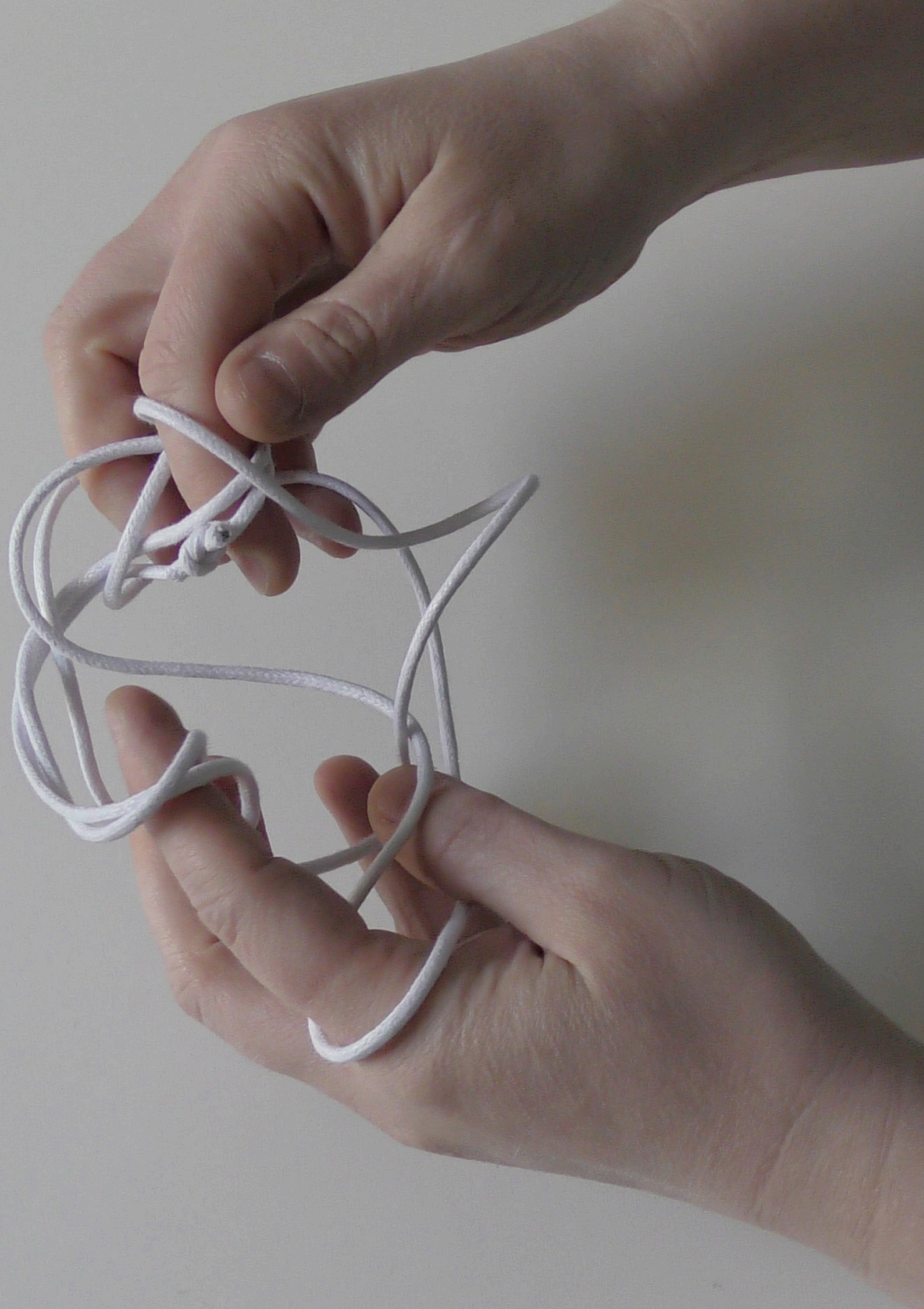


*interlaced*





# *interlaced*\*

Durational Performance  
Dritter Teil der herstory-Trilogie

**Eva Baumann** – Konzept, Choreografie, Performance

**Anna Kubelik** – Installation

**Michael Tuttle** – Soundkunst

**Jürgen Kolb** – Lichtdesign

**Eva-Maria Steinel** – Mitarbeit & Redaktion Programmheft

**Dr. Ulrike Müller** – fachliche Expertise

**Katja Seneadza** – PR/ÖA

**Bárbara Conde** – Praktikum choreografische Assistenz

**Helga Kellerer** – Fotografie, Dokumentation

**Melanie Werner** – Grafische Gestaltung, Layout

## **Uraufführung**

16. Oktober 2019

Landesmuseum Württemberg, Stuttgart

**Dauer:** 6 Stunden.

Der Einlass und Wiedereinlass ist bis 1 Stunde vor Ende jederzeit möglich. Es gibt keine Bestuhlung.

## **Vortrag und Einführung**

Dr. Ulrike Müller

17. Oktober 2019, 19 Uhr

„Und nun tanzen Sie die Farbe Blau.“

Die frühe Moderne und die Bauhausfrauen.

\*[Interlaced: Adjektiv, engl. für: verflochten, verdreht, verwoben, verwungen, verknotet, verschränkt, vernetzt]

# Keine Angst vor dem leeren Raum

Ein Interview mit den Künstlerinnen

## Eva Baumann und Anna Kubelik über die gemeinsame Entwicklung des Projekts.

**Im Landesmuseum Württemberg bespielt Ihr sechs Stunden lang eine 35 Meter mal 19 Meter große Fläche, die obendrein noch mehrere Säulen und damit verschiedene Sichtachsen hat. Hat man da manchmal Angst vor dem Raum?**

**Eva:** Ja und nein. Ich empfinde es als Geschenk, dass ich einen so großen Raum haben kann, um ihn mit meinem Körper zu erfassen. Die Bau-

haus-Künstlerin Anni Albers hat mit ihren Arbeiten vermittelt, dass die Vorbereitung genauso wichtig ist, wie das eigentliche Werk. Diese Philosophie kann ich im Museum benutzen. Es hat uns gleich interessiert, wie groß wir in diesem Raum werden können.

**Anna:** Das frage ich auch gerne: Wie groß kann man werden? Vielleicht weil ich aus der Architektur komme. Wie groß kann man mit den Elementen, die ihn bespielen werden, zum Beispiel mit einem Webstuhl? Und wie bewegt man sich darin?

**Eva:** Das Weben ist auch eine Metapher für ständige Veränderung. Wir weben in den Raum hinein. Manche Dinge bleiben darin sechs Stunden lang, andere sind flüchtig. Beides ist Teil des Konzepts.

**Anna:** Jede Begrenzung ist auch eine Gelegenheit und Limitierung schafft Möglichkeiten. Diesem Raum kann man nicht entfliehen. Man muss ihn benutzen wie er ist – site specific – wie man das im Theater nennt.

