

## Diagonal. Pointé. Carré



Bauhaus Dessau, Vorhangstoff aus Kunstseide und Baumwolle, entworfen von Ottilie Berger, ca. 1931–32.  
Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne, Foto: Judith Raum.

Gunta Stölzl. Anni Albers. Das sind die heute prominentesten Namen, wenn man an Akteur\*innen der Textilwerkstatt am Bauhaus denkt. Beide waren seit Weimarer Zeiten engagiert in der Textilwerkstatt, prägten sie durch ihre Auffassung vom Textilien, lehrten dort. Ottilie Berger stieß erst zu Dessauer Zeiten zur Werkstatt. Stölzl und Albers gelang 1931–1932 der Weggang aus Deutschland. Und es gelang ihnen, als Textilgestalterinnen und Künstlerinnen dauerhaft weiterzuarbeiten, eine spezifische Arbeitspraxis zu entwickeln und ein umfangreiches Werk aufzubauen. Bedingt gelang dies zunächst auch Berger, wenn auch unter erschwerten Bedingungen.

Ottilie Berger, aus Kroatien stammend, stieß erst zu Dessauer Zeiten zur Werkstatt. Obwohl fast gleichaltrig, war sie zunächst Schülerin Stölzls. Stölzl und Albers gelang 1931–32 der Weggang aus Deutschland. Und es gelang ihnen – wenn auch, im Fall von Gunta Stölzl, unter teils härtesten finanziellen Bedingungen – als Textilgestalterinnen und Künstlerinnen dauerhaft weiterzuarbeiten, eine spezifische Arbeitspraxis zu entwickeln und ein umfangreiches Werk aufzubauen. Bedingt gelang dies zunächst auch Berger,

## Diagonal. Pointé. Carré



Abb. 1  
Abbildung von Otti-  
Berger-Stoffen in  
*International  
Textiles*, August  
1934, Foto: Ernst  
Nipkow (?).

nachdem sie 1930 ihre Gesellenprüfung abgelegt und ihr Diplom am Bauhaus erhalten hatte. Zahlreiche ihrer Briefe zeugen allerdings von dem andauernden Kampf um die Anerkennung und angemessenen Entlohnung ihrer entwerferischen Leistung und die Nennung ihres Namens bei Veröffentlichung und Verkauf ihrer Entwürfe. Nach einer Phase künstlerischer Mitarbeit bei sächsischen und schlesischen Textilfirmen eröffnete Otti Berger im Herbst 1932 ein eigenes „atelier für textilien / stoffe für kleidung und wohnen möbel- vorhang- wandstoffe bodenbelag“ in Berlin, das sie auch als „Laboratorium“ bezeichnete, denn sie legte besonderen Wert auf das Experiment am Webstuhl – für jeden zu entwickelnden Stoff ein eigenes Konzept, was heißt: Immer auch eine neue, speziell ausgewählte Kette.<sup>1</sup> Von Berlin aus entwarf Otti Berger Kollektionen für mehrere Textilhersteller im In- und Ausland, darunter die Gardinenweberei De Ploeg in Bergeijk/Niederlande, für die farbenfrohe Vorhangstoff-Kollektionen entstanden, sowie die Rosshaarweberei Schriever in Dresden, für die Berger ein hochstrapazierbares Doppelgewebe<sup>2</sup> aus künstlichem Rosshaar als Möbelspannstoff zum Einsatz in Flugzeugen, Zügen oder Hochseedampfern entwickelte, das sie auch patentieren ließ. 1935 jedoch wurde Otti Berger als Jüdin ihr Antrag auf Mitgliedschaft in der Reichskammer der Künste verweigert, 1936 erhielt sie Berufsverbot als Kunsthandwerkerin. Sie war gezwungen, das Land zu verlassen, und ging im Herbst 1937 auf Anregung Walter Gropius' nach England, wo sie sporadischen Kontakt mit Textilfirmen hatte, es ihr jedoch bis auf eine fünfwöchige Mitarbeit in der Textilfirma Helios Ltd. in Bolton bei Manchester<sup>3</sup> nicht gelang, beruflich Fuß zu fassen. Ein knappes Jahr später, im Herbst 1938, entschied sie sich, ihrer schwer erkrankten Mutter in Jugoslawien nahe zu sein und reiste zurück auf den Kontinent – es sollte ihr nicht mehr möglich sein, von dort zu entkommen. Ihr damaliger Lebenspartner, der Architekt Ludwig Hilberseimer, war 1938 erfolgreich in die USA emigriert, László Moholy-Nagy befand sich ebenfalls bereits jenseits des Atlantiks und hatte Otti Berger die Leitung der Weberei am New Bauhaus Chicago in Aussicht gestellt. Vergeblich beantragte Berger von Jugoslawien aus ein Ausreise-Visum in die USA. Letzte Nachrichten von ihr sind aus dem Jahr 1941 erhalten. Im April 1944 wurde sie in Auschwitz ermordet.



