

Een rode draad naar erkenning

Het aanzien van textiele werken
uit de weefwerkplaats op het
Bauhaus van 1919 tot 1931

Masterthesis Kunstgeschiedenis (GKMV16008)
Hadewig Cobben (2633465)

Begeleider: Dr. Hestia Bavelaar
Tweede lezer: Dr. Sjoukje van der Meulen
Studiejaar: 2022-2023
Departement Geschiedenis/Kunstgeschiedenis

Gunta Stölzl, Weaving, 1928, MoMA.



Inhoudsopgave

Inleiding	5
Hoofdstuk 1 - De weverij, haar plaats op het Bauhaus en haar ontwikkeling	13
De weefwerkplaats in Weimar	13
De weefwerkplaats in Dessau	19
Vrouwen op het Bauhaus	23
Hoofdstuk 2 - De houding tegenover de bijdrage van textiele werken in de architecturale ruimte	34
Haus am Horn	36
Gropius' kantoor in Weimar	40
De vakbondsschool in Bernau	43
Hoofdstuk 3 - Het aanzien van de functie van textiele werken voor massaproductie binnen het Bauhaus	57
Weefwerkplaats als laboratorium	60
Wassily Chair	61
Textiel in Beeld	64
Conclusie	82
Bibliografie	85
Afbeeldingenlijst	88

Samenvatting

Recentelijk is er door het feministische discours meer aandacht voor de vrouwen werkzaam op het Bauhaus en voor hun prestaties in de weverij. Er wordt gesteld dat door het patriarchaat de vrouwelijke wevers een minderwaardiger status hadden dan hun mannelijke collega's op de school. Textiele werken zouden laag in de hiërarchie staan op het Bauhaus en de weverij bevond zich hierdoor in de periferie van de school, stelt de literatuur.

Toch is de weverij de langst standhoudende werkplaats zijn die erg productief was en namen de wevers veelvuldig deel aan verschillende grote Bauhaus projecten, zoals meubelontwerpen en architectuurontwerpen. Deze feiten stroken niet met het beeld dat wordt geschetst in de literatuur. De vraagstelling luidt hierom als volgt: 'Wat was de houding ten aanzien van het belang van textiele werken uit de weefwerkplaats op het Bauhaus van 1919 tot 1931?'. Deze scriptie onderzoekt welke houding men in het Bauhaus zelf had tegenover het belang van textiele werken op het Bauhaus.

Als theoretisch kader zijn de fenomenologische design theorie van Mads Nygaard Folkmann en de feministische design benadering van Cheryl Buckley gehanteerd. De benadering van Buckley houdt rekening met het patriarchaat waarin design, ontworpen door vrouwen, is vervaardigd. Vrouwen vervullen in dit patriarchaat een andere rol en hebben een andere positie dan de individuele (mannelijke) kunstenaar. Daarom moet het werk van vrouwen vanuit een ander perspectief worden beoordeeld. Folkmanns methode analyseert de esthetische kwaliteiten van design om te bezien welke zintuigelijk ervaring een designobject veroorzaakt. Vervolgens wordt bestudeerd welk idee een designobject communiceert naar de toeschouwer en gebruiker. Hierdoor kunnen er uitspraken gedaan worden over hoe textiel functioneerde in verschillende contexten en waarom het werd verwerkt in de 'Gesamtkunstwerken' die tot stand gebracht werden op het Bauhaus. Deze resultaten zijn in verband gebracht met denkbeelden van de wevers en expliciete uitspraken van verschillende directeuren en leermeesters.

Gebleken is dat de weverij intensief deelnam aan het grote Bauhausprogramma en het sociale leven op de school. Textiel werd ook steeds bewuster verwerkt in architectuur. De architecten zagen de noodzaak in van de verwerking van textiel, waarvan de eigenschappen, zoals textuur, kleur, warme uitstraling, ruimtelijk en geluiddempend effect, een aangename sfeer konden creëren die de sobere en ornamentloze modernistische gebouwen leefbaar maakt. Daarbij leverde de weverij vele prototypes van textiele producten van hoge kwaliteit, die door industriële fabrikanten in productie werden genomen. Hierdoor kon het textiel het ideaal navolgen om de samenleving te dienen met goed design. De wevers hebben hiermee ook een financiële bijdrage geleverd aan de school en bijgedragen aan het vermaarde succes van het Bauhaus.

Deze verdiensten voor het Bauhaus zonden later ook erkend worden door de verschillende directeuren. Zij zagen in hoe essentieel textiel was voor het handelsmerk van het Bauhaus. Erkend moest worden dat zonder textiel en de weverij het Bauhaus in de realisatie van hun idealen minder succesvol geweest zou zijn. De genderpolitiek en de nog minder geëmancipeerde status van de vrouw in de samenleving was dus niet doorslaggevend voor de erkenning van textiele werken.

Inleiding

“Architecten, beeldhouwers, schilders, we moeten allemaal terug naar het ambacht! Want er bestaat niet zoiets als kunst als beroep. Er is geen wezenlijk verschil tussen de kunstenaar en de ambachtsman. De kunstenaar is een verheven ambachtsman.”

Walter Gropius¹

Dit citaat van de architect Walter Gropius (1883-1969) uit het Bauhaus manifest illustreert het zeer idealistische en vernieuwende karakter van de net opgerichte school in 1919, genaamd Bauhaus. De Duitse kunst- en ontwerpschool had als doel de kunsten en ambachten opnieuw samen te brengen door een nieuwe artistieke orde te initiëren waarin ambacht en kunst van een zelfde niveau en aanzien zouden gelden. Een school voor design en architectuur die moest passen bij de nieuwe moderne tijd. Om dit te bewerkstelligen werden verschillende werkplaatsen - verbonden aan een ambacht - het middelpunt van het Bauhaus programma. Kunst kon je namelijk ‘niet leren’ vond Gropius waarbij dit wel kon met ambachten. Zo stelde Gropius dat ‘de school de werkplaatsen moesten dienen’.²

Om de barrière tussen ambachtslieden en kunstenaars verder af te breken werden er twee leermeesters aangewezen per werkplaats. Hierbij was de eerste aangewezen leermeester gespecialiseerd in vormgeving en de andere leermeester vakkundig in het ambacht van de werkplaats. Zo zou de student een veelomvattende en afgeronde opleiding ontvangen. De verscheidene werkplaatsen zouden zich collectief inzetten voor het hoogste artistieke ‘doel’: “het gebouw”.³ In architectuur zouden volgens Gropius de vele ambachten en kunsten samen komen tot één totaalkunstwerk, ook wel *Gesamtkunstwerk* genoemd. Het is dan ook niet toevallig dat de cover-pagina van het Bauhaus manifest een illustratie was van een gotische kathedraal, gemaakt door Lyonel Feiniger. De kathedraal werd gezien als het voorbeeld van het idee van een totaalkunstwerk, ook wel betiteld als ‘het gebouw van de toekomst’ waarin het individu opgaat in het grote geheel van de maatschappij.⁴

¹ Karla Olgers en Caroline Boot, *Bauhaus : De Weverij En Haar Invloed in Nederland* (Tilburg: Nederlands Textielmuseum, 1988), 8.

² Sigrid Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*, (London: Thames & Hudson, 1999), 16.

³ Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, e.a. red., *Bauhaus : A Conceptual Model* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 14-15.

⁴ Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, e.a. red., *A Conceptual Model*, 14-15.

Ook werd verkondigd bij de oprichting van het Bauhaus dat iedereen welkom was, ‘ongeacht leeftijd of sekse.’ Men moest alleen in het bezit zijn talent of een toereikende vooropleiding. Daarbij zou er geen onderscheid worden gemaakt op basis van geslacht. Zo betuigt Gropius in zijn schoolbeleid: “no difference between the beautiful [sic] and the strong gender, absolute equality, but also absolute equal duties.”⁵ Deze moderne en toentertijd vernieuwende ideeën spraken veel studenten aan die de verwoestende Eerste Wereldoorlog achter zich wilde laten en zich wilden richten op een voorspoedige toekomst.⁶

Bij de oprichting schreven zich 150 studenten in op het Bauhaus, waarvan de helft vrouw was. De grote hoeveelheid vrouwen werd toegeschreven niet alleen aan het feit dat Gropius in zijn beleid de man en vrouw als gelijk zag, maar ook aan het feit dat de Weimar Republiek een grondwet had aangenomen die verklaarde dat vrouwen ook recht hadden op onderwijs. Dat leidde tot grotere aanwezigheid van vrouwen op scholen. Maar achteraf zou Gropius spijt hebben van deze keuze, omdat hij bang was dat de hoeveelheid vrouwelijke studentes de geloofwaardigheid van de school in gevaar zou brengen.⁷ Daarom werden maatregelen getroffen. De toelating voor vrouwen werd strenger en de keuze voor de vele werkplaatsen werd beperkt. Alleen de pottenbakkerij, boekbinderij en de weverij waren verwelkomend naar vrouwen toe, ook als zij met andere bedoelingen naar de school kwamen. Al gauw werden vrouwen ook geweerd in de pottenbakkerij en de boekbinderij werd opgeheven, waardoor uiteindelijk alleen nog de weverij vrij toegankelijk was voor vrouwen. Hierdoor belandden vele vrouwen in de weverij en maakten zij hoofdzakelijke textiele werken.⁸

Hoewel het Bauhaus als ideaal had om de grens tussen ambacht en de kunsten op te heffen werd textiel bestempeld als ‘louter’ kunstnijverheid. Het had een minder gewaardeerde status en kwam laag te staan in de hiërarchie, lager dan schilderkunst en architectuur. Hierdoor belandde de weefwerkplaats zelfs in de ‘periferie’ van het Bauhaus van het discours.⁹

⁵ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 41.

⁶ Magdalena Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933* (Keulen: Taschen, 1990), 22.

⁷ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 40.

⁸ *Ibid.*, 40.

⁹ T'ai Smith, “Anonymous Textiles, Patented Domains: The Invention (and Death) of an Author,” *Art Journal* 67(2008)2: 55, DOI: <https://www.jstor.org/stable/40598942> (geraadpleegd op 13 februari 2023).