**Eva:** So ist es zum Beispiel bei den Pfeilern, die in den Raum hinein ragen. Sie behindern erst einmal die Sicht, aber sie bewirken, dass das Pu-

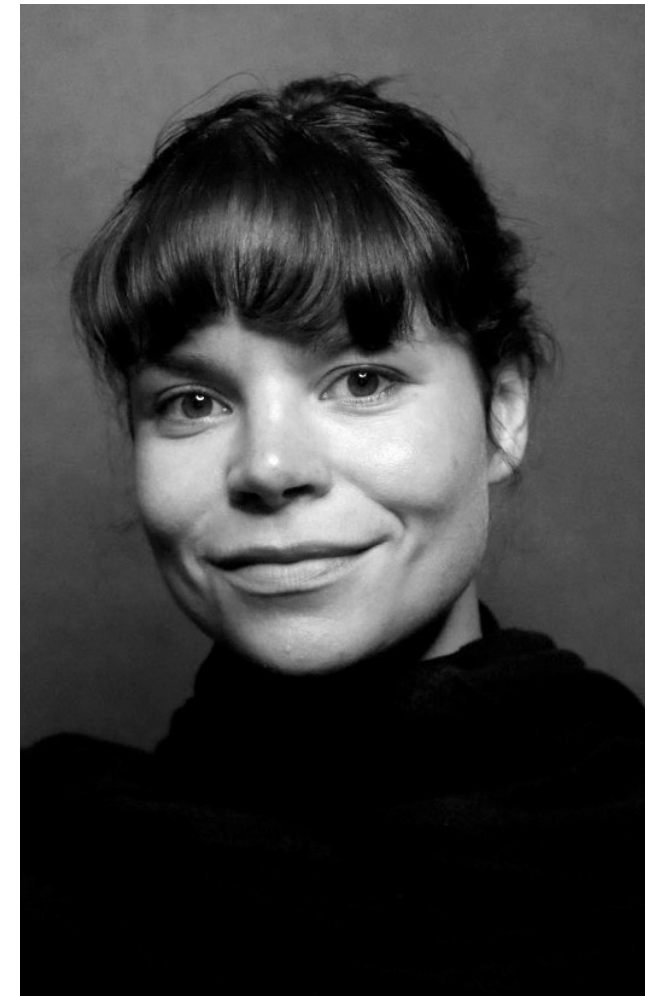
blikum etwas tun muss, um zu sehen. Es wird in Bewegung versetzt. Das ist sehr interessant.

**Anna:** Gerade wenn man sechs Stunden bleibt, beginnt damit eine Reise. Man entdeckt immer neue Perspektiven.

### Welche Elemente erobern neben dem Tanz im ganz konkreten Sinne den Raum?

**Anna:** Es sind kleine und große Elemente, denn ich mag das Spiel mit unterschiedlichen Größen. Am Anfang haben wir uns gefragt: Was ist das Weben? Welche Elemente gibt es? Und sind dadurch zu Schnüren, Seilen und Fäden gekommen. Dann haben wir gefragt: Welche Maßstäbe sind interessant? Und wie verhält sich das Material in Bezug auf den Körper? Wir sind dann bei Naturfasern wie Hanf und Baumwolle gelandet. Auch hier spielen wir mit den Maßstäben und mit den räumlichen Aspekten des Webens. Es gibt zum Beispiel einen riesigen Kamm. Wir arbeiten haptisch, analog, stellen aber gewissermaßen digitale Effekte her. Auch flexible Spannungssysteme – sogenannte Tensegrities – sind für mich als Architektin interessant. Daraus ist ein riesiger, abstrahierter Webrahmen entstanden.

**Eva:** Das System der Tensegritymodelle, also festen Gegenständen, die in ein bewegliches System eingebunden sind, ist historisch gesehen auch für den Tanz interessant. Der Tanztheoretiker und Choreograf Rudolf von Laban nutzte genau dieses Modell, den Ikosaeder, für seine Bewegungslehre. Außerdem funktionieren die Faszien, ein Teil des Bindegewebes in unserem Körper, wie ein Tensegritymodell.



**Dieses Jahr feiert das Bauhaus sein 100-jähriges Jubiläum. Die Bilder dieser Kunst wirken unglaublich modern und haben unsere Ästhetik geprägt. Empfindet Ihr den zeitlichen Abstand eher als Trennung oder als Möglichkeit, Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten?**

**Eva:** Unser Projekt beschäftigt sich mit den Frauen am Bauhaus, insbesondere Anni Albers. Sie wurde wie viele andere ihrer Kommilitoninnen in die Textilwerkstatt und zur Weberei gedrängt. Die Auseinandersetzung mit dem Weben führt uns aber

noch viel weiter zurück als nur 100 Jahre, denn es ist eine der ältesten Kulturtechniken der Welt – mit einer Geschichte von über 30.000 Jahren.

**Anna:** Es gibt da unglaublich viel zu entdecken. Neben der Einfachheit eines Fadens gibt es beim Weben eine unglaubliche Komplexität. Man muss sich vorbereiten, Farben und Muster erkennen und planen. Verschiedene Fäden werden nach oben gezogen, andere nach unten. Ein Muster zu erschaffen, ist wie einen Computer zu programmieren. Man muss technisch denken.

**Eva:** Es gibt eine Skizze von Anni Albers, die aussieht wie ein Schachbrettmuster mit vertikalen und horizontalen Ebenen. Als ich einen Abzug davon gemacht habe, hat mich der Mann im Copyshop gefragt, ob das Grafiken von einem Computer sind. Auch unser Komponist Michael Tuttle schreibt Codes und hat festgestellt, dass manche Muster eins zu eins identisch sind. Das Analoge trifft hier auf das Digitale und das wird in der Musik reflektiert, die Michael für die Performance geschrieben hat. In ihr taucht zum Beispiel die Idee von Sinuskurven auf, deren Wellenbewegungen ich in der Performance am Material und in Bewegung visualisiere.

**Ist diese Art der Arbeit für das Bauhaus besonders relevant?**

**Anna:** Es ist vor allem die Mischung, die uns interessiert. Was war im Bauhaus und wie denken wir heute? Daran knüpfen wir im wahrsten Sinne des Wortes an. Wir entwickeln aber keine Hommage.

**Eva:** Ja, Rekonstruktionen und Hommage interessieren uns in diesem Stück nicht. Wir übernehmen vom Bauhaus den Experimentier-Geist und spielen damit. Auch mit der Frage, wie man sich dabei dem Handwerk und den Techniken widmet, die schon viele Jahre vorhanden sind. Anni Albers hat vom Black Mountain College aus viele Reisen nach Peru unternommen. Sie schätzte und sammelte präkolumbianische Kunst. Sie hat die Historie nicht vergessen. Gleichzeitig wirken ihre Texte auch heute noch unglaublich modern.

**Eva, mit der Trilogie „herstory“ widmest Du Dich seit drei Jahren der Geschichte von weiblicher Kunst. Was hat Dich am Bauhaus interessiert?**

**Eva:** Viele Frauen am Bauhaus wurden von dem innovativen Ruf der Hochschule angezogen. Die meisten von ihnen hatten schon eine Ausbildung, zum Beispiel als Schneiderin, Schreinerin oder in der Bildenden Kunst. Sie wollten am Bauhaus das Künstlerische mit dem Handwerklichen verbinden, dann landeten sie in der Weberei.