Abb. 2  
Zweiseitige  
Portiere von Otti  
Berger, eine Seite

Mir sind diese einleitenden biographischen Angaben wichtig, weil sie die Dringlichkeit unterstreichen, sich Otti Bergers Werk zuzuwenden. Nicht nur wurde das textile Medium an sich erst spät von der (Bauhaus-) Kunstgeschichtsschreibung anerkannt und bearbeitet. Im Anschluss wurde zunächst denjenigen Gestalter\*innen Aufmerksamkeit geschenkt, die in den 1980er Jahren noch am Leben waren und selbst Auskunft über ihr Werk geben konnten.

---

Diagonal. Pointé. Carré

---

glänzend, die  
andere matt, ca.  
1931-33. Foto:  
Ernst Nipkow.  
Harvard Art  
Museums / Busch-  
Reisinger Museum,  
Cambridge MA,  
Foto: Lara Smirek.

Gunta Stölzl und Anni Albers etwa hatten selbst noch Gelegenheit, ihre Gebrauchsstoffe und freien textilen Arbeiten an Museen und Sammlungen zu schenken oder zu verkaufen, um ihnen bleibende Bedeutung zu verleihen,<sup>4</sup> oder Hinterbliebene besorgten dies für sie. Zudem wurde lange nur denjenigen Textilien Beachtung geschenkt, die strictelement zu Bauhaus-Zeiten entstanden waren. Die Arbeiten der unmittelbaren Zeit danach, obgleich sie, im Detail betrachtet, oft Neuinterpretationen oder Weiterentwicklungen von Entwürfen der Bauhauszeit darstellen, wurden eher stiefmütterlich behandelt. Von Otti Berger sind uns im großen Stil jedoch vor allem Stoffe aus der Zeit nach ihrem Ausscheiden aus dem Dessauer Bauhaus erhalten.

Was ich an dieser Stelle tun möchte, ist zwei Kollektionen Vorhangstoffe zu betrachten, die Otti Berger im einen Fall als Lehrkraft der Textilwerkstatt am Bauhaus Dessau 1932 für die Marke *bauhaus*, im anderen Fall als selbständige Entwerferin zwischen 1931 und 1933 für das 1931 gegründete Schweizer Inneneinrichtungshaus Wohnbedarf AG<sup>5</sup> in Zürich entwickelte. Durch diesen Vergleich wird deutlich, in welchem Maße die an der Funktion orientierte Auffassung einzelner textiler Produkte, die man innerhalb der Textilwerkstatt des Bauhauses ausgearbeitet hatte (ein Prozess, an dem Berger als Lehrkraft in der Textilwerkstatt 1931–32 selbst maßgeblich beteiligt war), auf die weiterführende Arbeit Bergers ausstrahlte. Es zeigt sich aber auch, an welchen Stellen sie in ihren späteren Textilentwürfen ästhetisches Neuland betrat.

Beide hier in Ausschnitten gezeigte Vorhangstoff-Kollektionen enthielten der Qualität nach unterschiedliche Typen Stoffe für das Fenster, je nach Preissegment, das man bedienen wollte, und nach Funktion (leichte Vorhangstoffe, schwere Vorhangstoffe oder Verdunklungsvorhänge). Innerhalb beider Kollektionen schaffte Otti Berger durch ihr Interesse an präzise gewählten Bindungen<sup>6</sup>, die die Beschaffenheiten des jeweils eingesetzten Garns wie Glanz, Geschmeidigkeit oder Irregularität der Zwirnung<sup>7</sup> noch betonen, Stoffe, die ohne „Muster“ auskommen und deren Oberflächen dennoch belebt, lebendig wirken. In Bergers späteren Entwürfen kam dazu ein künstlerischer Eigensinn, der in der letzten Vorhangstoffkollektion des Bauhauses, von Lilly Reich mitbestimmt, nur anklingen konnte.