Recentelijk is er door het feministische discours meer aandacht voor de vrouwen werkzaam op het Bauhaus en voor hun prestaties in de weverij. Dit discours geeft rekenschap aan het patriërchaat, waardoor het werk van vrouwen anders werd beoordeeld dan het werk van de 'geniale' mannelijk kunstenaar of designer.¹⁰ De minderwaardige status wordt benadrukt door de attitude van de mannelijk meesters die zich denigrerend uitlieten over wol en weven. Textiel werd niet gezien als beeldende kunst maar als handwerk van geringe technische kwaliteiten. Die attitude wordt in de literatuur zelfs omschreven als een 'allergie voor wol en draad'.¹¹

Ondanks deze minachtende houding was de weverij wel de werkplaats die vanaf de oprichting in 1919 tot de sluiting van de school in 1933 onafgebroken bestaan heeft, in tegenstelling tot andere werkplaatsen.¹² Ook was de weefwerkplaats erg productief en innovatief, en werd veelvuldig samengewerkt met andere werkplaatsen, zoals het houtbewerkingsatelier en de metaalwerkplaats. De weverij was bijvoorbeeld betrokken bij bekende stoelontwerpen van Marcel Breuer.¹³ Ook droeg de weefwerkplaats bij aan grote architecturale projecten zoals het interieur(ontwerp) van het huis *Sommerfeld* en *Haus en Horn*. Tevens heeft Gropius - die een allergie zou hebben voor wol - zijn kantoor ontworpen en ingericht met wandtapijten en vloerkleden uit de weefwerkplaats. Ook werd de inrichting van kantoor samen met andere verschillende textiele werken gepresenteerd op de tentoonstelling van 1923.¹⁴ Tenslotte was Gropius degene die uiteindelijk ervoor streed om de weverij open te houden ondanks de financiële problemen waarin het Bauhaus later verkeerde.¹⁵

De vele nadrukkelijk opgezochte samenwerkingen van de andere werkplaatsen met de weefwerkplaats strookt niet met het beeld van een minachtende attitude tegenover de weverij die de literatuur schetst. Zo tonen Elizabeth Otto en Patrick Rössler in hun boek *Bauhaus Bodies* (2019) een meer genuanceerd verhaal dan in eerste instantie gedacht. Meerdere vrouwen waren ook in andere werkplaatsen actief of heel soms geheel werkzaam in andere werkplaatsen.¹⁶ Maar andere

¹⁰ Cheryl Buckley, "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design," *Design Issues* 3(1986)2: 10-12. DOI:<https://doi.org/10.2307/1511480> (geraadpleegd op 17 februari 2023).

¹¹ Ibid., 55.

¹² Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 16.

¹³ Ibid., 58.

¹⁴ Ibid., 62-63.

¹⁵ Ibid., 89.

¹⁶ Elizabeth Otto en Patrick Rössler, red. *Bauhaus Bodies : Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*. Visual Cultures and German Contexts. (New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019), 4, <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1999402&site=ehost-live> (geraadpleegd op 16 februari 2023).

literatuur zoals het boek *Bauhaus Textiles* geschreven door Sigrid Wortman-Weltge besteed aandacht aan de individuele deelnemers van de weverij waarin de auteur stellig nadruk legt op de achtergestelde positie van de vrouw op het Bauhaus. Zij gaat dan ook uitvoerig in op de genderpolitiek die een grote rol speelde op de school waardoor vrouwen uitsluitend in de weverij te vinden waren. Het boek *Bauhaus 1919-1933*, geschreven door Magdalena Drosten, geeft een historisch overzicht van de school en zijn ontwikkeling en belicht hierin de verschillende werkplaatsen. Bij de bespreking van de weverij wordt hier ook opnieuw nadruk gelegd op de verschillende belemmeringen die vrouwen werden opgelegd. En wordt de weverij omschreven als een werkplaats die ondergeschikt was aan andere werkplaatsen op de school.¹⁷

Hoewel in publicaties over het Bauhaus veelvuldig naar voren wordt gebracht dat de weverij vernieuwingen teweeg heeft gebracht in textiele kunsten en een erg winstgevende werkplaats was, wordt er toch vastgehouden aan het narratief dat de weverij een achtergestelde positie had op het Bauhaus. Dit beeld wordt versterkt doordat samenwerkingen met andere werkplaatsen oppervlakkig en beknopt worden behandeld, op een paar uitzonderingen na. Denigrerende vrouwonvriendelijke oneliners worden uitgelicht, maar duidelijke beschrijvingen van de houding met betrekking tot textiel blijven beperkt of ontbreken.¹⁸

Bovengenoemde literatuur en voorbeelden tonen een tegenstrijdig beeld van de weverij en haar positie in het Bauhaus. Want om welke redenen werd er frequent samengewerkt met de weefwerkplaats als het zich zogenaamd bevond in de periferie van het Bauhaus. En vanwaar werden textiele werken verwerkt in toonaangevende architectuurontwerpen en interieurs op de Bauhaus? Wat was de houding toentertijd binnen het Bauhaus tegenover de rol van textiele kunst in architectuur? Ook was de weverij een erg productieve werkplaats op het gebied van industriële massaproductie en had het de loop van de tijd een aanzienlijke klandizie verworven. Hoe werd dan gekeken naar deze commerciële prestaties van de weefwerkplaats? Werd de bijdrage van de weverij aan de school gewaardeerd, of had het inderdaad een achtergestelde positie op de school zoals in studies over het Bauhaus wordt beweerd?

Nader onderzoek kan een vollediger en genuanceerder beeld scheppen van de weefwerkplaats en de vrouwen die hierin werkzaam waren. Dit zou ook de bovengenoemde contradicties over de weverij

¹⁷ Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, 134.

¹⁸ Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, 72.

kunnen verklaren. Mogelijk kan de toegewezen plaats van de weverij in de *periferie* van het Bauhaus weerlegd worden. Tevens kan een vollediger inzicht gecreëerd worden hoe men, de mannelijke bevolking van het Bauhaus, omging met de samenwerking met de weverij en welke waarde men hier daadwerkelijk aan hechtte. Zo kan een diepgaander begrip ontwikkeld worden welke betekenis textiele werken hadden in het geheel van het Bauhaus. Daarom zal deze scriptie deze vraag onderzoeken: Wat was de houding ten aanzien van het belang van textiele werken uit de weefwerkplaats op het Bauhaus van 1919 tot 1931?

Zo wordt in dit onderzoek inzichtelijk gemaakt welke houding de Bauhäusler en leermeesters hadden tegenover het belang van textiele werken op de school. Door het functioneren van textiel uit de werkplaats te belichten kan een inhoudelijke analyse gemaakt worden wat de rol was van de weverij binnen het Bauhaus.

Dus niet de rol die vrouwen binnen het Bauhaus hadden maakt deel uit van de hoofdvraag in dit onderzoek. Zou dit wel gedaan worden dan kan niet objectief onderzocht worden of de houding ten aanzien van textiele werken beïnvloed werd door de eigenschappen van de textiele werken zelf of door het feit dat deze veelal werden vervaardigd door vrouwen. Wel zal een gendersensitieve benadering gebruikt worden vanwege de aanwezige genderpolitiek op de school en de weverij. Verder zal dit onderzoek de periode tot het jaar 1931 in ogenschouw nemen en stoppen bij 1931 - hoewel de school in 1933 sloot. Vanaf dat jaar werd de school namelijk steeds verder afgeschaald en ondervond het steeds meer moeilijkheden om te kunnen blijven functioneren door de steeds groter wordende macht van de nazi's. Er was elk moment dreiging dat de school werd gesloten.¹⁹

Om een antwoord te kunnen formuleren op bovengenoemde vraagstelling zal in het eerste hoofdstuk de positie van de weefwerkplaats binnen het Bauhaus worden bekeken en worden de denkbeelden die de vrouwelijke makers in deze context ontwikkelden inzichtelijk gemaakt. Zo wordt een beeld verkregen hoe de weverij functioneerde onder de verschillende leermeesters die er doceerden en wat de effecten waren van de verschillende onderwijsvormen en directeuren op de weverij. Hierbij wordt bezien wat de relatie was met andere werkplaatsen op het Bauhaus. Ook wordt bekeken hoe de vrouwelijke makers zelf hun weefpraktijk beoordeelden en hun bijdrage aan

¹⁹ Magdalena Droste, *Bauhaus 1919-1933*, 153.

het Bauhausprogramma. Hiervoor worden naast secundaire bronnen ook zelfgeschreven teksten van de vrouwen uit de weverij over hun weefpraktijk geraadpleegd.

In het tweede hoofdstuk wordt bekeken wat de houding was tegenover textiele werken gemaakt voor de architecturale ruimten. Hiervoor worden verschillende architectuur en interieur projecten behandeld waarin textiele werken bewust zijn verwerkt in het ontwerp. Hier is het eerst van belang om een beeld te krijgen van de denkbeelden en idealen ten aanzien van architectuur op het Bauhaus, om vervolgens de functie te bezien van de textiele werken in deze ontwerpen. Dit wordt in het licht gehouden van expliciete uitspraken van leermeesters, directeuren, Bauhäusler en critici, om inzichtelijk te maken wat de attitude was tegenover de samenwerking met de weverij binnen een architectonische context.

Het derde hoofdstuk zal behandelen hoe de functie van textiele werken voor massaproducten binnen het Bauhaus werd gezien. Deze werken werden namelijk voor andere doeleinden gebruikt en kwamen via andere productiewijzen tot stand. In dit hoofdstuk wordt een stofontwerp voor een interieur behandeld en ook een aantal meubelontwerpen die voor massaproductie zijn ontworpen. Bij de meubelontwerpen wordt ook de samenwerking tussen de werkplaatsen op het Bauhaus behandeld. Uit deze samenwerking is namelijk af te leiden welke belang werd gehecht aan de functie van textiel in meubeldesign.

Zoals hierboven aangegeven zal er een gendersensitieve benadering gebruikt worden. Deze benadering wordt ook gehanteerd in het voor dit onderzoek belangrijke artikel *Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design* geschreven door Cheryl Buckley. In dit artikel wordt rekening gehouden met de patriarchaal ingestelde samenleving, die alle interactie die vrouwen met design hebben, beïnvloedt. Zo beïnvloedt de patriarchale samenleving niet alleen de kansen van vrouwen in design, deze schrijft ook de rol en het gedrag voor in het beroep van de vrouw. Ook de manier waarop hun werk wordt gewaardeerd is bepaald door de sociale constructie van gender. Daarbij stelt het artikel dat design politieke, economische en culturele macht en waarden representeert.²⁰ De betekenissen die het object bezit en hoe het wordt geïnterpreteerd is afhankelijk van de persoon die interactie heeft met het betreffende object. Zo geven ontwerpers, consumenten, fabrikanten en critici andere betekenissen door hun specifieke relatie met het object.

²⁰ Buckley, "Made in Patriarchy," 10-12.