**Das klingt nach einem Klischee ...**

**Anna:** Ja, aber diese Klischees werden in ihrer Kunst auch unterwandert.

**Eva:** Die Webkunst erfordert analytisches Denken, Planung und Mathematik. Die Beschäftigung damit ist sehr komplex. Andererseits war es den Künstlerinnen am Bauhaus wichtig, die Haptik mit in Betracht zu ziehen und somit eine sinnliche Erfahrung in Kontakt mit dem Material herzustellen.

**Wie hat Anni Albers die Weiterentwicklung der Webkunst geprägt?**

**Eva:** Ich finde gerade Anni Albers sehr interessant. Sie kam aus einer anderen Disziplin und hatte dadurch einen anderen Blick auf die Textilkunst. Da sehe ich eine Parallele zu meiner eigenen Arbeit. Als Tänzerin beschäftige ich mich nicht nur mit Tanz. Für mich und viele andere zeitgenössische Künstler\*innen ist Interdisziplinarität eine Notwendigkeit. Deswegen sind die Gespräche mit Anna und Michael so wichtig für dieses Projekt. Man beginnt über den Tellerrand zu schauen. Das ist auch im Hinblick auf das Bauhaus relevant. Was ist nach der Schließung 1932 passiert? Wie haben die Theorien, die Farben und die Formen die Entwicklung der Kunst bis heute geprägt? Welche Rolle haben Künstlerinnen dabei gespielt? Ich finde es wichtig, sich nicht an Schlagworten oder Epochen festzubeißen, denn die Entwicklungen setzen sich ja immer weiter fort.



# Die Bauhausfrauen auf den Experimentierfeldern der Moderne und des Jubiläumsjahres

# 2019

## Gastbeitrag Dr. Ulrike Müller

Metallgestaltung, Wandmalerei, Weberei, Bildhauerei, Tischlerei, Bühnenarbeit, Fotografie, Pädagogik: In allen Bereichen des Bauhauses waren sie zu finden, sogar in der Männerdomäne der Architektur. Als Schülerinnen, Lehrerinnen und „Meistergattinnen“ haben sie maßgeblich Kunst und Lehre der Schule und die Moderne des 20. Jahrhundert geprägt und vorantrieben, das Design des neuen Wohnens mit ihren avantgardistischen Arbeiten und Ideen bereichert. Nach vielen Jahren des Ignoriert- und Vergessenwerdens sind ihre Leistungen und Werke zum 100-jährigen Jubiläum des Bauhauses nun wieder sichtbar und im Gespräch: die Teppiche, Stoffe und Musterentwürfe der einzigen Meisterin des Bauhauses, Gunta Stözl, oder der Philosophin des Fadens und der Abstraktion, Anni Albers, die Verwandlungsmöbel und reformpädagogischen Spielgeräte von Alma Buscher, die Teekännchen, Aschenbecher, Lampen, Fotos und Fotomontagen von Marianne Brandt, die Keramikschöpfungen von Margarete Heymann-Loebenstein, um nur einige zu nennen. Hinzu kommen Namen wie der von Friedl Dicker, die als eine der begabtesten Bauhausfrauen im KZ Theresienstadt heimlich Kinder nach Bauhaus-Pädagogik unterrichtete, oder der Fotografin und zeitweiligen Meistergattin Lucia Moholy, die Arbeiten, Gebäude und Mitwirkende der Schule auf höchstem ästhetischen und technischen Niveau dokumentierte und die Vorstellung vom Bauhaus damit bis heute geprägt hat.

Für die 84 Bauhausschülerinnen der ersten Stunde traf in einem einmaligen historischen Moment die gesetzliche Verankerung des aktiven und passiven Wahlrechts für Frauen in der Verfassung der Weimarer Republik mit dem neuen experimentellen

„Wir wollten lebendige Dinge schaffen  
für unser heutiges Dasein“  
(Gunta Stözl, 1931)



Konzept der Schule, der Verheißung künstlerischer Förderung und eines Berufsabschlusses zusammen. Ihre vielfältigen Begabungen, die Entschlossenheit, die Schreckensbilder des Weltkriegs hinter sich zu lassen und das Bauhaus als Chance für einen persönlichen und gesellschaftlichen Neuanfang zu nutzen, setzte einen gewaltigen Kreativitätsschub frei.

Doch die Frauen hatten schon bald mit Widerständen zu kämpfen, sahen sich mit antiquierten Frauenbildern und Vorurteilen konfrontiert, mit Widerstand gegen ihre Anwesenheit in traditionell männlichen Werkstätten außerhalb der vom Meisterrat zur Frauenklasse erklärten Weberei. Direktor Gropius entwickelte außerdem so etwas wie ein „Fremdschämen“ für Frauen. Das „der Zahl nach zu stark vertretene weibliche Geschlecht“ sollte „keine unnötigen Experimente“ machen (1. Ansprache 1919). Das hieß, Frauen sollten unter dem zunehmenden Druck der konservativ-nationalistischen Bauhausgegner\*innen, die gegen die hohe Anzahl jüdischer und weiblicher Studierender hetzten, am Bauhaus weder quantitativ noch qualitativ auffallen. Doch sie fielen weiterhin auf: nicht nur durch Nacktbaden in der Ilm, sondern durch kühne Stoffe, Farbexperimente und Muster und einträgliche Vertragsabschlüsse mit der Industrie. Ausgerechnet die Weberei, welcher der von Gropius so gefürchtete Geruch niederen weiblichen Kunsthandwerks anhaftete, war in Weimar am erfolgreichsten.

Weibliche Leistungen wurden am Bauhaus zwar wahrgenommen und partiell auch gefördert, aber es wurde eher von ihnen Gebrauch gemacht als sie auf Augenhöhe zu honorieren – schon gar nicht in der Bezahlung – und im Zweifelsfall wurde auf sie verzichtet. So wurde die durch ihre moderne reformpädagogische Methode musikalisch-synästhetischer Wahrnehmungsschulung und Bewegungsimprovisation hoch angesehene Lehrerin Gertrud Grunow mit ihrem Fach „Harmonisierungslehre“ 1924, in der Phase programmatischer Umorientierung der Schule („Kunst und Technik eine neue Einheit“) und heftiger Angriffe der Rechten auf die Schule, vom Meisterrat kurzerhand ‚entsorgt‘. Dabei hatte die ausgebildete Sängerin als erklärte Schülerin von Emile Jaques Dalcroze (Konzept der „rhythmischen Erziehung“, Genf 1902) eine Methode der Persönlichkeitsentfaltung ans Bauhaus gebracht, die vor allem Schülerinnen wie Friedl Dicker, aber auch Meister wie Paul Klee pädagogisch und künstlerisch inspirierte. Noch härter traf es in Dessau Alma Buscher: Als die durch ihre Verträge mit der Industrie sehr