Ein Schwarzweiß-Foto von vier Stoffmustern gibt den Einstieg. (Abb. 1) Es handelt sich hier um eine ganzseitige Abbildung in einer Ausgabe der damals in London erscheinenden Zeitschrift *International Textiles* vom August 1934. Unterschrieben ist die Abbildung mit: „Otti Berger Stoffe bei Wohnbedarf, Zürich“. Dass es zu der Bildunterschrift kommt, ist bemerkenswert, war dem doch ein

## Diagonal. Pointé. Carré

längerer Streit zwischen Rudolf Graber, seit 1933 Firmeninhaber der Wohnbedarf AG, und Ottilie Berger über das Führen ihres Namens bei Werbung und Verkauf ihrer Stoffe, sowie über ausstehende Lizenzzahlungen vorausgegangen. Aus einem Brief Bergers an Oskar Schlemmer<sup>8</sup> wird deutlich, dass die Wohnbedarf AG zumindest bis Jahresende 1933 noch nicht eingewilligt hatte, Ottilie Bergers Namen zusammen mit ihren Stoffen zu führen. Berger kündigt in dem betreffenden Brief an, in diesem Punkt unnachgiebig zu bleiben, selbst auf das Risiko hin, die Geschäftsbeziehung in die Schweiz zu riskieren. Für die harten Gewerke (Möbel, Bau) hatten andere Entwerfer die Nennung ihres Namens bereits durchgesetzt: etwa Marcel Breuer, auf den sich Berger gegenüber Schlemmer beruft. Im Bereich der Gebrauchstextilien schien die Würdigung der Autorenschaft – das zeigt Ottilie Bergers Kampf – den Zeitgenossen weniger selbstverständlich. Die Zusammenarbeit zwischen der Wohnbedarf AG und Ottilie Berger war ab Frühjahr 1933 auf eine Empfehlung, die Walter Gropius Sigfried Giedion gegenüber ausgesprochen hatte, zustande gekommen.<sup>9</sup> Für Gunta Stölzl, die mühsam dabei war, sich eine Existenz als Textildesignerin in der Schweiz aufzubauen und zunächst selbst bei der Wohnbedarf AG für Textilentwürfe unter Vertrag stand<sup>10</sup>, war diese Entwicklung bitter, löste die Firma doch vermutlich die Verbindung mit Stölzl zugunsten der Zusammenarbeit mit Ottilie Berger auf. Für Berger scheint sich die Geschäftsbeziehung aus der Rückschau betrachtet zunächst erfolgreich gestaltet zu haben – im Mai 1934 wurden Stoffe Bergers für Wohnbedarf AG zusammen mit Möbeln von Alvar Aalto in einer Verkaufsausstellung der Firma in der Züricher Filiale gezeigt, an der Innenausstattung des Züricher Kinos Corso war sie mit mindestens einem Bezugsstoff für die Bar beteiligt, in internationalen Zeitschriften erschienen Anzeigen zu „Ottilie-Berger-Stoffen bei Wohnbedarf AG“. Aus dem genannten Brief an Oskar Schlemmer wird jedoch deutlich, dass Berger sich dauerhaft schlecht behandelt fühlte. Der Vertrag mit der Schweizer Firma war schon Ende 1936 „längst gelöst“, wie sie berichtet.



## Diagonal. Pointé. Carré

Abb. 3  
Muster für die von Ottilie Berger entworfene Portiere in einem Musterbuch für Wohnbedarf  
AG. Museum für Gestaltung Zürich, Foto: Judith Raum.

Aber zurück zu der Stoffbetrachtung und der Anzeige in *International Textiles*. Bewusst wurden für diesen Werbeauftritt nicht Vorhangstoffe, fertig zum Vorhang konfektioniert und im Raum installiert, fotografiert, sondern einzelne Stücke Stoffs, die Ränder noch ungesäumt, offen: So geben die ausfransenden Garne selbst im zweidimensionalen Foto einen Eindruck ihrer Dicke, Feinheit, ihres Glanzes, ihrer Sprödigkeit. Die Stoffstücke wurden für das Foto drapiert, was Falten und Erhebungen erzeugt, in denen das Licht spielen kann. Gezielt unter Beleuchtung inszeniert, verraten uns die hier gezeigten Oberflächen etwas über die jeweils glänzende oder stumpfe, lichtundurchlässige oder aber transparente Qualität der Textilien.<sup>11</sup>

Beworben werden ein leichter, waschbarer Vorhang aus Boureteseide (unten), zwei dichte Vorhänge aus Kunstseide, davon das dunkle Exemplar als Verdunklungsvorhang gedacht (Mitte), sowie eine zweiseitige Portiere, d.h. ein Trennvorhang zwischen zwei Räumen – ein schwerer Stoff, dessen eine Seite glänzend, die andere matt gehalten ist (das Exemplar ganz oben).



Abb. 5  
Zeitgenössische Schwarz-Weiß Fotografie des glänzenden Vorhangstoffes von Ottilie Berger, Foto: Anonym, Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne.