Design wordt gezien als een collectief proces, waarbij de betekenis wordt bepaald door de sociale context waarin het interactie heeft.²¹ Deze theorie is bruikbaar in dit onderzoek omdat het kan uitleggen waarom verschillende groepen, zoals de leermeesters, critici en de studenten in de weverij (verschillende) betekenissen geven aan textiel. Maar deze theorie is vooral bruikbaar omdat in dit onderzoek design - in dit geval textiel - gemaakt door vrouwen wordt behandeld. Design geproduceerd door vrouwen kan niet geanalyseerd worden door standaard analyses in de kunst historie. Deze zijn namelijk niet toereikend stelt Buckley, omdat deze lezingen geen rekening houden met het patriarchaat waarin het object functioneert.

Om de betekenissen die worden toegeschreven aan textiele werken goed te kunnen herleiden moeten de designobjecten zelf ook uitgebreid geanalyseerd worden. Daarom zal aanvullend op de feministische designtheorie ook de fenomenologische design theorie worden gehanteerd zoals beschreven in het artikel *Evaluating Aesthetics in Design: Phenomologic approach* geschreven door Mads Nygaard Folkmann. Hierin stelt hij dat traditionele besprekingen van esthetiek voor kunst niet toereikend zijn voor design. Design heeft namelijk een veel grotere context waarin de belangen van opdrachtgevers, designer en fabrieken een rol spelen. Daarbij dient design vaak een doel en is ontwikkeld om een ‘probleem op te lossen’ en is het niet louter een expressie van een individuele kunstenaar. Folkmann stelt verder dat esthetiek wel degelijk een rol speelt in design omdat design continu bijdraagt aan de ‘esthetisering van ons dagelijks leven’.²² Hij heeft een conceptueel raamwerk gecreëerd waarmee vanuit de esthetische kwaliteiten van een ontwerp de ideeën en betekenissen die het op verschillende manieren belichaamt kan worden bestudeerd. Zo bepaalt de context de vorm van een design object. Uit de esthetiek van deze vorm kan achterhaald worden wat de zintuiglijke ervaring is tussen het object en subject. Vervolgens analyseert Folkman het design object zelf, waarin hij bekijkt welk ‘idee’ de esthetische kenmerken van het object communiceert.²³

Deze theorie is bruikbaar omdat het mogelijk maakt om uitspraken te doen over de functie en bijdragen van textiele werken aan architectuur en meubelontwerpen. Daarmee kan worden gezien om welke redenen de weverij werd ingezet in gezamenlijke Bauhaus projecten. Ook kan beter in kaart gebracht worden om welke redenen design geproduceerd werd en welk doel het moest dienen.

²¹ Buckley, “Made in Patriarchy,” 11.

²² Mads Nygaard Folkmann, “Evaluating Aesthetics in Design: A Phenomenological Approach,” *Design Issues* 26(2010)1: 40–53. DOI:<http://www.jstor.org/stable/20627841> (geraadpleegd op 28 februari 2023).

²³ *Ibid.*, 52-53.

Zo waren zowel het Bauhaus als de wevers erg ideologisch ingesteld. De architecten ontworpen voor de nieuwe moderne familie.²⁴ En producten moesten het nieuwe moderne leven dienen.²⁵

Na uit het design de gegeven betekenissen, de functies en de ideeën te hebben herleid kan vervolgens de houding tegenover de textiele kunsten op het Bauhaus worden bepaald. Hierbij wordt bekeken welke plaats het textiele werk heeft in de idealen en denkbeelden van de Bauhaus directeuren en hun onderwijshervormingen. Dit wordt vervolgens vergeleken met uitlatingen en meningen over textiel gemaakt door (mannelijke) Bauhauslers buiten de weefwerkplaats en critici en recensenten uit die tijd. Hiervoor worden zowel secundaire bronnen geraadpleegd als ook worden primaire bronnen hiervoor bestudeerd. De primaire bronnen bevatten meerdere edities van de Bauhausbücher - een reeks boeken door de Bauhaus zelf uitgegeven - en het Bauhaus Zeitschrift. Deze worden nadrukkelijk bestudeerd op uitspraken over de weefwerkplaats en beschrijvingen van textiele werken. Ook worden andere teksten en brieven geschreven door de Bauhäuslers geraadpleegd op oordelen over textiel.

Door de betekenissen en functie die werden toegeschreven aan textiele werken naast de bestudeerde expliciete uitspraken van critici en kunstenaars op het Bauhaus te leggen kan een antwoord worden geformuleerd op de vraag wat de houding was tegenover textiele werken. Daarmee wordt onderzocht of de weefwerkplaats zich daadwerkelijk in het randgebied bevond van het Bauhaus, of dat het veel genuanceerder lag en mogelijk van veel groter belang was voor de Bauhäuslers en leermeesters op de school dan het gebruikelijke beeld in de literatuur wordt dat hierover bestaat.

²⁴ Edit Tóth, "Breuer's Furniture, Moholy-Nagy's Photographic Paradigm, and Complex Gender Expressivity at the Haus Am Horn," *Grey Room*, 50(2013)Winter: 92. DOI:<http://www.jstor.org/stable/23360988> (geraadpleegd op 15 maart 2023).

²⁵ T'ai Lin Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 61, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1834016> (geraadpleegd op 14 februari 2023).

Hoofdstuk 1 - De weverij, haar plaats op het Bauhaus en haar ontwikkeling

De weefwerkplaats in Weimar

Toen het Bauhaus in 1919 te Weimar werd opgericht had de school een moeizame start vanwege het gebrek aan geld. Ook het pand waarin de school was gehuisvest - het gebouw van de voormalige Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule - lag nog gedeeltelijk in puin vanwege de Eerste Wereldoorlog. Hierdoor konden niet meteen vanaf de oprichting alle gewenste werkplaatsen - zoals verkondigd in het manifest - verwezenlijkt worden. Een van de weinige werkplaatsen die wel direct toegankelijk was voor studenten was de weefwerkplaats. Het Bauhaus kon namelijk weefgetouwen in bruikleen nemen van Helene Börner die leiding gaf aan de voormalige weverij van de Kunstgewerbeschule.²⁶

De weverij was in de beginperiode van het Bauhaus ook nog geen werkplaats uitsluitend voor vrouwen. Zo zijn er voorbeelden van mannelijke studenten die participeerden in de weverij, onder wie Max Peiffer-Watenphul de bekendste is. Het beleid dat de weefwerkplaats een afdeling werd voor enkel vrouwen ontstond pas in 1921. De reeds in 1920 opgerichte vrouwenafdeling werd toen gefuseerd met de weverij op initiatief van de directeur Gropius en de toenmalige studente Gunta Stölzl (1897-1983). De Meisterraad en Gropius wilden de grote aantallen vrouwen niet toelaten op andere werkplaatsen waar de disciplines gezien werd als typisch mannelijk en als hoge kunst. Het werk van vrouwen werd vaker als kunstnijverheid in plaats van hoge kunst gezien.²⁷ Door de vrouwen te weren bij andere werkplaatsen zou worden voorkomen dat het Bauhaus als een kunstnijverheidsschool bekend zou worden.²⁸ Stölzl daarentegen wilde een afdeling creëren waar vrouwen vrij waren van de druk om te moeten concurreren met mannelijke collega's. De weverij moest een omgeving worden waar vrouwen zich op hun gemak konden voelen.²⁹ Hierdoor werd impliciet geduid 'wat vrouwenwerk was en wat niet'.³⁰ De uitspraak van de leermeester Oskar

²⁶ Magdalena Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933* (Keulen: Taschen, 1990), 34.

²⁷ T'ai Lin Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), Xxvii, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1834016> (geraadpleegd op 14 februari 2023).

²⁸ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 40.

²⁹ Elizabeth Otto en Patrick Rössler, red. *Bauhaus Bodies : Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*. Visual Cultures and German Contexts. (New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019), 4, <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1999402&site=ehost-live> (geraadpleegd op 16 februari 2023).

³⁰ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, Xxvii.

Schlemmer “Waar wol is, daar is een vrouw die weeft, al was het maar om de tijd te doden” past in het beeld dat vrouwen op het Bauhaus bijna uitsluitend actief waren in textiele activiteiten.³¹

Bij nader onderzoek is gebleken dat vrouwen wel degelijk in andere werkplaatsen aanwezig waren en afstudeerden. De auteurs Patrick Rössler en Anke Blümm in het boek *Bauhaus Bodies* stellen dat ‘In the end, while it seems that the gender of one’s body at the Bauhaus did influence one’s destiny there, it did not, ultimately, determine it.’³² Zij spreken dus tegen dat alle vrouwen werkzaam zouden zijn in de weverij zoals vaak wordt verkondigd in de literatuur zoals in het boek *Bauhaus Textiles* van Weltege-Wortmann.³³

Was de weverij dan louter een plek om vrouwen gescheiden te houden van mannen op het Bauhaus? Of was de weverij van meer van betekenis dan vrouwen werkzaam laten zijn in een ambacht dat ‘geschikt’ werd geacht. Veroorzaakten de vele connotaties die werden gemaakt met vrouwen die werkzaam waren in de weverij een achtergestelde positie op de school? Om hier antwoord op te geven zal in dit hoofdstuk worden bekeken welke plaats de weverij innam op het Bauhaus en welke ontwikkeling ze daar doormaakte in deze context.

Om Gropius’ ideaal te verwezenlijken - de samenhang van ambacht en beeldende kunst - kreeg de student les van een docent gespecialiseerd in het desbetreffende ambacht en les van een docent die zich richtte op de vormenleer. Zo kreeg de student tijdens het ontwerpen ondersteuning op zowel technische vlak als in de vormgeving.³⁴ Ook bij de weverij was dit het geval. Helene Börner werd de werkplaatsmeester en de vormleermeester was Johannes Itten (1888-1967) of kunstenaar Georg Muche (1895-1987). Vanaf 1921 werd het voor de studenten verplicht om eerst een Vorkurs af te leggen voordat ze toegelaten werden tot de werkplaatsen. De Vorkurs - dat vergeleken kan worden met een propedeuse - moest een basis leggen bij studenten. Deze basiscursus waarvoor Itten het lesprogramma had opgebouwd legde nadruk op het experimenteren met materialen, het leren van de wetten van vorm- en kleurenleer en de basale relaties hiertussen.³⁵

³¹ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, Xxvii.

³² Otto en Rössler, red. *Bauhaus Bodies*, 21.

³³ Weltege-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 46.

³⁴ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 34.