Foto: Dr. Ulrike Müller privat

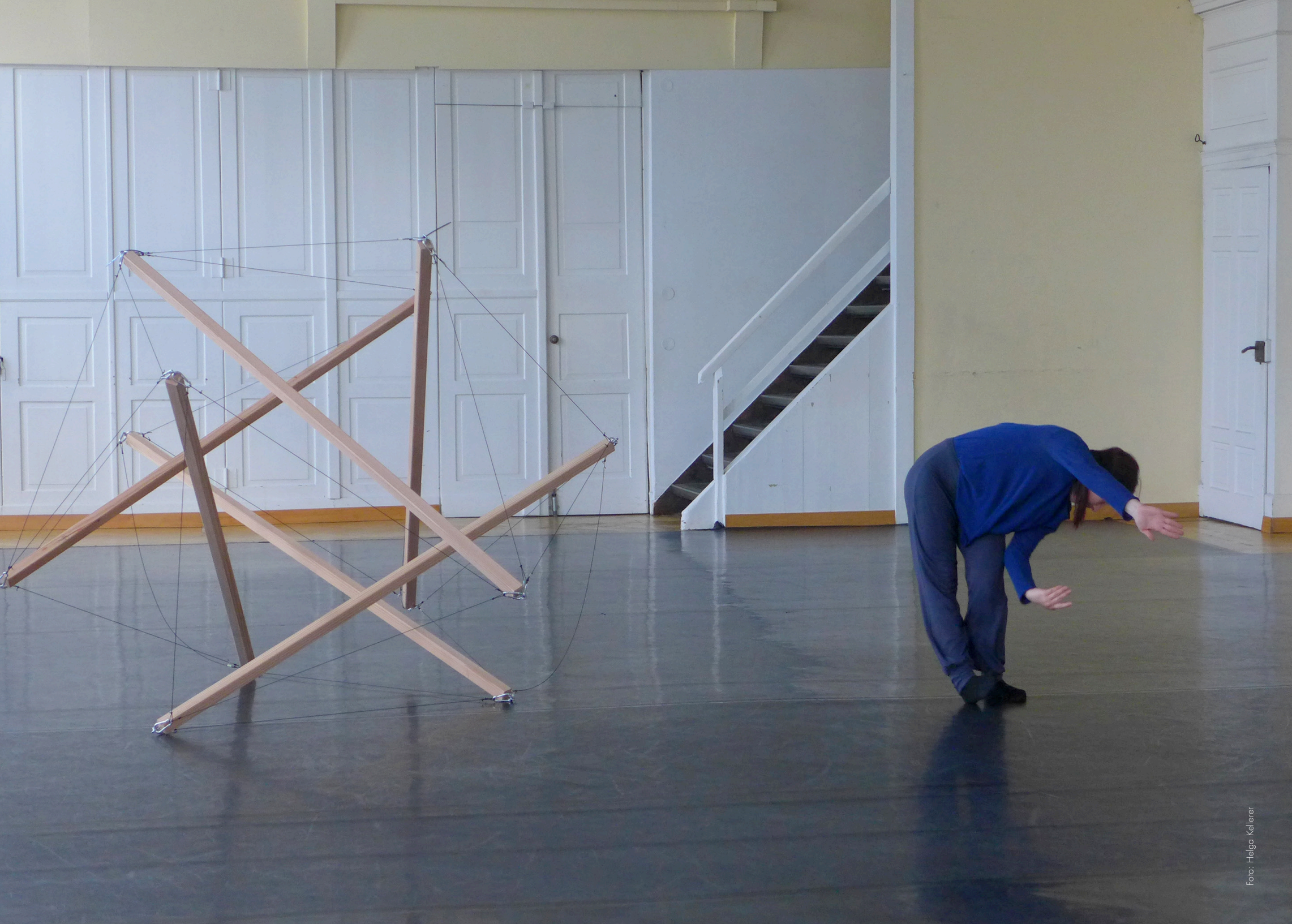
erfolgreiche Holzdesignerin 1926 schwanger war, verweigerte Gropius ihr das erbetene Atelier; stattdessen wurde ihr Vertrag nicht weiter verlängert. Sowohl die ganzheitliche Seite der Bauhauspädagogik als auch damit verwandte gestalterische Innovationen wie Kinderspielzeug, Küchenmöbel oder Textilprodukte unterlagen, so avantgardistisch und einträglich die Prototypen und Patente sein mochten, in der Leitungsetage immer wieder künstlerischer Geringschätzung. Diese lässt sich im Nachhinein am ehesten mit dem Fortbestand patriarchaler Rollenklischees und der darin festgeschriebenen Abwertung traditionell als weiblich determinierter (= häuslicher) Gestaltungsräume erklären. Gropius, Feininger oder Kandinsky imaginierten den „Neuen Menschen“ nicht als Bauhaus-Frau mit Kurzhaarschnitt, in handgewebtem Streifenpulli und wohnlicher Werkstattthose, die auf Reformsandalen den Pfad patriarchaler Tugenden verlässt, aber auch nicht als Loheländerin wie Eva Maria Deinhardt, wie sie in einem ihrer fantastischen freizügigen Kostüme auf der Bühne die neue weibliche Freiheit tanzt. Konzepte, Ideen und Äußerungen der Bauhausmeister zeigen, dass im Zentrum ihrer Vorstellungswelt noch das Bild des Künstlers in der seit Jahrhunderten bewährten Rolle als männlicher Kulturträger verankert war. Gerade mit der zunehmenden Säkularisierung in der frühen Moderne sah sich dieser, fußend auf Nietzsches trotziger philosophischer Vision vom „Übermenschen“, als gottväterlicher Bau-Herr und Architekt des Lebens. Frauen konnten

dabei allenfalls „Gehilfin“ sein. Und da ausschließlich Männer als schöpferische Genies auf die Welt kamen, konnten Frauen es im Baubereich folglich allenfalls zu Innenarchitektinnen bringen.

Auf der Bauhaus-Bühne wurden in erster Linie Ideen männlicher Künstler wie Schlemmer mit dem triadischen oder Kurt Schmidt mit dem mechanischen Ballett in Szene gesetzt, also Rollen und Figuren für beide Geschlechter von Männern erdacht und auf die Bühne gebracht, auch wenn Schülerinnen wie Friedl Dicker u.a. Bühnenbilder und Kostüme gestalteten. Vor allem in der Frühzeit gab es, etwa von Julia Feininger und Ilse Fehling, später von Marianne Ahlfeld-Heymann, originelle Marionetten- und Masken-Kreationen. In Dessau arbeitete Lou Scheper als ehemalige Schülerin, nun „Meistergattin“, an der Bühne mit. Ihre Erfindungen fanden bei Schlemmer jedoch wenig Beachtung und so brachte sie einen Teil davon in Briefillustrationen und Kinderbüchern unter. Mit der experimentellen weiblichen Selbstbefreiung der frühen Moderne in Gestalt von Ausdruckstanz, Rhythmik und Bewegungsimprovisation kamen Schülerinnen und Schüler am Bauhaus außer in der Frühzeit durch Grunow vor allem durch Gastspiele in Berührung: In Weimar traten auf Einladung von Gropius die Loheländerinnen auf, in Dessau bestand künstlerischer Austausch mit Gret Palucca, die 1925 in Dresden ihre Tanzschule gegründet hatte. Palucca ist bis heute bekannt. Sie war wie Grunow Schülerin des Musikpädagogen Dalcroze. Wer aber waren die Loheländerinnen? Zwei Lehrerinnen, Luise Langgaard und Hewig von Rohden, hatten im Jahr 1919 auf dem Herzberg bei Fulda die Loheland-Schule für Gymnastik gegründet, laut eigener Werbung (1920) als „Schicksalsstätte für das kommende weibliche Geschlecht“, ein Reformprojekt, das Leben, Arbeit und eine vielseitige moderne Ausbildung in einer Landkommune vereinte. Nach heutigem Kenntnisstand realisierte die Schule den einzigen öffentlichen Versuch im deutschsprachigen Raum, in ihrem Ausbildungskonzept den neuen Menschen als Frau zu entwerfen. Männliche Schüler und Lehrkräfte waren nicht zugelassen. Die „Neuen Frauen“ der Moderne und ihr Freiheitsgefühl, ihr Selbstbewusstsein, ihre künstlerischen, erotischen und politischen Experimente, ihre Mode und ihre Tänze entwickelten sich aus der Praxis des Aufbegehrens und Neuanfangs. Am Bauhaus arbeiteten sie sich auf der Grundlage der neuen, zumindest per Gesetz gegebenen politischen Partizipation und zugleich in äußerer und innerer Reibung mit dem Alten durch persönliche und gemeinschaftliche Erfahrungen aus erstarrten Rollenmustern und Moralvor-