Von der Portiere existiert ein zweites, von Ernst Nipkow aufgenommenes Foto: Hier ist ausschließlich dieser Stoff zu sehen. (Abb. 2) Das Verhältnis von matten und glänzenden Garnen und die

## Diagonal. Pointé. Carré

von der Bindung erzeugte, reliefartige Schrägstreifung, die über die gesamte Breite des Gewebes läuft, werden in dieser Aufnahme besonders deutlich. Ein kleines, nur etwa 10 x 10 cm großes Original der Portiere ist Teil der im Museum für Gestaltung Zürich erhaltenen Muster Otti Bergers für die Wohnbedarf AG. (Abb. 3)

Der Stoff ist im Original cremeweiß, aus Kunstseidengarn in der Kette und glänzendem, unverzwirntem Kunstseidenfilament sowie mattem Wollbouclégarn im Schuss gewebt.<sup>12</sup> Otti Berger setzte die damals beliebten Kunstseidenfilamente bevorzugt in ihren Textilien ein. Dabei ließ sie die kaum gezwirnten Garne oft über weitere Strecken flottieren, d.h. ungebunden über mehrere Kett- oder Schussfäden hinweg laufen, sodass sich die feinen Filamente geschmeidig ausbreiten konnten.<sup>13</sup> Die Kontraste in der vorliegenden Portiere entstehen durch die teils krausen, teils glatten Garne, durch extremen Glanz einerseits und die stumpfe Wirkung einzelner Garne andererseits. Tänzeln, glänzende Pünktchen, die sich auf einer Seite innerhalb der tieferliegenden Streifen ergeben, lassen den Stoff bei aller Eleganz und Schwere auch humorvoll wirken. Dass ein Teil der relativ breiten Schrägstreifen erhaben aus der Oberfläche steht, verleiht dem Vorhangstoff etwas von einem Strickstoff – eine Tendenz zum Cross-Over zwischen handwerklichen Disziplinen, die in Bergers Entwürfen oft vorzufinden ist und die diese Portiere zu einer eigenwilligen Interpretation des Funktionsgewebes „Trennvorhang“ macht.



Abb. 4  
Bauhaus Dessau,  
Vorhangstoff aus  
Kunstseide und  
Baumwolle,  
entworfen von Otti  
Berger, ca.  
1931-32. Bauhaus-  
Universität  
Weimar, Archiv der  
Moderne, Foto:  
Judith Raum.

Schwere, edle Gewebe für das Fenster oder für raumtrennenden Funktionen, die, wie die hier gezeigte Portiere, schall- und temperaturisolierende Wirkung übernehmen sollten, stellten innerhalb einer Vorhangstoffkollektion die teuersten Produkte dar. Das andere Ende des Sortiments, die preislich günstigsten Produkte, bildeten einfache und dünne Vorhangstoffe aus Baumwolle oder Kunstseide. Die 1932 von der Textilwerkstatt des Bauhauses entwickelte Kollektion gewebter Vorhangstoffe, die sogenannte „Raschkollektion“<sup>14</sup>, enthielt eben diese Staffelung unterschiedlicher Gewebe nach Qualität und Preis: zunächst eine Reihe einfacher und unauffälliger, rein durch Strukturwirkung belebter dünner Vorhänge aus Baumwolle oder Kunstseide, die preislich im unteren Niveau lagen, dann eine Reihe durch Glanz und extravagante Farbkombinationen auf edle Wirkung zielende, ihrem Fall nach jedoch immer noch relativ leichte Vorhangstoffe; schließlich einige schwere Vorhangstoffe mit komplexen Bindungsmustern, aus ausgefallenen Materialien (Glanz- oder Strukturarnen) gewebt und entsprechend teuer. Lilly Reich, die in Nachfolge Gunta Stölzls seit Anfang 1932 die Oberleitung der Textilwerkstatt innehatte, bestimmte die ästhetische Ausformulierung dieser Stoffkollektion. Otti Berger oblag in Ihrer Rolle als Leiterin der Textilwerkstatt die webtechnische und künstlerische Umsetzung von Reichs Vorstellungen im praktischen Werkstattbetrieb. Reich, der webtechnische Kenntnisse fehlten – ihre Expertise lag in der Ausgestaltung von Innenräumen, bevorzugt unter Einsatz von Textilien, und im Entwurf von Möbeln –, und Berger arbeiteten nicht ohne Reibungen zusammen: Zum Teil gingen die Maßstäbe, die beide an die gemeinsame Arbeit anlegten, offensichtlich weit

## Diagonal. Pointé. Carré

auseinander, wie ein Protokoll Bergers über die Entwicklung der besagten Vorhangstoff-Kollektion zeigt. Berger war vor allem über Reichs Unbekümmertheit hinsichtlich des Einsatzes zu teurer Rohmaterialien irritiert.<sup>15</sup> Offenkundig war die Beziehung 1933 zwischen beiden dauerhaft gestört, berichtet doch Berger davon, zum 50. Geburtstag Mies van der Rohes „mit allen bauhäuslern“ auf Betreiben Lilly Reichs als einzige nicht eingeladen worden zu sein.<sup>16</sup>



Abb. 6

*bauhaus vorhangstoff gewebt nr 201/3*, Baumwolle, Entwurf: Anonym. Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne, Foto: Judith Raum.