³⁵ *Ibid.*, 24-27.

De lessen en ideeën van Itten zouden in de beginjaren van de weverij ook worden geïntroduceerd in de weverij, waardoor de werkplaats in het verlengde kwam te liggen van de Vorkurs. Maar het ontwikkelen van technische vaardigheden in de weverij verliep stroef, zo vermeld Stölzl. De vrouwen kregen weinig les in de techniek van het weven. Börners ervaring in doceren was ondermaats en ze beschikte niet over voldoende kennis om technische instructie te geven over weven.³⁶ Anni Albers (1899-1994) - studente op de Bauhaus vanaf 1922 - omschrijft een vergelijkbaar beeld. Ze vermeldt: “We did not learn a thing in the beginning. I learned from Gunta, who was a great teacher. We sat down and tried to do it. Sometimes we sat together and tried to solve problems of construction.”. Door te experimenteren en het gebruik van de beschikbare boeken van textielscholen vergaarden ze hun kennis. De vrouwen, werkzaam in de beginjaren van de weverij, zouden door Gunta zelfs bestempeld worden als “(technische) autodidacten”.³⁷ De vroege weefsels uit de werkplaats waren daarom niet hoog van kwaliteit op technische vlak. Hoewel dit als een groot nadeel gezien kan worden, gaf dit de wevers juist de vrijheid om te experimenteren met weefpatronen en de mogelijkheden van het weven te onderzoeken. Dit is duidelijk te zien in de weefstudie *Kleine splitgobelin* (1923) van Lore Leudesdorf (afb. 1).³⁸ Het paste bij de algemene tendens op de school en de denkbeelden van Gropius en leermeester Wassily Kandinsky waarin werd verwacht alle al conventionele kennis en ‘oude manieren van kijken’ achterwege te laten om zo tot nieuwe ontwerpen te komen.³⁹

Zodoende kwam in deze vroege periode de nadruk te liggen op de beeldende kwaliteiten van het textiel. De vernieuwende denkbeelden en vormenleer werden vertaald naar het traditionele medium van weven, met als resultaat dat vele geweven tapijten lijken op ‘abstracte schilderijen’.⁴⁰ Geometrische vormen, patronen en kleurgradaties voerden de boventoon en vervingen de figuratieve voorstellingen van traditionele (wand)-tapijten zoals te zien in het tapijt *Teppich für ein Kinderzimmer* (1923) van Benita Koch-Otte (afb. 2). De textiele werken uit deze vroege Weimarperiode werden door Stölzl dan ook omschreven als “ein Bild aus Wolles” - een beeld van wol. De weefpraktijk richtte zich op het formele experiment op basis van de principes van de schilderkunst.

³⁶ Kim Hyunsoo, “Re-Framing Anni Albers and Bauhaus,” *International Journal of Art & Design Education* 41(2022) 3: 423, DOI:<https://doi.org/10.1111/jade.12423> (geraadpleegde op 28 maart 2023).

³⁷ Sigrid Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*, (London: Thames & Hudson, 1999), 46.

³⁸ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 73.

³⁹ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 48.

⁴⁰ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 73.

Zodoende vertoonden de weefstukken gelijkenissen met de schilderijen van Wassily Kandinsky (1866-1944) en Paul Klee (1879-1940), beiden leermeesters op de school vanaf de jaren 20.⁴¹ Zo tonen de textiele werken uit deze tijd typische eigenschappen van werken gemaakt op de Bauhaus: ‘levendig’ en ‘expressief’ als ook een ‘heldere geconstrueerde compositie’. Itten had grote interesse voor de weefwerkplaats. Hij had dan ook altijd al belangstelling in de historie van textiel - specifiek in tapijten - en verzamelde gretig literatuur over dit betreffende onderwerp. Daarbij vervaardigde hij zelf ook meerdere tapijten (afb. 3).⁴² Op de weefwerkplaats zag hij hoe men experimenteerde met de vormenleer om tot nieuwe ontwerpen te komen. In een beschrijving van een wandtapijt zou hij dan ook de sterke connectie tussen het tapijt en zijn ontwikkelde Vorkurs benoemen.⁴³

Deze appreciatie voor weven was niet aanwezig bij Muche, die in 1921 werd aangesteld in de weefwerkplaats als leermeester voor de vormenleer. Muche voerde deze functie dan ook uit met enige tegenzin. Zijn houding tegenover de wevers wordt omschreven als ‘problematisch’. Bij zijn aanstelling schreef hij zelfs: “Ik beloofde mezelf dat ik nooit in mijn leven met mijn eigen handen één draad zou weven, één knoop zou leggen, één textiel ontwerp zou maken.”⁴⁴

Opmerkelijk is hierom de ets genaamd *The Small Form Alphabet of the Weaving Workshop* die hij in 1922 zou vervaardigen (afb. 4). In deze ets lijkt hij te experimenteren met de vormtaal die de wevers hanteerden in hun werk. Dezelfde opstapeling van banen en draden en franjes lijkt hij hier op papier te willen nabootsen. Ook de titel is veelzeggend over zijn toch opgewekte interesse in de picturale eigenschappen van dit medium. Desondanks is het onduidelijk of hij het weefpraktijk kon waarderen gezien zijn negatieve houding en uitspraken over de weverij.⁴⁵ Wel is duidelijk dat zijn negatieve houding hem klaarblijkelijk niet van weerhield om ook te experimenteren met de beeldtaal van textiel.

Muche’s aanstelling als leermeester was dan ook geen verbetering voor de technische instructie van de werkplaats. Daarom zou Gropius het initiatief van Stölzl en Benita Otte om extern aanvullende lessen te volgen aan de technische school Krefeld goedkeuren. Deze extra technische lessen over

⁴¹ Lin Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, 4.

⁴² Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 55.

⁴³ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 83.

⁴⁴ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 59.

⁴⁵ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 60.

weven en verven van textiel werden gefinancierd door het Bauhaus ondanks de nog steeds benarde financiële staat van de school. De behandelde stof en technieken in de lessen van Krefeld zouden Stölzl en Otte vervolgens doorspelen en doceren aan de andere wevers op het Bauhaus.⁴⁶ Dit wordt gezien als het moment waarop het (technische) curriculum van de weverij zich eindelijk begon te ontwikkelen.⁴⁷ Ondanks de moeizame opstart van de werkplaats doordat geld, materiaal en kennis over weven vaak niet voorhanden was, wisten de vrouwen in de weefwerkplaats zich steeds professioneler op te stellen.⁴⁸ Met behulp van de kennis die ze hadden opgedaan tijdens (voor)opleidingen aan kunstnijverheidsscholen en hun motivatie voor hun kunstenaarschap, waren de vrouwen in staat om het onderwijsprogramma verder te ontwikkelen. En wist de weverij op het Bauhaus een steeds zichtbare en ‘belangrijke’ positie te verwerven. De weverij was omstreeks 1922 de grootste afdeling in termen van studentenaantallen.⁴⁹

De weefwerkplaats ging vele samenwerkingen aan met andere werkplaatsen, zoals de meubelwerkplaats waarvoor het talloze meubelstoffen leverde. Meest spraakmakende voorbeeld hiervan is de samenwerking voor stoelontwerpen tussen Stölzl en Marcel Breuer. Het eerste ontwerp en tevens meest eigenzinnige en expressionistische was de *African Chair* (1921), geïnspireerd op volkskunst van Afrika (afb. 5). En ander voorbeeld betreft een juist sober zwart stoelontwerp van Breuer, namelijk *Chair with Colorful Woven Seat* (1921) (afb. 6). De rugleuning en zitvlak ontworpen door Stölzl betreft een geometrische geweven patroon met verschillende kleuren en waardoor het de aandacht trekt in het ontwerp.⁵⁰ De twee werkplaatsen zouden elkaar vaak opzoeken en konden elkaar goed aanvullen wat regelmatig leidde tot succesvolle ontwerpen.⁵¹

Ook op andere momenten was de weverij duidelijk aanwezig. Op 15 augustus 1923 opende de eerste officiële Bauhaus tentoonstelling. Naast het normale schoolprogramma moesten alle werkplaatsen meewerken aan de voorbereidingen van de tentoonstelling.⁵² De tentoonstelling zou ook een keerpunt zijn in de idealen van de school. In de openingstoespraak van de tentoonstelling

⁴⁶ Hyunsoo, “Re-Framing Anni Albers and Bauhaus,” 423.

⁴⁷ Karla Olgers en Caroline Boot, *Bauhaus: De Weverij En Haar Invloed in Nederland* (Tilburg: Nederlands Textielmuseum, 1988), 9.

⁴⁸ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 54.

⁴⁹ *Ibid.*, 54.

⁵⁰ *Ibid.*, 58.

⁵¹ *Ibid.*, 58.

⁵² Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 105.

verkondigde Gropius het nieuwe ideaal van de school: “Kunst en techniek - een nieuwe eenheid”.⁵³ Handgemaakte designs moesten plaats maken voor ontwerpen die geschikt zijn voor industriële massaproductie en de werkplaatsen zouden transformeren naar “laboratories of industry”. Op de tentoonstelling werden de vervaardigde ontwerpen gepresenteerd in lijn met dit nieuwe doel.⁵⁴ Ook de weverij was hier uitgebreid vertegenwoordigd. Naast meerdere displays van tapijten werden vele textiele werken getoond in architectuur en interieurontwerpen.⁵⁵

Na deze tentoonstelling kreeg het Bauhaus meer opdrachtgevers. Het werven van opdrachtgevers werd van groot belang geacht door Gropius, om daarmee minder afhankelijk te zijn van overheidssubsidies. Maar in tegenstelling tot andere werkplaatsen was de weverij al hoogst productief en winstgevend voor het jaar dat de tentoonstelling plaatsvond. De weverij ondersteunde het Bauhaus in financieel moeilijke tijden met haar inkomsten.⁵⁶ De werken die in opdracht werden vervaardigd werden vaak bestempeld als ‘vrouwelijk’ doordat de opdrachtgevers voornamelijk vrouw waren. Daarbij werden deze werken met de hand geproduceerd doordat het vaak om unieke ontwerpen ging. Als gevolg van deze kenmerken kwamen de werken lager in aanzien te staan op de school. Tegen 1924 zou de weverij de meeste opdrachtgevers hebben vergaard en waren de textiele werken geliefd bij de klanten. Toch zouden de wevers in deze periode steeds meer nadruk leggen op het ontwikkelen van ontwerpen voor de industrie. Dit was niet alleen vanwege het reeds door Gropius gestelde ideaal, maar ook om zich te verwijderen van de gefeminiseerde status die de afdeling kreeg.⁵⁷

De weverij was uiterst productief. Tijdens de verhuizing naar Dessau zou een inventarisatie opgesteld zijn waarin maar liefst 900 verschillende textiele werken werden opgetekend. Ondanks de moeizame opstart wist de weverij zich te ontwikkelen tot één van grootste en productiefste werkplaatsen van de school en tevens de meest winstgevende in de Weimar-periode van het Bauhaus. Een periode waarin vernieuwende textiele werken werden gemaakt die in lijn waren met de vroege Bauhaus denkbeelden. Dit werd ook gezien door de Allgemeiner Deutscher

⁵³ Michael Siebenbrodt en Lutz Schöbe, *Bauhaus 1919-1933 Weimar-Dessau-Berlin* (New York: Parkstone Press International, 2009), 31, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=915112> (geraadpleegd op 12 februari 2023).