stellungen heraus. In Vielem entwarfen und erfanden sie sich neu. Dennoch landeten hochbegabte Studentinnen, die von Weimar nach Dessau mitgegangen waren, mit ihrem Können, ihren Innovationen und ihrer gesammelten Arbeitsenergie, zunehmend in der zweiten Reihe. Frauen in Leitungspositionen wie Gunta Stözl oder Marianne Brandt verließen die Schule am Ende, weil sie „weggemobbt“ wurden. Ihre weibliche Sozialisation taugte nur bedingt für den patriarchalen Konkurrenzkampf: Frauen, eher gemeinschaftsorientiert, waren weniger gewohnt sich zu exponieren. Für junge Männer war es seit Jahrhunderten selbstverständlich, sich gesellschaftliche Vorteile und Positionen zu verschaffen, unter ihre Werke ihren Namen zu setzen. Umso beeindruckender sind die Erfolgsgeschichten von Künstlerinnen zwischen Bauhaus und Nationalsozialismus wie Margarete Heymann-Loebenstein mit ihrer Keramik-Fabrik, Ilse Fehling mit Bildhauerei, Bühnengestaltung und Filmkostümen, Ré Soupault mit Experimentalfilm, Modedesign und Fotografie.

In der Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg verblassten in der BRD und der DDR ein halbes Jahrhundert lang Namen, Werke und Lebensleistungen der Bauhausfrauen. Gründe dafür sehe ich im beibehaltenen Androzentrismus mit der Fixierung auf Meister, Meisterwerke und den auf Männer fixierten Architekturbereich. Etwas vereinfacht lässt sich sagen, dass der Moderne – nicht nur am Bauhaus – durch patriarchale Einengung und kapitalistische Umwertung von Werten wie Freiheit, Gerechtigkeit, Veränderung, Vielfalt, Kreativität, durch Werte wie Absicherung, Kontrolle, Optimierung, Gewinnmaximierung, Omnipotenz, die „bessere Hälfte“ abhandeln kam. Das jahrzehntelange Verschwinden der Bauhausfrauen symbolisiert auf gewisse Weise die Vertreibung von Idealismus, Offenheit, Vertiefung, zugewandter Kommunikation und Empathie aus der Gesellschaft, aus dem Alltag, aus der Kunst. Gerade deshalb sind die meisten Frauen am Bauhaus sowohl als bedeutende Künstlerinnen als auch mit ihrer etwas anderen Art in der Welt zu sein, immer noch oder wieder interessant. Die Weberin Anni Albers, die in der Emigration in den USA zwar als Künstlerin wahrgenommen werden, aber mit ihren Werken eher die unendlichen Spielarten der Schöpfung als sich selbst zeigen wollte, spricht bis zuletzt von einem kleinen bleibenden „perhaps“, das sie ihr Leben lang begleitet habe. Lilly Reich schrieb 1922 in der Zeitschrift „Die Form“: „Wesentlich wird auch hier sein, daß der Geist der Frau zur Sprache kommt, die sein will, was sie ist und nicht scheinen will, was sie nicht ist.“





## Anni Albers

1899 kommt Anneliese Fleischmann in Berlin zur Welt. Ihre Mutter stammt aus der Verlegerfamilie Ullstein, der Vater besitzt eine Möbelfabrik. Früh entwickelt sich ihr Interesse an Kunst, das sie bei Lehren wie dem Maler Martin Brandenburg entfalten kann. Nach begonnener Ausbildung an einer Kunstgewerbeschule in Hamburg wird sie vom Ruf der neu gegründeten Bauhaus-Universität nach Weimar gelockt. 1922 beginnt sie einen Vorkurs an der berühmten Hochschule. Da hat sie bereits ihren späteren Ehemann Josef Albers getroffen, der ebenfalls Student am Bauhaus war und dort ab 1923 lehrt. Eigentlich will Anni Malerei belegen – wie viele andere Kommilitoninnen landet sie in der Weberei, wo sie sich der Arbeit mit Mustern und Stoffen widmet. 1924 erscheinen erste Schriften, unter anderem der Artikel „wohnökonomie“. 1925 heiratet sie und nimmt den Namen Albers an. Das Ehepaar folgt der Hochschule nach Dessau, wo Josef zum Bauhausmeister wird. Anni setzt ihr Studium unter anderem bei Wassily Kandinsky und Paul Klee fort und trägt in den kommenden Jahren ihre Stoffe in die Welt. Ihre Entwürfe werden in Magazinen wie dem Pariser „Tapis et Tissus“ vorgestellt. 1930 schließt sie ihr Studium erfolgreich ab. Auf der Bauhausausstellung in Berlin 1931 erhält die Künstlerin einen Ehrenpreis. Nach der Schließung der Univer-



Fotos: Courtesy of Western Regional Archives, State Archives of North Carolina. Photographer: Helen Post Mordley.

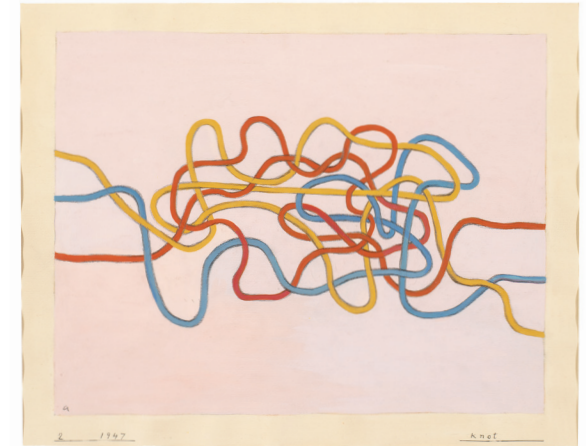
sität auf Druck der Nationalsozialisten und mit dem Beginn der Judenverfolgung im Jahr 1933, ist auch das Leben der Künstlerin mit jüdischen Wurzeln in Gefahr. Das Ehepaar folgt einem Ruf nach Amerika an das Black Mountain College in North Carolina, wo beide viele Jahre unterrichten. Die Hochschule ist genau wie das Bauhaus interdisziplinär ausgerichtet, auch der Tänzer Merce Cunningham und der Musiker John Cage sind dort als Dozenten engagiert. Neben der Arbeit für die Hochschule entwirft Anni Albers Stoffe für Marken wie u.a.