Für einige Stoffe aus der Kollektion gewebter Bauhaus-Vorhangstoffe von 1932 haben sich lose Muster im Archiv der Moderne in Weimar erhalten. Einer der Vorhänge, nachweislich von Ottilie Berger entworfen, kann als Vorläufer oder Ideengeber für den eben besprochenen Portiere-Stoff gesehen werden. (Abb. 4) Von dem Stoff existierten mehrere Farbstellungen. Ich zeige hier die cremeweiße Variante. Auch hier setzte Ottilie Berger einen Bindungsrapport<sup>17</sup> ein, der Schrägstreifen im Gewebe erzeugt, die über die gesamte Breite des Stoffes laufen und die Oberfläche so mit Erhebungen und Vertiefungen beleben; auch hier wählte sie Garne – darunter wieder eine Variante Viskose-Multifilament, das sie auch hier flottieren ließ –, die durch ihre einmal krause, einmal glatte Beschaffenheit miteinander kontrastieren. Insgesamt ist der Stoff aber weit homogener gestaltet als die Portiere für die Wohnbedarf AG: Aus einem Abstand betrachtet, schließen sich die Streifen, die hier weit schmaler ausfallen, eher zu dem Eindruck einer kompakten, dabei allerdings strukturierten Oberfläche zusammen; durch den ausschließlichen Einsatz von Kunstseiden im Schuss glänzt dieser Vorhangstoff – anders als die Portiere – beidseitig gleichmäßig. Aus einem zeitgenössischen Foto des Stoffes geht dies gut hervor. (Abb. 5)

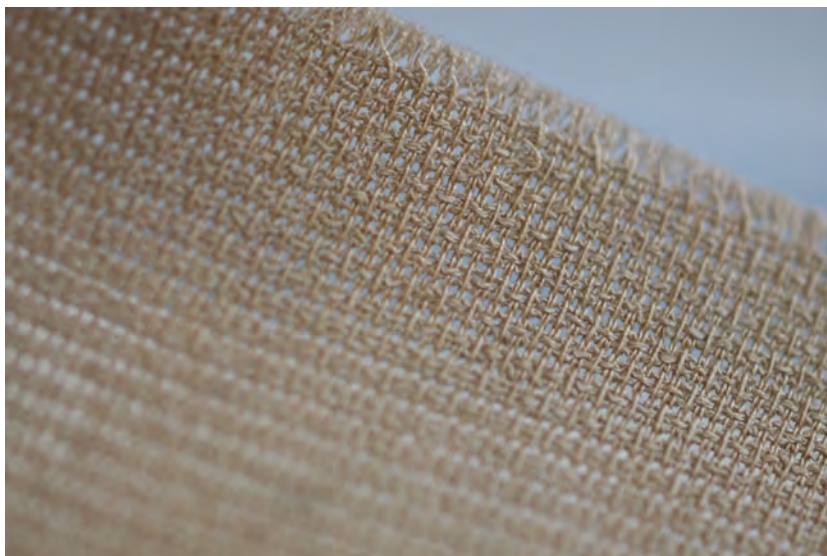


Abb. 7

Detail des bauhaus vorhangstoff gewebt nr 201/3, Baumwolle, Entwurf: Anonym. Bauhaus-Universität Weimar, Archiv der Moderne, Foto: Judith Raum.

Im Entwurf für die Bauhaus-Kollektion gewebter Vorhangstoffe war oberstes Diktum, *Standardmuster* für die Inneneinrichtung zu schaffen<sup>18</sup>, also Stoffe von bleibender Eleganz und größtmöglicher Langlebigkeit. Etwas von der ästhetischen Zurückhaltung, die mit dem Standardmäßigen assoziiert wurde, strahlt der Stoff aus Bauhaus-Zeiten aus. In der Portiere für die Wohnbedarf AG hingegen treten eigenwilligere Details und eine gewisse Extravaganz in den Vordergrund. Ob dieser Stoff als ein Zeugnis von Bergers Experimentierfreudigkeit in ihrem Laboratorium zu verstehen ist, oder vielmehr darauf hindeutet, dass Entwürfe für die Wohnbedarf AG in der Schweiz auf eine finanzkräftige Kundschaft trafen, die auch in der Lage war, aufwendig gestaltete Produkte anzuschaffen, bleibt offen.

