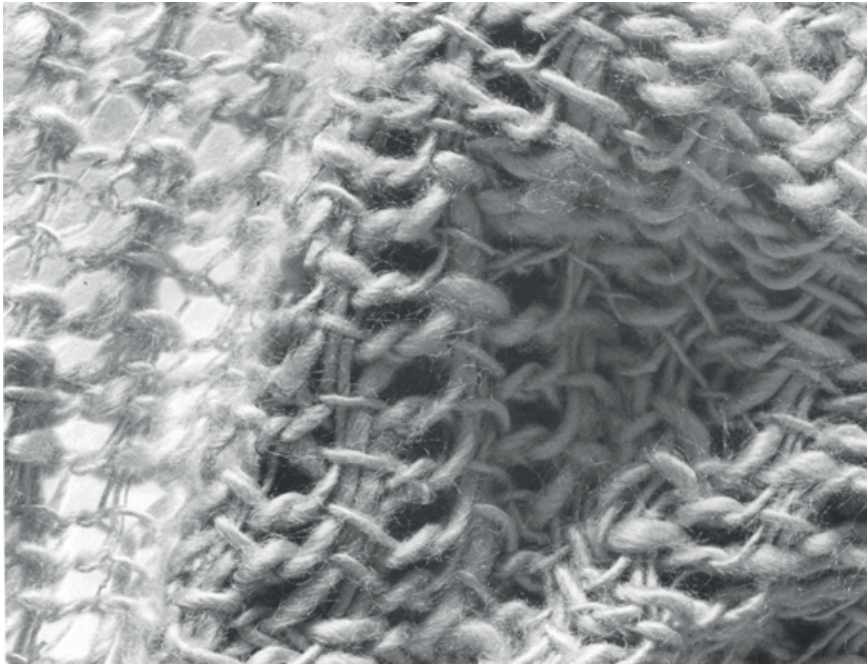


Abb. 5
Otti Berger: Vorhangstoff, Drehergewebe
(ca. 1933), Foto (historisch): Ernst Nipkow.
©Ryerson & Burnham Archives, Art Institute
Chicago



Abb. 6
Judith Raum: „Stoffbesprechung“ (2019),
Installationsansicht Grassimuseum Leipzig,
Foto: Ludger Paffrath



Abb. 7
Judith Raum: „Gittertüll“ (2019),
Installationsansicht bei *after the butcher*, Berlin,
Foto: Judith Raum

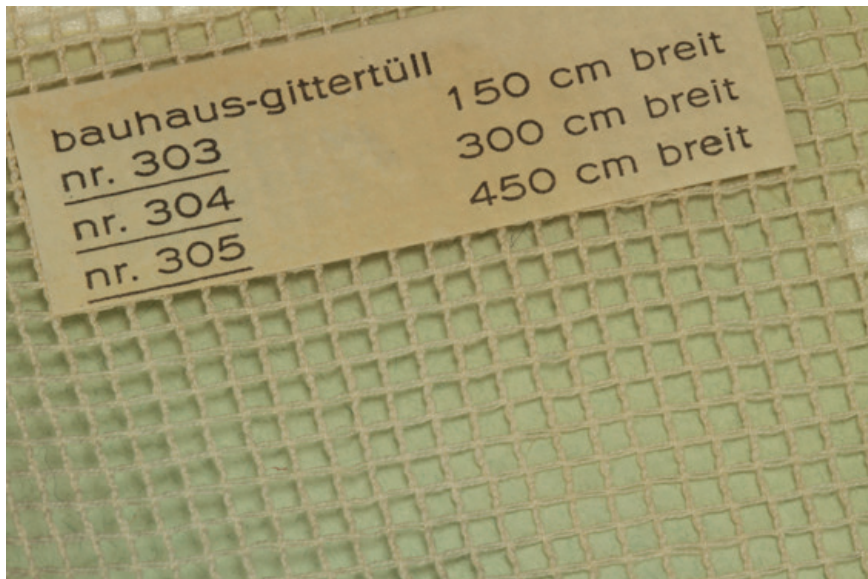


Abb. 8
Detail eines Bauhaus-Gittertülls aus dem
Musterbuch *Bauhaus Vorhangstoffe gewebt*
Gitterrülle von 1932, Museum of Modern Art
New York, Foto: Judith Raum



Abb. 9
Inneneinrichtung von Lilly Reich auf der
Deutschen Bauausstellung Berlin (1931),
an der Fensterfront Gittertülle