Foto: Courtesy of Western Regional Archives, State Archives of North Carolina.

Rosenthal. Reisen führen das Ehepaar nach Südamerika, wo ihr Interesse für die Komplexität der präkolumbianischen Kunst geweckt wird. Gemeinsam sammeln sie die teilweise Jahrtausende alte Kunst und Anni lässt ihre eigenen Arbeiten von den vielfältigen Mustern inspirieren. 1949 zieht das Paar nach New York. Im gleichen Jahr widmet das Museum of Modern Art Anni eine Einzelausstellung. Sie ist die erste Weberin, die dieses Privileg erfährt. Weitere Ausstellungen werden in den kommenden Jahrzehnten unter anderem in Düsseldorf und Berlin (1975), Washington (1985) und London (2019) folgen. Derweil setzt Anni Albers ihre Arbeit als freie Künstlerin fort. Sie publiziert Schriften wie „On

designing“ (1959) oder „On weaving“ (1965) und unterrichtet unter anderem in Yale. Für das Jewish Museum in New York entsteht von 1965 bis 1967 die Arbeit „Six Prayers“, die an die sechs Millionen ermordeten Juden Europas erinnert. Danach zieht sich die Künstlerin mehr und mehr von der körperlich harten Arbeit am Webstuhl zurück. Stattdessen rücken Aquarelle und Papierdruck in den Mittelpunkt ihrer Kunst, bevor sie 1994 in Orange im Bundesstaat Connecticut stirbt.



© The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2019

### Anni Albers: Knot

1947, Gouache on paper

17 × 21 1/8 in

43.2 × 53.7 cm

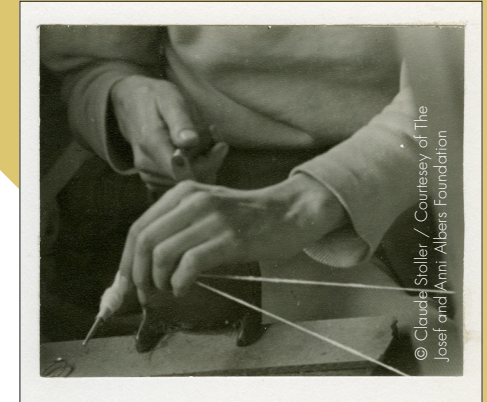


© Eva Baumann



© Eva Baumann

Bilder links:  
Webstuhl Anni Albers ,  
TATE Modern London, Januar 2019



© Claude Stoller / Courtesy of The  
Josef and Anni Albers Foundation

Bild oben:  
Bildausschnitt, Anni Albers am Black  
Mountain College 1941

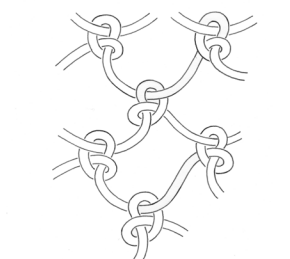
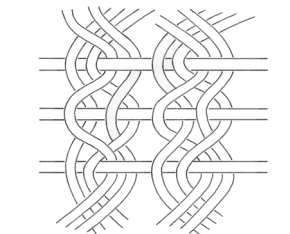
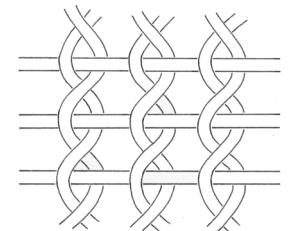
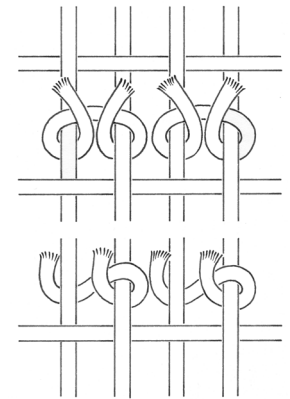
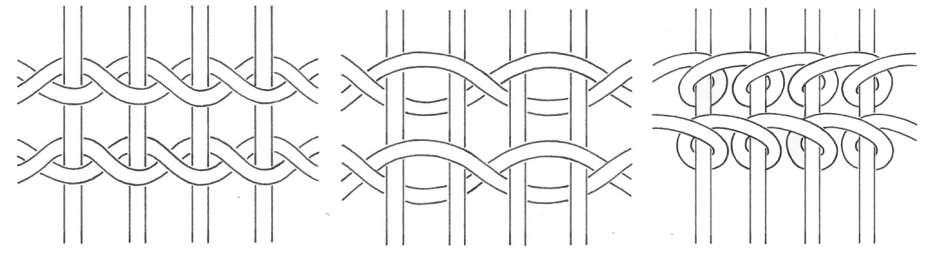
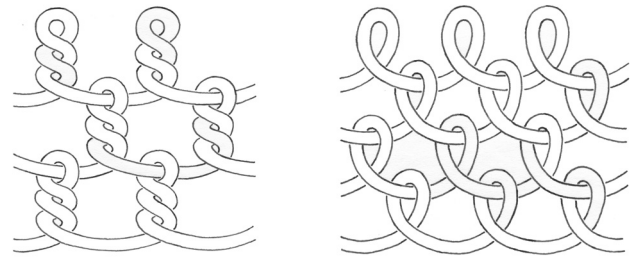
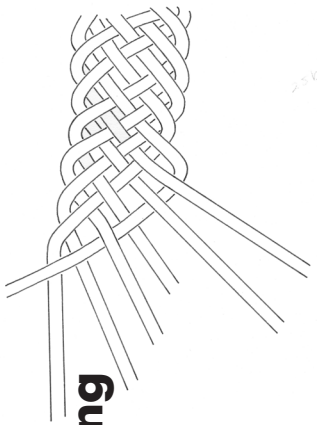
Bild rechts:  
Anni Albers am Black  
Mountain College 1941



© Claude Stoller / Courtesy of The Josef  
and Anni Albers Foundation

# Die Suche nach der Entschleunigung und die Einfachheit eines Fadens

Eva Baumann über ihre choreografische Auseinandersetzung mit Anni Albers



Anni Albers Arbeiten sind eher still und unaufdringlich. Ihr war es wichtig, in ihrer Arbeit etwas über ihr Medium zu vermitteln. Gleichzeitig beschreibt sie einen Seins-Zustand, der bei der künstlerischen Arbeit – sowie jeder anderen Tätigkeit, wenn man so will – erreicht werden kann: Durch das Tun und die aufmerksame Hingabe zum Material gerät man in Selbstvergessenheit – in der heutigen Zeit wohl eher ein Luxus. „Das heutige Leben ist sehr verwirrend. Wir haben kein Bild davon, das allumfassend ist, wie es früher der Fall gewesen sein mag. Wir müssen uns zwischen Konzepten großer Vielfalt entscheiden. (...) Wir müssen den Weg zurück zur Einfachheit finden, um uns selbst zu finden. Denn nur durch Einfachheit können wir Sinn erfahren, und nur durch das Erleben von Sinn können wir ein unabhängiges Verständnis entwickeln.“<sup>1</sup>