⁵⁴ Ibid., 31-32.

⁵⁵ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 64.

⁵⁶ Ibid., 64.

⁵⁷ Smith, “Anonymous Textiles, Patented Domains,” 70.

Gewerkschaftsbund die na een bezoek aan de school en de weverij dit vermeldde: [...] we were shown to a room with Bauhaus textiles. These were unique. The weaving workshop seems to be better than others. Its produces clearly demand recognition, which cannot be said of the carpentry workshop[...].”⁵⁸

De weefwerkplaats in Dessau

Met de verhuizing naar de stad Dessau werd ook een heel nieuw schoolgebouw, ateliers en woningen voor studenten en leermeesters gebouwd naar het ontwerp van Gropius. Dit moest het voorbeeld zijn van moderne en functionele architectuur. De keuze om naar Dessau - een industriële stad - te verhuizen was ook beïnvloed door de vele kansen die Gropius zag om direct met de lokale industrie en bedrijven samen te kunnen werken. Daarmee zou zijn doel om kunst en technologie te verenigen verder worden verwezenlijkt. Om zich nog verder van subsidies te bevrijden werd ook een commercieel bedrijf door de school opgericht. Ook werden studenten vanaf 1925 betaald voor de verkoop van hun ontwerpen. Dit zorgde voor een nieuwe stimulans in de werkplaatsen om hogere kwaliteit en een hogere productie te leveren.⁵⁹ Daarmee werden de werkplaatsen daadwerkelijk “laboratoria voor de industrie”. Werkplaatsen kregen meerdere opdrachten van Gropius. De belangrijkste functie bleef het opleiden van studenten, maar de secundaire functie werd het ontwikkelen van prototypes voor de industrie en het produceren van vernieuwend design.⁶⁰ De weverij zou ook deze veranderingen doorvoeren na de verhuizing naar Dessau en opgedeeld worden in twee secties. Verder zouden de werkplaatsen helpen bij het inrichten van het nieuwe schoolgebouw in Dessau - zo ook de weverij. De werkplaats leverde bekledingen en textielgoederen zoals de dekens voor de slaapzalen.⁶¹

Tijdens de Dessau periode werd het onderwijs op de afdeling beduidend beter doordat Gunta Stölzl na het behalen van haar examen voor jungmeisterin de technische leermeester werd van de werkplaats en Börner verving. Zo werd ze de ‘eerste vrouwelijke leermeester’ op het Bauhaus.⁶² Zij zou met haar kennis en inzet de werkplaats verder ontwikkelen dan voorgaande leermeesters.

⁵⁸ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 89.

⁵⁹ Siebenbrodt en Schöbe, *Bauhaus 1919-1933*, 34.

⁶⁰ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 17.

⁶¹ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 96.

⁶² Mirjam Deckers, “The Weaver's Laboratory. Gunta Stölzl's Sample Cards as Materialities of Research,” *Textile Moderne/Textile Modernism* (2019):1, DOI: <https://hdl.handle.net/11370/1a77707c-2826-4730-9f5c-8897b8d7b074> (geraadpleegd op 5 april 2023).

Muche, die nog steeds de vormleermeester was, “was het zat om zakenman te zijn” voor de weverij⁶³ en nam afstand. Dit leidde tot veel conflicten en spanningen tussen Stölzl en Muche. Stölzl moest het gat dicht en de banden onderhouden met de industrie. Maar de resultaten van Stölzl en de hierop volgende industriële ontwikkeling van de weverij zouden onterecht worden toegeschreven aan Muche.⁶⁴ Wel zou Muche verantwoordelijk zijn voor de aanschaffing van betere apparatuur, de Jacquardweefgetouwen. Dit waren modernere weefgetouwen die complexere patronen konden produceren. Ook zou hij degene zijn die vocht voor eerlijkere betaling van de wevers voor hun geproduceerde werk.⁶⁵ Naast de uitrusting kreeg de werkplaats ook een groot atelier toegewezen op de tweede verdieping met veel zonlicht door de enorme glazen wanden. Verder werd de werkplaats uitgebreid met een ververij voor het kleuren van stoffen en draden.⁶⁶

De wevers gingen zich in Dessau meer richten op het produceren van ‘betaalbare, duurzame en hedendaags textiel’, gericht op de eisen van de markt.⁶⁷ Toch werd het materiaal en de functie van de stof van grotere betekenis dan de beeldende kwaliteiten. Men liet het ‘beeld van wol’ achterwege en begonnen met het ontwikkelen van toepasbare textiel voor moderne interieurs. De focus kwam op de bruikbaarheid en de productiemogelijkheden te liggen. Dit leverde de zogenaamde “Gebrauchsstoffe” op (afb. 7 en afb. 8).⁶⁸ Wel zou het experimenteren en produceren van unieke weefstukken onderdeel blijven van hun weefpraktijk. De focus op het experiment en het produceren van unieke design stukken was ook nog de tendens in andere werkplaatsen.⁶⁹

Inmiddels was de weverij beter uitgerust in materiaal en gereedschap. Vervolgens werd een theoretische basis gelegd voor de weefpraktijk en werd een poging gedaan om eigenschappen specifiek voor dit ambacht te omvatten. Het weven was nog niet opgenomen in het theoretische discours over de verschillende disciplines op het Bauhaus.⁷⁰ Daarom gingen de de wevers hun

⁶³ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 90.

⁶⁴ Hyunsoo, ‘Re-Framing Anni Albers and Bauhaus,’ 422.

⁶⁵ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 90.

⁶⁶ *Ibid.*, 89.

⁶⁷ *Ibid.*, 96-97.

⁶⁸ Deckers, “The Weaver's Laboratory,” 4.

⁶⁹ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 96.

⁷⁰ *Ibid.*, 45.

denkbeelden uitwerken en op papier vastleggen. De wevers waren erg ‘gretig’ in het schrijven van essays over hun medium ‘in tegenstelling tot collega’s uit andere werkplaatsen’.⁷¹

Deze belangstelling voor de specifieke eigenschappen van textiel is te herleiden uit de nadruk die lag op materiaal in de Vorkurs die in Dessau gedoceerd werd door de Hongaarse constructivistische kunstenaar Laszlo Moholy-Nagy. In zijn lessen werd geëxperimenteerd met de structuur en textuur van materialen en de onderlinge verhouding tussen de verschillende materialen. Deze kwaliteiten werden onderzocht door geblijnddoekt de materialen te voelen via zogenaamde voelobjecten - “Tasttafel”- zoals te zien in het werk van studente Otti Berger die vanaf 1927 aan het Bauhaus kwam studeren en later les zou geven op de weefafdeling (afb. 9). In de beschrijving van zijn oefeningen, behandelt hij ‘Stoffe’ - textiel - ‘als eerste tactiele materiaal’ in zijn boek *Von Material zu Architektur* (1929). Dit toont aan dat stof niet exclusief onderdeel was van de opvattingen over materiaal van de weverij, maar ook van andere afdelingen.⁷² In 1927 zou Muche het Bauhaus verlaten en nam Stolz ook het vormleer onderdeel op de afdeling over. Maar later zou Paul Klee dit overnemen. Hij zou een ‘hechte’ band hebben met de vrouwen werkzaam in de weverij. Hij gaf les in een speciaal voor de weverij ontwikkeld curriculum.⁷³

In 1928 kondigde Gropius zijn aftreden aan en zou de architect Hannes Meyer hem vervangen. De nieuwe directeur zou nog meer nadruk leggen op de samenwerking met industrie en de productiviteit en economische groei van de school. Industrie en functioneel design zou nog meer naar de voorgrond treden en ‘individuele creativiteit’ werd bijna als onbelangrijk geacht.⁷⁴ Maar niet iedereen binnen de weverij volgden deze tendens, zoals Otti Berger die bevriend was met Meyer. Zij stelde dat zowel creativiteit als functionalisme nodig waren voor goed industrieel ontwerp. Toch zou de weverij vaak interieurstoffen ontwerpen en produceren voor grote architecturale projecten van Meyer.⁷⁵

Steeds meer nam de weverij deel aan exposities buiten het Bauhaus zoals de expositie *Moderne Bildwirkereien*, georganiseerd door kunsthistoricus en ondersteuner van het Bauhaus Ludwig Grote

⁷¹ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, Xiv.

⁷² Deckers, “The Weaver's Laboratory, 4.

⁷³ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 104-109.

⁷⁴ Smith, “Anonymous Textiles, Patented Domains,” 67.

⁷⁵ Olgers en Boot, *Bauhaus: De Weverij En Haar Invloed in Nederland*, 16.

Hier namen dertien wevers aan deel, waaronder Stölzl. Ook waren er werken te zien van de weverij - op verzoek van Gropius nadat hij de school had verlaten - op de expositie van de Deutsche Werkbund die in Parijs plaatsvond in 1930. Hier zou de weverij met andere werkplaatsen het Bauhaus vertegenwoordigen.⁷⁶

Nog datzelfde jaar werd Meyer vervangen worden door Ludwig Mies van der Rohe als directeur. Mies van der Rohe ging nog meer nadruk leggen op architectuur en samenwerking met de industrie. Hierbij werd design niet meer gesigneerd en bleef anoniem, was de doelstelling. De weverij ging in deze periode aanzienlijk veel samenwerking aan met bedrijven. Meerdere ontwerpen van de afdeling werden geproduceerd door bijvoorbeeld de Mechanische Weberei Pausa in Stuttgart en Polytextil GMBH in Berlijn.⁷⁷ Zo bracht de weverij het ideaal van de verschillende directeuren en in het bijzonder van Gropius, van de directe samenwerking tussen de school en de industrie tot stand.