Parallelen in der Auffassung einzelner Vorhangstofftypen zeigen sich auch bei den einfachsten Geweben der beiden genannten Kollektionen. Ein in Weimar erhaltenes Musterstück für einen dünnen Vorhangstoff aus Baumwolle verdeutlicht, wie man sich in der Textilwerkstatt am Bauhaus unter Lilly Reich gute, praktikable und für jede(n) erschwingliche Vorhänge für den neuen Wohnraum vorstellte.<sup>19</sup> Der Stoff wurde nachträglich in einem hellen Braunton gefärbt, weitere Farbstellungen existierten. Die besondere Bindung und ein überdrehtes Garn<sup>20</sup> erzeugen eine tänzelnde Wirkung einzelner vertikaler Fäden, die in gleichmäßigem Wechsel der Höhe nach versetzt auf der Oberfläche des Stoffes auftauchen und die Oberfläche beleben. (Abb. 6)



## Diagonal. Pointé. Carré



Abb. 7a

Muster eines Bourettegewebes von Ottilie Berger in einem Musterbuch für Wohnbedarf AG, ca. 1933, Museum für Gestaltung Zürich, Foto: Judith Raum.



Haus Schminke, Blick zum Wintergarten mit Vorhangstoff von Ottilie Berger. Foto: Ernst Nipkow. Harvard Art Museums / Busch Reisinger Museum, Cambridge, MA, Foto: Lara Smirek.

Unter den Vorhangstoffen wiederum, die Ottilie Berger für die Wohnbedarf AG entwickelte, bildet ein schlichtes Exemplar aus Bourette-seide einen vergleichbar einfachen Typ Fenstervorhang. (Abb. 7) Berger entwickelte auch hier mehrere Farbstellungen, einige davon mit meliertem, andere mit nicht-meliertem Garn. Ein Gewebe aus Bourette-seide hat, gegen das Licht gesehen, einen leicht durchscheinenden Charakter, taugt also nicht als Verdunklungsvorhang. Zusätzlich zur immer schon unregelmäßig ausgespannenen Bourette-seide belebt die durch die Bindung erzeugte Struktur den Stoff optisch. Ein vergleichbarer Vorhangstoff erscheint auf einer der Fotografien, die Ernst Nipkow für Ottilie Berger im ab 1930 von Hans Scharoun entworfenen und 1933 fertiggestellten Haus Schminke in Löbau aufnahm. (Abb. 8) Scharoun hatte Berger mit der Entwicklung der Möbel- und Vorhangstoffe für die Villa betraut. Im Foto blickt die Kamera von der Sofaecke in Richtung des gläsernen Wintergartens. Berger setzte an diese Stelle einen Trenn- und Sonnenvorhang von leicht durchscheinender Qualität. Auf eine ganz ähnliche Wirkung von Material und Bindung im Gegenlicht war auch der hellbraune Baumwollstoff aus der Kollektion gewebter Bauhaus-Vorhangstoffe von 1932 ausgelegt. (Abb. 6)

Ich wollte mit meiner Betrachtung herausarbeiten, dass ein gezieltes, konzeptuelles Durchdenken einzelner Typen von Gebrauchsstoffen im Werk von Bauhausabsolvent\*innen wie Ottilie Berger Kontinuität hatte – ob zu Bauhaus-Zeiten oder nach ihrem Weggang von der Institution. Es ist daher aus meiner Sicht dringend notwendig, sich vermehrt endlich auch den post-Bauhaus Schaffensphasen zuzuwenden.