Zugegebenermaßen war ich zu Anfang recht unschlüssig, was das Weben mit Bewegung und Choreografie zu tun hat, aber schon bald war ich erstaunt, wie viele Parallelen sich finden lassen, und wie sehr Anni Albers' Denk- und Arbeitsweise der meinen entspricht: eine Hinwendung zum Prozesshaften die mindestens genauso wichtig ist wie das zu entstehende „Produkt“. Anni Albers war unfreiwillig zum Weben gekommen: „In meinem Fall waren es Fäden, die mich gefangen haben, wirklich gegen meinen Willen. Mit Fäden zu arbeiten, erschien mir weiblich. Ich wollte etwas besiegen. Aber die Umstände hielten mich an Fäden fest und sie haben mich überzeugt. Ich lernte, auf sie zu hören und ihre Sprache zu sprechen. Ich habe den Prozess des Umgangs mit ihnen gelernt.“<sup>2</sup>

Analog zu Anni Albers' Verständnis des Textilen – betrefend Farbe, Materialbeschaffenheit, Haptik und die daraus in Kombinationen entstehende Textur – gibt es in der Bewegung ähnliche Parameter wie Artikulation und Detail, Kraftanstrengung (nach Rudolf von Labans Bewegungsleh-

re spricht man tatsächlich von Kraft) sowie Bewegungsqualitäten wie weich, eckig, linear, rund ... Ein Element, das in „interlaced“ sowohl im Umgang mit Faden/Seil und den Objekten, als auch in der Bewegung immer wieder als Motiv auftaucht, ist der Gegensatz von Spannung und Entspannung – oder vielmehr „Nicht-Spannung“. Zeit und Dauer sind erst auf den zweiten Blick eine Gemeinsamkeit, wobei jede\*r, der\*die schon einmal etwas von Hand gefertigt hat um die Veränderung der Wahrnehmung von Zeit im Prozess des Herstellens weiß.

Anni Albers beschäftigte sich ab den 1940er Jahren mit der Knotentheorie des Mathematikers Max Dehn und fertigte zahlreiche Skizzen mit dem Motiv des Knotens in Verbindung zum Weben an. Diese beliebig anmutenden Zeichnungen tauchen als kleine Bewegungsrecherchen als Verknotung und Verstrickung in „interlaced“ auf. Es ist eine Auseinandersetzung mit der Ordnung, die den Dingen a priori innewohnt. „Wie wählen wir unser spezifisches Material, unsere Kommunikationsmittel aus? ‚Versehentlich.‘ Etwas spricht zu uns, ein Klang, eine Berührung, Härte oder Weichheit, es nimmt uns ein und fordert uns auf, geformt zu werden. Wir finden unsere Sprache, und im Laufe der Zeit lernen wir, ihre Regeln und Grenzen zu befolgen (...). Ideen fließen von ihr zu uns und obwohl wir uns als Schöpfer fühlen, stehen wir im Dialog mit unserem Medium. Je subtiler wir auf unser Medium eingestellt sind, desto ideenreicher wird unser Handeln. (...) Dass wir ihm zuhören, nicht dominieren, macht uns wirklich aktiv, das heißt: aktiv sein, passiv sein. Je feiner wir darauf eingestellt sind, desto näher kommen wir der Kunst (...)“<sup>2</sup> Meine Auseinandersetzung mit dem Material steht relativ gesehen am Anfang. Der Einfachheit liegt eine nicht zu unterschätzende Komplexität zugrunde. Dies wissend lade ich Sie ein, deren Erforschung beizuwohnen.

<sup>1</sup>Essay „Work with Material“ aus „Writings on Design“, 1937 <sup>2</sup>Essay „Material as Metaphor“ aus „Writings on Design“, 1982

# PERFORMANCE

## Eva Baumann

Tänzerin, Bewegungsforscherin,  
Choreografin und Lehrerin mit einer  
vielseitigen Ausbildung.

Eva Baumann studierte zeitgenössischen und klassischen Tanz an der Hochschule für Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. An der Rotterdam Dance Academy/Codarts studierte sie Choreografie. Ihre künstlerische Karriere als Tänzerin und Choreografin begann sie 2006 in den Niederlanden, wo sie ihre ersten Stücke in Koproduktion mit dem Korzo Theater Den Haag und Dansateliers Rotterdam realisierte. Parallel dazu tanzte sie für verschiedene internationale Choreografen (u. a. Colette Sadler und Vincent Dunoyer) und tourte durch Europa. Seit 2012 konzentriert sie sich auf ihre eigenen oft interdisziplinären choreografischen Arbeiten, die bereits in den Niederlanden, Belgien, Frankreich und Deutschland zu sehen waren. Neben Arbeiten für

Theaterräume und -kontexte forscht sie seit 2008 an der Schnittstelle von Bildender Kunst und Tanz und realisierte u. a. die Tanzinstallation „fragile“, das Solo „metamorph“ oder „simulacrum“ mit drei Stahlobjekten. Für ihre Arbeit erhielt sie mehrere Stipendien, u. a. von der Kunststiftung Baden-Württemberg. 2015 war Eva Baumann Residenzkünstlerin am Bauhaus in Dessau. Seit 2016 arbeitet sie an der Trilogie „herstory“, die sich der Rezeption von Künstlerinnen widmet: „herstory I“ dem Werk von Komponistinnen aus 11 Jahrhunderten, „#herland“ der mittelalterlichen Literatin Christine de Pizan.

[www.evabaumann.art](http://www.evabaumann.art)

# INSTALLATION

## Anna Kubelík



Anna Kubelík schloss 2004 ihr Studium der Architektur an der Architectural Association der School of Architecture in London mit dem Diplom ab. Zuvor besuchte sie die Chelsea College of Art and Design. Sie bildete sich als Schauspielerin fort und war einige Jahre an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz tätig. Heute arbeitet sie als freie Künstlerin und kollaboriert international mit Tänzer\*innen, Komponist\*innen, Regisseur\*innen und Wissenschaftler\*innen sowie Bildungs-, Forschungs- und kulturellen Einrichtungen, unter anderem im Rahmen des World Water Assessment Program der UNESCO. In Berlin arbeitete sie im Radialsystem V mit dem Solistenensemble Kaleidoskop zusammen, mit Ondrej Adamek in der Akademie der Künste am Pariser Platz, nahm

mit Malin Bang am Ultraschall Festival teil und stellte in der Schlossmediale in Werdenberg (CH) und im Martin-Gropius-Bau im Rahmen des Stipendiumprogramms der Villa Massimo aus. Performative Elemente ziehen sich als roter Faden durch ihr thematisch und kontextuell vielseitiges Schaffen. Kubelíks Arbeiten wurden mit verschiedenen Auszeichnungen und Stipendien bedacht, darunter der Bloomaward der Kölner Art. Fair, das National Endowment for the Arts (USA) und eine Förderung durch den New York State Council on the Arts. Sie nahm international an verschiedenen Residenzprogrammen teil, zuletzt an der Akademie Schloss Solitude, der Villa Massimo in Rom und dem Goethe-Institut in Peking.