In 1931 verliet Stölzl de werkplaats. Lilly Reich zou haar functie gaan overnemen en in de tussentijd namen Anni Albers en Otti Berger deze periode waar en hadden zij tijdelijk de leiding over de werkplaats. Stölzl verliet de school vanwege een conflict dat aangewakkerd werd door de politieke spanningen en verdeeldheid in Duitsland. Gropius zou zijn nek uitsteken door haar na dit conflict te helpen bij het vinden van een nieuwe functie elders.⁷⁸ Wel zou Stölzl na haar werkzame jaren op de afdeling 'trots' zijn dat de 'industry increasingly reconized the capabilities of her graduates'.⁷⁹

⁷⁶ Olgers en Boot, *Bauhaus: De Weverij En Haar Invloed in Nederland*, 10.

⁷⁷ Ibid., 10.

⁷⁸ Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Walter Gropius en Gunta Stölzl, *Korrespondenz zwischen Walter Gropius, Gunta Stölzl*, 08.01.1931-02.08.1967, Dokumente, Inv. Nr. 658206, GS 19 Private Korresp.: Briefwechsel mit Pers. St.Umfang, Beilagen: 13 Br., 14 Bl. (davon Fotokp.: 8 Br., 8 Bl.), Beil.: 1 Br. an Wera Meyer, 1 Bl., Kp., 1 Zeugnis, 1 Bl., Kp., Schriftwechsel mit dem Hatje-Verlag, 1955, 4 Br., 4 Bl. URL: <https://open-archiv.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=104801&viewType=detailView> (geraadpleegd op 11 april 2023).

⁷⁹ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 112.

Vrouwen op het Bauhaus

Hoewel de weverij zeer succesvol was, was de weverij zich wel bewust van de denigrerende uitspraken die de mannelijke leermeesters zoals Schlemmer en Muche geregeld maakten, zoals hierboven al aangeduid. Er zijn zelfs meerdere geschriften van de vrouwen zelf, waaruit blijkt dat het beeld van weven als een typisch vrouwelijke bezigheid zijn geïnternaliseerd. Stölzl bevestigt dit beeld ook in haar geschriften en definieert weven als ‘vrouwenwerk’.⁸⁰ Ook Helene Nonne-Schmidt zet in haar artikel *Das Gebiet der Frau im Bauhaus* uit 1926 een overtuiging uiteen dat er een verschil zou bestaan in hoe vrouwen en mannen denken. Zo zouden vrouwen tweedimensionaal denken en mannen ruimtelijk denken. Daarbij zouden vrouwen ook meer ingesteld zijn op detail en niet het geheel.⁸¹ Hierdoor werden ze uitgesloten in disciplines zoals architectuur⁸²

Door het late feministische discours wordt tegenwoordig anders gekeken naar bovenstaande denkwijze. De auteur Cheryl Buckley ziet deze uitspraken in haar feministische benadering zoals beschreven in het artikel *Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design* uit 1986 als overtuigingen geproduceerd door het patriarchaat. Deze mannen schrijven aan de vrouwelijk sekse vaardigheden toe die zogenaamd dicht bij hun biologie zou liggen. De vrouw zou volgens deze benadering eigenschappen bezitten zoals ‘behendigheid, gevoel hebben voor decoratie en zou ze uiterste precies zijn’.⁸³ Ze zou de tegenpool zijn van de man en de ruimte innemen die de man achterlaat. Vrouwen worden gezien als ‘zwak’ en zouden gevoelsmatig ontwerpen, in tegenstelling tot de man die geassocieerd werd met eigenschappen als ‘sterk’ en ‘rationeel’. Deze visie op de verschillen tussen man en vrouw zijn tekenend voor het gedachtegoed van toentertijd.⁸⁴

Vanuit deze gendertheoretische benadering van Buckley wordt ook de positie van de man en vrouw op het Bauhaus belicht. Volgens deze zienswijze zouden de denigrerende opmerkingen van de mannelijke leermeesters ook voor een deel hun herkomst vinden in de patriarchale mentaliteit op het Bauhaus. Zo vermeldt het artikel *Bauhaus Hausfrau: Gender Formation in Design Education* dat er een ‘collective crisis of masculinity’ was als gevolg van de verwoestende Eerste

⁸⁰ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 222.

⁸¹ Helene Nonne-Schmidt, “Das Gebiet der Frau im Bauhaus,” *Zeitschrift Volvos voco* 8/9(1926) in Hans M. Wingler, *Das Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin 1919 - 1933* (Köln: Dumont Buchverlag GmbH, 1975), 126.

⁸² Katerina Rüedi Ray, “Bauhaus Hausfrau: Gender Formation in Design Education,” *Journal of Architectural Education* (1984-) 55(2001)2: 78, DOI:<http://www.jstor.org/stable/1425608> geraadpleegd op 20 februari 2023).

⁸³ Cheryl Buckley, “Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design,” *Design Issues* 3(1986)2:6, DOI:<https://doi.org/10.2307/1511480> (geraadpleegd op 17 februari 2023).

⁸⁴ *Ibid.*, 6.

Wereldoorlog, waardoor de mannelijke identiteit opnieuw ontwikkeld moest worden. In de beginjaren van het Bauhaus werd geëxperimenteerd met gender-fluide kostuums voor toneelstukken. Schlemmer ontwierp kostuums die zich niet perse voor één gender bestemd waren. Ook tijdens de Bauhaus festivals werden ‘gender-rollen’ tussen man en vrouw uitgewisseld.⁸⁵ Toch werd uiteindelijk bij het vormen van een nieuwe mannelijke identiteit teruggegrepen op het dominerende en conventionele idee van de man. Daarbij zou de traumatische oorlog exclusief een mannelijke ervaring zijn omdat vrouwen thuis mochten blijven tijdens de oorlog. Deze traumatische oorlogservaringen zouden tot een “authentic artistic expression” leiden. In deze identiteitsvorming werd een verschil vastgesteld tussen man en vrouw.⁸⁶ Deze negatieve uitspraken over weven door de mannelijke Bauhauslers - zoals van Schlemmer en Muche - kunnen dus gezien worden als pogingen om zich af te zetten tegen vrouwen om zo hun mannelijke identiteit te kunnen vormen. De negatieve uitspraken hadden dus mogelijk weinig te maken met de inherente kwaliteiten van de textiele werken zelf.

Deze gevestigde opvattingen over gender zouden van invloed zijn op het toelatingsbeleid en de kansen van vrouwen op de school. Er bestaat een narratief over Anni Albers. Zij zou gedwongen zijn door dit beleid om voor de weverij te kiezen.⁸⁷ Anni Albers zelf geeft een ander beeld en zwakt de gender-ongelijkheid af. Zij zou geen moeilijkheden hebben ondervonden in het kiezen van een werkplaats. Andere werkplaatsen sloot ze uit omdat de ambachten haar eenvoudigweg niet aantrokken en koos bewust voor de weverij hoewel dit ‘sissy’ aanvoelde.⁸⁸ Het toelatingsbeleid dat belemmerend was naar vrouwelijke studenten was mogelijk minder streng dan de literatuur doet lijken. Later zou Albers ook de vooroordelen merken die leefden door het patriarchaat waarin weven werd geassocieerd met inherent vrouwelijk. Albers zou dit opmerkelijk vinden vanwege haar observatie dat weven fundamenteel een structurele ordening is. Zo stelt ze: “When we realize that weaving is primarily a process of structural organization this thought is startling, for today thinking in terms of structure seems closer to the inclination of men than women.”⁸⁹

⁸⁵ Ray, “Bauhaus Hausfrau,” 75-76.

⁸⁶ I Ray, “Bauhaus Hausfrau,” 78.

⁸⁷ Hyunsoo, “Re-Framing Anni Albers and Bauhaus,” 415.

⁸⁸ Ibid., 417.

⁸⁹ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 101.

De vrouwen zouden ‘gewoon’ onderdeel zijn van de gemeenschap op de school. Vertellingen van de studenten bevestigen het beeld waarin het geslacht niet van invloed was op de vriendschappen onder de studenten.⁹⁰ Zo beschrijft Otte in haar ervaringen: “it was simply life itself”. Het ging op het Bauhaus dus niet alleen om het genoten onderwijs maar om de gehele context. Ze vervolgt: “Conversations, discussions, exchanges, joy in the work of others. Something was happening all the time, because we were participating in a total experience, and we ourselves became a part of it.”⁹¹

Naast dit sociale aspect volgde de weverij de denkbeelden van de verschillende directeuren en leermeesters secuur, nam deel aan grote projecten en werkte geregeld samen met andere werkplaatsen om de doelen van de school te behalen. Daarbij wist de afdeling zich steeds verder professioneel te ontwikkelen en vestigde een weverspraktijk onderbouwd met een theoretische grondslag. De wevers wisten zelfstandig kennis te vergaren en onderwezen zichzelf tot leermeester. De weverij was een van de meest winstgevende afdelingen op het Bauhaus. Daarbij werd niet alleen het doel van Gropius behaald om banden te leggen met de industrie maar wist de weverij ook de school financieel overeind te houden. De afdeling behaalde nadrukkelijk de verschillende idealen, eerst om kunst en ambacht te verenigen en later kunst en technologie samen te laten smelten. Er werd geëxperimenteerd met textielontwerpen die later op grote schaal geproduceerd konden worden door fabrikanten. Ondanks de tegenslagen door gender-discriminatie en de armzalige opstart van de werkplaats, wist ze zich te ontwikkelen tot een productieve en innovatieve werkplaats die prominent haar plek innam als voorbeeld hoe een werkplaats op het Bauhaus zou moeten functioneren. Schlemmers en Muche's uitspraken kunnen dan ook bestempeld worden als ‘mannelijke arrogantie’. Uiteindelijk zou de wever het ‘meest geïndustrialiseerd zijn’ en bood het ‘ideale mogelijkheden’ voor het Bauhaus.⁹² Tenslotte zou Schlemmer - met enige tegenzin - erkennen dat de weefwerkplaats zich ontwikkelde als het handelsmerk van het Bauhaus “if they are not that already.”

De weverij nam dan ook fervent deel aan het programma van het Bauhaus. Door de motivatie en ‘enthousiasme’ van de wevers uit de werkplaats wist de weverij een plek op te eisen binnen het

⁹⁰ Otto en Rössler, red. *Bauhaus Bodies*, 12.

⁹¹ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 60.

⁹² Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 72.

Bauhaus.⁹³ Dit werd ondersteund door de hoeveelheid studenten en de omvangrijke ruimte die de werkplaats besloeg in het schoolgebouw te Dessau.