1 Die Kette oder die Kettfäden sind in der Konstruktion eines Gewebes diejenigen Fäden, die im Webstuhl in Längsrichtung

## Diagonal. Pointé. Carré

- aufgespannt werden. Zwischen die festeingespannten Kettfäden werden dann im rechten Winkel die Schussfäden geschossen. Da es überaus zeitintensiv ist, eine neue Kette aufzuwickeln und die einzelnen Fäden im Webstuhl in jeweils eine Litze einzufädeln, werden häufig verschiedene Stoffe auf derselben Kette (etwa einer einfachen Baumwollkette) gewebt. Ottilie Berger hingegen wählte für Stoffe, die ihr vorschwebten, gern auch spezifische Ketten, um durch die Wahl des Materials die Eigenschaften des Stoffes genau zu beeinflussen. Siehe dazu ihre Notizen zur Lehre in der Textilwerkstatt am Bauhaus Dessau, Bauhaus-Archiv Berlin, Mappen Ottilie Berger, Mappe 4.
- 2 Ein Doppelgewebe ist eine Art Textilgewebe, bei dem zwei oder mehrere Kettfäden und ein oder mehrere Fäden Schuss- oder Füllfäden zu einem zweilagigen Gewebe verbunden sind.
- 3 Bei Helios Ltd. vertrat Ottilie Berger fünf Wochen lang die aus der Schweiz stammende Textilgestalterin Marianne Straub, die dort 1947 nach langjähriger Mitarbeit Geschäftsführerin wurde.
- 4 Oder, um es im Fall von Gunta Stölzl anders zu formulieren: Es gab noch genug Gelegenheit für gewiefte Sammler, ihr Stoffmuster aus der Bauhaus-Zeit abzukaufen (für Stölzls Stoffe aus späterer Zeit, ihre Schweizer Phase, bestand kein Interesse).
- 5 Die Wohnbedarf AG war 1931 von dem Architekturtheoretiker Sigfried Giedion zusammen mit Werner Max Moser und Rudolf Graber gegründet worden. Das Unternehmen bot von Schweizer und internationalen Designern entworfene (Stahlrohr-)Möbel, Teppiche und Stoffe an. Sitz eines Ladengeschäftes war in der Talstraße in Zürich. Marcel Breuer besorgte die Ausgestaltung dieser Verkaufsräume. Später eröffnete eine zweite Filiale in Basel. Entwerfer wie Alfred Roth, Marcel Breuer oder Aalvar Alto lieferten Entwürfe für die Wohnbedarf AG. Die Produkte waren hochpreisig und etwa mit heutigen Anbietern wie Knoll Inc. zu vergleichen.
- 6 Gewebe sind textile Flächengebilde, aufgebaut aus zwei Fadensystemen, der Kette (Kettfäden) und dem Schuss (Schussfäden), die sich bei Aufsicht auf die Gewebefläche unter einem Winkel von 90 Grad kreuzen. Die Art, nach der sich diese Fäden kreuzen, bzw. wie viele von ihnen dabei jeweils oben und unten zu liegen kommen, nennt man Bindung. Grundbindungsarten sind die Leinwand-, die Köper- und die Atlasbindung.
- 7 Das Zwirnen ist eine Garnveredlung, bei der zwei oder mehrere Einzelfäden oder mehrere Zwirne zusammengedreht werden. Je nach Verwendungszweck kann man unterscheiden: „Glatte Zwirne“, die hauptsächlich zur Verbesserung der Reißfestigkeit und Gleichmäßigkeit hergestellt werden, und „Effektzwirne“, die einen Stoff verschönern oder die Musterung beleben sollen.
- 8 Vgl. Ottilie Berger an Oskar Schlemmer, 10.12.1933, Oskar Schlemmer Archiv. Ich danke Magdalena Droste für die freundliche Bereitstellung einer Kopie des Briefes.
- 9 Vgl. Walter Gropius an Gunta Stölzl, 29.7.1933, Nachlass Walter Gropius, Bauhaus-Archiv Berlin (online zugänglich).
- 10 Gunta Stölzl hatte im September 1931 in Zürich zusammen mit Gertrud Preiswerk und Heinrich Otto Hürlimann die Handweberei S-P-H-Stoffe gegründet. Ab 1932 lieferte S-P-H-Stoffe für die Innenraumausstattung auch an Wohnbedarf AG. Bereits 1933 musste die Handweberei S-P-H-Stoffe jedoch unter anderem wegen eines Verlustgeschäftes mit Wohnbedarf AG aufgelöst werden - Wohnbedarf AG hatte „zuviel Stoff bestellt und reklamiert nun die Qualität“, wie Stölzl am 22.7.1933 an ihren Bruder schrieb. Der Vertrag zwischen Ottilie Berger und Wohnbedarf AG kam Anfang 1933 zustande, vermutlich kündigte die Firma daraufhin die Verbindung mit S-P-H-Stoffe trotz laufender Bestellungen auf. (Vgl. Magdalena Droste/Bauhaus Archiv Berlin: *Gunta Stölzl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt*, Kupfergraben Verlag, Berlin 1987, S. 34, sowie Stiftung Bauhaus Dessau: *Gunta Stölzl. Meisterin am Bauhaus Dessau*, Hatje, Stuttgart 1997, S. 256.) Gunta Stölzl hatte Ottilie Berger zwar stets auf beruflicher Ebene sehr geschätzt, sie hatte Berger bereits im Sommer 1930 ihre Vertretung in der Textilwerkstatt des Bauhauses Dessau angetragen und ihr nach ihrem Weggang vom Bauhaus ein Empfehlungsschreiben für ihre Nachfolge ausgestellt. Die beiden waren allerdings nicht eng befreundet und standen ab 1932 soweit bekannt nicht in persönlichem, brieflichem Kontakt. Den Unmut über Ottilie Bergers Einstieg bei Wohnbedarf AG äußert Stölzl gegenüber Gropius, nicht gegenüber Berger persönlich, ebenso erkundigt sich Berger über Stölzls Werdegang 1936 bei anderen gemeinsamen Bekannten, an Berger selbst sind keine Briefe erhalten. (siehe Brief an Oskar Schlemmer vom 21.11.1936).
- 11 Auf die Tatsache, dass Ottilie Berger zur Verbreitung ihrer Entwürfe das Medium Fotografie aktiv nutzte - einerseits, um in Zeitschriften in Erscheinung zu treten, vor allem aber, um mithilfe dieser Fotos den speziellen Charakter ihrer Stoffe zu betonen, in denen es unter Verzicht auf ‚Muster‘ ausschließlich auf die Wirkung der von der Bindung erzeugten Struktur im Zusammenspiel mit präzise gewählten Garnen ankam - kann ich an dieser Stelle nicht näher eingehen. Sie arbeitete zur visuellen Verbreitung ihrer Arbeit mit namhaften Fotografen wie Ernst Nipkow und Walter Süßmann zusammen, die an eine fotografische Annäherung an die Stoffe durch Makroaufnahmen und unter Einsatz von Licht und Schatten anknüpften, die zunächst von der Fotografie-Abteilung des Bauhauses speziell in Reaktion auf Erzeugnisse der Textilwerkstatt entwickelt worden war. (Zur Beziehung zwischen Bauhaus-Weberei und Fotografie siehe auch T'ai Smith, *Bauhaus Weaving Theory. From Feminine Craft to Mode of Design*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2014).