[www.annakubelik.com](http://www.annakubelik.com)

# SOUNDKUNST

## Michael Tuttle

Michael Tuttle ist Klangkünstler, Kontrabassist und Komponist. Der gebürtige Amerikaner kam über New Orleans, Boston, London und Barcelona nach Berlin. Er hat am Berklee College of Music in Boston Musik, Komposition und Tontechnik sowie an der Universität der Künste Berlin experimentelle Klanggestaltung/auditive Mediengestaltung studiert und arbeitet seither in zahlreichen Projekten mit unterschiedlichsten Künstler\*innen zusammen.

Sein Werk zeichnet sich durch eine Reflexion der gegensätzlichen Kräfte von Klang und Musik aus. Experi-

mentell untersucht er die Beziehungen zwischen Schallereignissen und traditionellen formalen Strukturen. Als Performer schöpft Michael aus den Entwicklungen der „musique concrète“, deren diskursive Methoden und semiotische Prozesse er ständig neu bewertet. Bedeutend ist dabei das Konzept des „reduzierten Hörens“ von Pierre Schaeffer, das Michael Tuttle in seiner Arbeit mit Klang und physischen Räumen in Beziehung setzt.

[www.michael-tuttle.com](http://www.michael-tuttle.com)



Foto: Helge Kellerer

**„Ich möchte Dinge für den kontemplativen Geist machen, für die Augenblicke, in denen man in sich selbst versinkt.“**

*(Anni Albers)*



# UNTERSTÜTZERINNEN DES PROGRAMMHEFTS

Gerda-Weiler-Stiftung & Josef and Anni Albers Foundation

## Gerda-Weiler-Stiftung

Im deutschsprachigen Raum gibt es kaum Fördermittel für Autorinnen, Wissenschaftlerinnen und Künstlerinnen, die sich mit der historischen, sozialen und kulturellen Befindlichkeit von Frauen befassen wollen. Diesen Missstand soll eine Stiftung lindern, die nach der feministischen Forscherin Gerda Weiler benannt worden ist. Gerda Weiler (1921 – 1994) setzte sich jahrzehntelang mit aller Kraft für das große Anliegen ein, Frauen mögen ihre ursprüngliche kreative Stärke (wieder) entdecken und sie politisch, sozial und wissenschaftlich wirksam werden lassen. Der Förderverein Gerda-Weiler-Stiftung e.V. trägt und stützt dieses Ziel und hat im Dezember 1999 im ersten Schritt die noch unselbständige Stiftung für feministische Frauenforschung errichtet.

[www.gerda-weiler-stiftung.de](http://www.gerda-weiler-stiftung.de)

## Josef and Anni Albers Foundation

Die Josef and Anni Albers Foundation widmet sich der Erhaltung und Sichtbarmachung des Erbes von Josef und Anni Albers sowie der Vermittlung ihrer ästhetischen und philosophischen Prinzipien. Sie dient als einmaliges Zentrum für die Würdigung und die Kommunikation von Künsten und visuellen Erfahrungen aller Art – dabei dienen die gesammelten Nachlässe von Josef und Anni Albers als Herzstück der Institution. Die Foundation erfüllt ihre Aufgabe mit der Arbeit an Ausstellungen und Publikationen, die sich insbesondere den Werken von Josef und Anni Albers widmen, mit Hilfestellung bei Recherchen und Unterstützung bei Bildungsangeboten. Sie bewahrt die Kunst und die Archive des Paares und dient Künstler\*innen, Wissenschaftler\*innen, Student\*innen sowie der ganzen Öffentlichkeit mit ihren Informationen.

[www.albersfoundation.org](http://www.albersfoundation.org)

## AUTORIN DES GASTBEITRAGS

Dr. Ulrike Müller

Ulrike Müller, geboren in Hamburg, dort Studium der Evangelischen Kirchenmusik mit B-Prüfung (Zusatzfächer Rhythmik und Musiktherapie), anschließend Literaturwissenschaft, Philosophie und Theologie sowie Ausbildung an privater Mal- u. Zeichenschule und in der Kommunikationsmethode TZI in Kombination mit Methoden der Körpertherapie. Promotion über Else-Lasker-Schüler. 80er Jahre: Engagement in der Friedens- und Frauenbewegung, Zusammenarbeit und Reisen mit der Theologin Dorothee Sölle; pädagogische Arbeit, kulturgeschichtliche Artikel und Vorträge. Seit 1992 Lebensmittelpunkt Weimar, dort selbständige Autorin, Reiseleiterin, Pädagogin, Referentin mit Schwerpunkt: Frauen in der Kulturgeschichte; Mitwirkung an Ausstellungen und Forschungsprojekten. Musik- und Literatur-Programme, „Salon der Musen“ in Kooperation mit an-

deren Musiker\*innen; Vertonungen von Lyrik, u.a. von Annette von Droste-Hülshoff, Else-Lasker-Schüler, Marina Zwetajewa, Ingeborg Bachmann. 2015/16 Mitwirkung am experimentellen Kunst-, Literatur- und Musikprojekt mit der Glyptothek München zu Skulpturen der Antike. Reisen mit Ausstellungsprojekten Vorträgen, Lesungen und Seminaren zum Thema „Bauhausfrauen“. Publikationen im E.-Sandmann-Verlag München: „Die klugen Frauen von Weimar“ (2007), „Bauhaus-Frauen“ (2009/2014); „Salonfrauen“ (2013). Im Knabe-Verlag Weimar: „Das Mädchen im Schloss“ (Kinderbuch 2014). In der Weimarer Verlagsgesellschaft Werkeditionen u.a. von Amalie Winter (2016) und Johanna Schopenhauer (2016). Aktuell herausgegeben: Bauhaus-Frauen: Neuausgabe als Bildband mit mehreren neuen Porträts (Sandmann-Verlag, München 2019).

## Danksagung

Last but not least möchte ich mich beim gesamten Team von „interlaced“ für die Mitarbeit und ihren Einsatz bedanken.

Danke auch an Katrin Wittig, Gabriele Nagel, Jo Siska und allen, die mich während der Recherche und den Proben beraten, unterstützt und motiviert haben.

Dank an die Förder\*innen und Unterstützer\*innen, die Veranstalter\*innen und unsichtbaren Helfershelfer\*innen.

## Impressum

Herausgeberin:  
Eva Baumann,  
eva baumann tanz/produktionen

Redaktion/Text:  
Eva Baumann, Eva-Maria Steinel  
(Interview, Biografie Anni Albers)

Wir bedanken uns für die Bereitstellung von Fotos bei The Josef and Anni Albers Foundation, Western Regional Archives, State Archives of North Carolina, Helga Kellerer und Katrin Wittig.

Gestaltung und Layout:  
Melanie Werner  
www.mw-graphics.de

„interlaced“ ist eine Produktion von  
eva baumann tanz/produktionen.

**lm**  
Landesmuseum  
Württemberg



STUTTGART



FÖRDERVEREIN  
GERDA  
WEILER  
STIFTUNG E.V.

l**pb**

Landeszentrale  
für politische Bildung  
Baden-Württemberg

**PZ** PRODUKTIONSZENTRUM  
TANZ • PERFORMANCE e.V.







Foto: Helga Kellerer