De weverij was niet louter een vrouwenafdeling en overstijgt deze term in alle aspecten. De weefwerkplaats heeft zich niet alleen weten te ontwikkelen binnen de gegeven kaders van de school, de weverij heeft ook onmiskenbaar bijgedragen aan de ontwikkeling van het Bauhaus.⁹⁴ Zowaar maakte Schlemmer, als reactie op de sluiting van de school in 1933, een schilderij op basis van een foto van Lux Feiniger waarop vrouwen uit de weverij met vooraan Gunta Stölzl poseren op de kenmerkende trap van het schoolgebouw in Dessau. (afb. 10 en afb. 11).⁹⁵ Dat hij zijn keuze laat vallen op de verbeelding van de vrouwen uit de weefwerkplaats markeert hun duidelijke aanwezigheid op het Bauhaus. De weefwerkplaats en haar deelnemers bevonden zich niet in de periferie, maar namen een belangrijke positie in die bijdroeg aan het succes van het Bauhaus.

⁹³Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 54.

⁹⁴ Ibid., 89.

⁹⁵ John-Paul Stonard, "Oskar Schlemmer's 'Bauhaustreppe,' 1932: Part I," *The Burlington Magazine* 151(2009)1276: 456, DOI: <http://www.jstor.org/stable/40480258> (geraadpleegd 12 april 2023).



Afb.1. *Kleine Splitgobelin*, Lore Leudendorff, 1923



Afb.2. *Teppich für ein Kinderzimmer*, Benita Koch-Otte, 1923



Afb.4. Das Kleine Formenalphabet (The Small Form Alphabet from the Weaving Workshop), George Muche, 1922



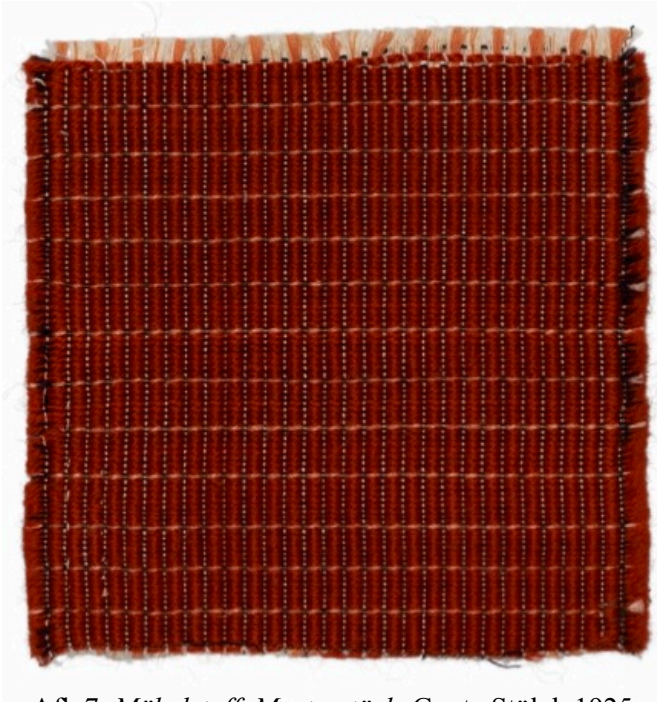
Afb.3. Z.t., Johannes Itten, 1925



Afb.5. *Afrikanischer Stuhl*, Marcel Breuer en Gunta Stölzl, 1921



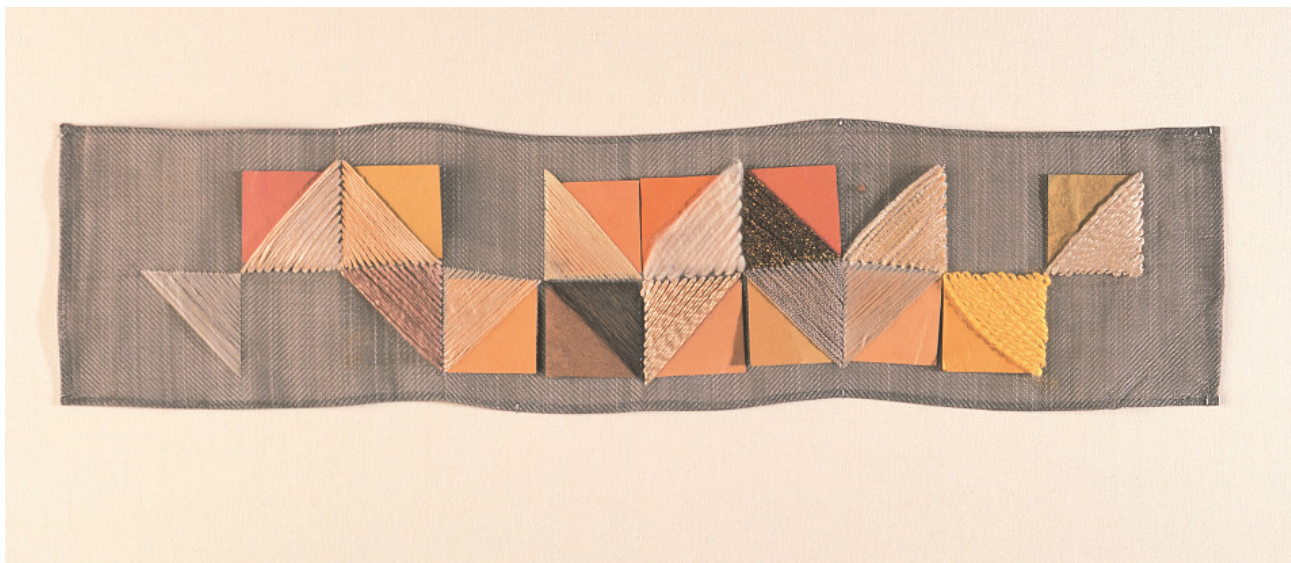
Afb.6. *Chair with Colourful Woven Seat*, Marcel Breuer en Gunta Stölzl, 1921



Afb.7. Möbelstoff, Musterstück, Gunta Stölzl, 1925



Afb.8. Dekorationsstoff, Beispiel für Farbstellungen und Materialvariationen, Stoffprobe Anni Albers, 1930



Afb.9. Tasttafel aus Fädent, Otti Berger, 1928



Afb.10. *Bauhaustreppe*, Oskar Schlemmer, 1932



Afb.11. *Die Weberinnen auf der Treppe des Bauhaus-Gebäudes*, T. Lux Feininger, 1927.

Hoofdstuk 2 - De houding tegenover de bijdrage van textiele werken in de architecturale ruimte

De architectuur discipline stond hoog in aanzien bij het Bauhaus - Gropius was naast directeur ook architect. Zo speelde architectuur een centrale rol in het door hem geschreven Bauhaus Manifest. Volgens dit manifest zouden alle werkplaatsen zich in moeten zetten voor het gezamenlijke doel: ‘het grote gebouw’.⁹⁶ In architectuur zouden namelijk alle disciplines - kunst en ambachten - zich kunnen verenigen in een totaalkunstwerk. Gropius hechtte zoveel belang aan architectuur omdat hij dit zag als het middel om de samenleving een nieuwe richting te geven na de verwoestende Eerste Wereldoorlog.⁹⁷ Toch werd er pas tegen 1927 een officiële architectuurwerkplaats geopend. Tot dan liet Gropius de bestaande werkplaatsen bijdragen leveren aan verschillende opdrachten die Gropius verwierf via zijn architectenbureau.⁹⁸

Een van deze particuliere opdrachten van Gropius’ architectenbureau en tevens ook het eerste project waaraan de verschillende werkplaatsen als een collectief samenwerkten, was het expressionistische houten Gesamtkunstwerk *Haus Sommerfeld* uit 1920-21 (afb.12). Gropius liet verschillende studenten zelfstandig ontwerpen maken voor het interieur van dit huis, zoals glas-inlood ramen, portiek, hal, lambrisering en meubels. Het werd uitgevoerd in een expressionistische stijl waar gebruik werd gemaakt van de basisvormen, waarin driehoekige-vormen en zigzag patronen de boventoon voerden. Ook werd textiel betrokken in dit totaalkunstwerk. Dörte Helm vervaardigde een gordijn dat de driehoekige abstractie van het interieur consistent voortzette (afb.13).⁹⁹ Na deze eerste samenwerking werd de weefwerkplaats vele malen betrokken bij verschillende architecturale projecten waar textiele werken voor verschillende doeleindes werden ingezet.

De verschillende architecturale projecten van het Bauhaus werden als het visitekaartje gezien van de school waarmee hun denkbeelden in de praktijk werden uitgedragen. Het waren projecten waarbij de leidende architect regelmatig veel controle hield over het samenspel van alle onderdelen

⁹⁶ Tatiana Reshetnikova, “Experiment in Architecture and Bauhaus-Weimar,” *AIS - Architecture Image Studies* 1(2021)1: 145 DOI: <https://doi.org/10.48619/ais.v1i1.302> (geraadpleegd op 7 mei).

⁹⁷ Carsten Krohn, *Walter Gropius: Buildings and Projects* (Basel: Birkhäuser, 2019), 10, DOI:<https://doi.org/10.1515/9783035617436> (geraadpleegd op 28 april).

⁹⁸ Sigrid Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*, (London: Thames & Hudson, 1999), 101.

⁹⁹ *Ibid.*, 56-57.

die de werkplaatsen leverden. Betrof dit ook de textiele werken die werden verwerkt in deze hoog gewaardeerde ontwerpen? En in welke mate werden textiele werken doelmatig verwerkt in de architectuur? En wat was dan de houding tegenover de bijdragen van textiele werken wanneer deze werden verwerkt in de architecturale ruimte?