---

Diagonal. Pointé. Carré

---

- 12 Der Begriff „Filament“ bezieht sich auf die feinen, unendlich langen Haare oder Fäden (Filamente), die zur Herstellung der damaligen Kunstseiden auf Viskosebasis aus Düsen - theoretisch endlos lang - geschossen wurden. Filament-Garne (Garne, aus unzähligen feinen Filamenten zusammengefasst) unterscheiden sich von Stapelfasergarnen, die aus kürzeren, zusammengesponnenen Fasern unterschiedlicher Länge bestehen. Bei Bouclégarnen handelt es sich um Effektgarne, die durch eine spezielle Zwirnung entlang des Fadens unregelmäßige Verdickungen oder Schlaufen aufweisen.
- 13 Kunstseide auf Zellulosebasis war seit den 1880er Jahren eine technische Innovation. Schließlich konnten aus Düsen einzelne Filamente - hauchdünne Fäden - gewonnen werden, die dann zu sogenannten ‚Multifilamenten‘ zusammengefasst wurden. Oft wurden diese, so die Mode damals, nicht oder kaum verzwirnt, d.h. ineinander verdreht. Die Garne wirken dadurch wie seidige Stränge glatt nebeneinanderliegender, feinsten Haare. Flottierende Fäden sind Fäden, die einen bestimmten Abstand lang nicht ins Gewebe eingebunden sind. Gewebe mit langen Flottungen sind generell geschmeidiger und drapierbar.
- 14 Die Stoffe für diese Kollektion wurden in Abstimmung mit dem Erscheinungsbild der Bauhaus-Tapeten, die seit 1929 die Firma Rasch & Co in Bramsche verlegte, entwickelt.
- 15 Vgl. eine Notiz Bergers mit dem Titel „was war abgemacht worden?“, Bauhaus-Archiv Berlin, Mappe 17, Ottilie Berger.
- 16 Vgl. Fußnote 7.
- 17 Der Bindungsrapport ist das sich wiederholende System, nach dem eine Bindung gestaltet ist. Es führt zu einer bestimmten, regelmäßigen Musterung in der Oberfläche des Stoffs.
- 18 Siehe den Artikel über die Kollektion gewebter Bauhaus-Vorhangstoffe in der Zeitschrift *Koralle*, Heft 12, 1933, S. 544.
- 19 Für diesen Stoff lässt sich Ottilie Berger als Autorin nicht mit Sicherheit nachweisen, sie betreute aber die Entwicklung der gesamten Kollektion.
- 20 Überdrehungen beim Zwirnen, also eine absichtlich besonders starke Zwirnung, verleihen dem Faden einen unruhigen Effekt.

---

JUDITH RAUM

Judith Raum lives and works in Berlin. After studying art at the Städelschule in Frankfurt am Main and the Cooper Union School of Arts and Parsons School of Design in New York, she completed her Master's degree in Philosophy, Art History and Psychoanalysis with distinction at the University of Frankfurt in 2006. Her work seeks the symbiosis of artistic and scientific (cognitive) formats, includes performance lectures, artistic works based on detailed research, and aesthetic confrontations with philosophical questions.

---