Met deze vragen als uitgangspunt worden hier drie architecturale projecten bestudeerd, uit vroege en late periodes van het Bauhaus, waar de weefwerkplaats bijdragen aan heeft geleverd. Bij de analyse van deze projecten wordt gebruik gemaakt van de methode zoals beschreven in het artikel *Evaluating Aesthetics in Design: A Phenomenological Approach* (2010) van de auteur Mads Nygaard Folkmann. In zijn fenomenologische methode beschrijft hij design door de esthetische kwaliteiten te analyseren. Hierin bestudeert hij verschillende onderdelen van de atmosfeer die ontstaat doordat design (object) een zintuigelijk interactie aangaat met het ‘perceiving and experiencing subject’.¹⁰⁰ Deze tot stand gekomen atmosfeer zou onze waarneming beïnvloeden. Een interieur wordt door Folkmann gezien als een gecontroleerde en zeer esthetische ruimte, waarin de gecreëerde atmosfeer de perceptie geheel verandert. Hij stelt dat de wijze ‘how space is perceived’ onderzocht kan worden. Daarnaast bestudeert hij naast de gecreëerde zintuigelijke ervaring ook het designobject zelf en zijn fysieke vorm. Folkmann stelt dat de zintuiglijke ervaring en de fysieke eigenschappen van design verwijzen naar een ‘idee’ dat het object bevat. Hierin analyseert hij niet alleen wat het idee is maar ook de wijze waarop dit wordt ‘gecommuniceerd’ en wordt belichaamd in fysieke vorm van het object.¹⁰¹

Het object gaat fungeren als een ‘medium’ dat ervaringen of ideeën voortbrengt die anders niet te ervaren waren. Hierbij bevraagt hij niet alleen wat de ‘idee-inhoud’ van een object is maar ook welke nieuwe betekenissen het kan voortbrengen.¹⁰² Daarbij betoogt de auteur dat design alleen ‘relevant’ is als het een idee uitdraagt, wat hij bestempelt als de ‘hallmark of aesthetics in design’.¹⁰³

Door deze methode te hanteren kunnen uitspraken gedaan worden over welke (zintuigelijke) effecten het textiel teweegbrengt in de architecturale ruimte en wat de functie is daarin. Door het ‘idee’ achter design te behandelen worden in deze analyse ook de denkbeelden over architectuur

¹⁰⁰ Mads Nygaard Folkmann, “Evaluating Aesthetics in Design: A Phenomenological Approach,” *Design Issues* 26(2010)1: 46, DOI:<http://www.jstor.org/stable/20627841> (geraadpleegd op 28 februari 2023).

¹⁰¹ *Ibid.*, 46- 47.

¹⁰² *Ibid.*, 48-49.

¹⁰³ *Ibid.*, 50.

van de leermeesters betrokken alsook de denkbeelden over textiel van de wevers. Daarmee kan worden afgeleid wat de houding was tegenover textiele werken in de architecturale ruimte.

Haus am Horn

De eerste casus die hier besproken wordt is het totaalkunstwerk *Haus am Horn* uit 1923 dat is gebouwd ter gelegenheid van de grote Bauhaus expositie (afb. 14). Deze tentoonstelling werd georganiseerd op verzoek van de overheid om het werk van de Bauhäuslers aan publiek te tonen en mede diende als een soort tegenprestatie voor de subsidies die de school ontving. Tevens zou de tentoonstelling de verwezenlijking van het nieuw gestelde doel van de school - om 'kunst en technologie te verenigen' - tonen in het gepresenteerde werk.¹⁰⁴

Het modelhuis *Haus am Horn* was ontworpen door de leermeester Georg Muche onder supervisie van Adolf Meyer (partner architectenbureau van Gropius). Deze woning zou het voorbeeld zijn van technologische vooruitgang. Het huis was opgebouwd uit gefabriceerde blokken van beton waardoor het gebouwd kon worden in vier maanden. Het modelhuis wordt bestempeld als een 'pragmatic experiment in mass housing' en hierdoor richtinggevend aan de moderne woningbouw.¹⁰⁵ De modelwoning werd gezien als de oplossing voor de woningnood van toen.

Het ontwerp van het huis was vierkant met een verdieping waarbij de vormgeving sober en kaal was en waar zowel voor de buitenkant als voor het interieur de kleur wit was gekozen. In het midden van het huis bevond zich de woonkamer waar alle andere kamers zoals de slaapkamers, de moderne keuken, de eetkamer en de badkamer op aansloten, als een kring om het centrale punt heen (afb.15). Hierdoor heeft de woning nauwelijks gangen en kon bespaard worden op ruimte, bouw materiaal als ook energie om de woning te verwarmen door het ontbreken van loze ruimte.¹⁰⁶ Voor Muche stond functionaliteit naast de esthetische kwaliteiten voorop. De woning was hierom ook voorzien van allerlei moderne elektrische apparatuur.¹⁰⁷ Bovendien moest de woning een voorbeeld zijn van de samenwerking van de verschillende werkplaatsen die zich inzetten voor een gezamenlijk doel. De modelwoning werd daarom volledig ingericht getoond op de tentoonstelling.¹⁰⁸ In de ontwerpen van het meubilair lag de nadruk ook op functionaliteit. De meubels namen weinig ruimte in en hadden

¹⁰⁴ Magdalena Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933* (Keulen: Taschen, 1990), 105.

¹⁰⁵ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 152.

¹⁰⁶ Reshetnikova, "Experiment in Architecture and Bauhaus-Weimar," 149.

¹⁰⁷ Magdalena Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933* (Keulen: Taschen, 1990), 105.

¹⁰⁸ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 152.

een geometrische eenvoudig uiterlijk. Zo had de kaptafel van de vrouwenkamer meer het uiterlijk van een werkplek dan van een traditionele kaptafel door de puur functionele gehanteerde vormtaal.¹⁰⁹

Door het geometrische meubilair zou het interieur met de architecturale organisatie van de ruimte samensmelten tot een heldere geometrische compositie die functionaliteit en woongemak zou uitstralen.¹¹⁰ Dit woongemak richtte zich op de moderne familie. De woonkamer - waarin iedereen samenkomt van de familie - gepositioneerd als het middelpunt van de woning stond symbool daarvoor.¹¹¹ Ook was de woning gericht op de geëmancipeerde moderne vrouw die een prominentere plek had in de samenleving en als consument. Het ontwerp moest haar leven vergemakkelijken en tijdbesparend zijn op het gebied van huishoudelijke taken.¹¹²

De inrichting van de woning bevatte vijf tapijten die zouden bijdragen aan de algehele esthetische ervaring van de woning, het grootste tapijt in de woonkamer dat vervaardigd was door Martha Erps (1902-1977) zal hier worden uitgelicht. Dit tapijt is namelijk het beste vastgelegd op beeld en dus het meest bruikbaar om te analyseren (afb. 16). Om te bezien - zoals de methode van Folkmann aangeeft - welke atmosfeer er ontstaat in de ruimte door de bijdrage van Erps' tapijt worden de verschillende materiële en uiterlijke eigenschappen van het design object, zoals de kleur, vorm, textuur van het materiaal, de stof.

Allereerst voegt het tapijt de meeste kleur toe aan de ruimte door het drukke geometrische patroon. De strenge geometrische meubels met de steriele witte muren vormen een sterk contrast met het zachte materiaal van het vloerkleed. Het vloerkleed vormt een soort 'eiland' in de lege ruimte, die de verschillende luchtige meubels met elkaar verbindt.¹¹³ Hier maakt het tapijt de bewoner (het subject) wegwijs in de bijna lege ruimte en dient het als oriëntatie- en ankerpunt in de hoge eenvormige ruimte. Het zwaartepunt van de ruimte ligt met het tapijt bij het grondvlak. De auteur

¹⁰⁹ Edit Tóth, "Breuer's Furniture, Moholy-Nagy's Photographic Paradigm, and Complex Gender Expressivity at the Haus Am Horn," *Grey Room* 50(2013):100, DOI:<http://www.jstor.org/stable/23360988> (geraadpleegd 15 maart 2023).

¹¹⁰ Ibid., 96.

¹¹¹ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 150.

¹¹² Walter Gropius (ed.), *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*. Bauhausbücher, 7 (Desseau: Bauhaus, 1925), 15-16, URL: https://monoskop.org/images/f/ff/Gropius_Walter_Hrsg_Neue_Arbeiten_der_Bauhauswerkstaeffen_1925.pdf (geraadpleegd op 11 maart).

¹¹³ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 62.

Wortman-Weltge bestempelt de kamer dan ook als ‘*bottom-heavy*’.¹¹⁴ Door het tapijt word je als het ware tot het zitgedeelte getrokken om daar te gaan zitten of het al zittende gezelschap te vergezellen. Het tapijt verandert de puur functionele sfeer van de ruimte in een behaaglijke sfeer en geeft de bewoner een beginpunt van waaruit de ruimte verder opgenomen kan worden.

Het ‘idee content’ van het bovengenoemde weefsel zoals de Folkman dit omschrijft vond zijn basis in de abstracte schilderkunst. De wevers baseerden hun vormentaal op de denkbeelden van de schilderkunst over de vormen en kleuren theorie - afkomstig van de ideeën van Itten waarmee zij in de Vorkurs in aanraking kwamen. Vormen zoals de cirkel, driehoek en vierkant waren de ‘basisvormen’. Met deze basisvormen en kleurtheorie werden geëxperimenteerd om te onderzoeken hoe ze dit konden verwerken in wollen materiaal van het medium.¹¹⁵ Deze omgang met materiaal, kleur en vormen had als doel om ritme en een harmonische ordening en balans te geven aan een ontwerp.¹¹⁶ Ook het ritme waarin de schakeringen en kleuren elkaar afwisselen zou te herleiden zijn naar Ittens vormen- en kleurenleer.¹¹⁷ Maar de ‘hogere expressie en diepgang’ die schilderkunst zou bezitten zou het weefpraktijk nog ontbreken. Erps en de andere wevers leenden voornamelijk de terminologie en beeldtaal van schilderkunst om de composities in hun weefsels mee op te bouwen.¹¹⁸ Alleen de wijze waarop zij een beeld creëerden is drastisch anders dan dit bij schilderen gebeurde door het gebruik van wol en het weefgetouw. Zo wordt bij schilderkunst het beeld op een oppervlakte gehecht, terwijl bij tapijten en wandkleden het beeld verweven wordt in het weefsel. Hierdoor zit het beeld niet op maar in het materiaal.¹¹⁹ De wevers namen wel de beeldtaal over maar konden hierbij de theorie niet volledig overnemen. Hierdoor werden de textiele werken gezien als een decoratieve toepassing van de denkbeelden uit de schilderkunst. Vanwege de gebrekkige theoretische onderbouwing werden de werken niet als volwaardige kunst en slechts als ambacht gezien. Textiel kwam lager in de hiërarchie te staan hetgeen aansloot bij de gefeminiseerde status.¹²⁰

¹¹⁴ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 62.

¹¹⁵ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 82-83.

¹¹⁶ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 25-31.

¹¹⁷ T'ai Lin Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 27, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1834016> (geraadpleegd op 14 februari 2023).

¹¹⁸ *Ibid.*, 32.

¹¹⁹ *Ibid.*, 27.

¹²⁰ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, 37-39.

Het is opmerkelijk dat Muche - die schilder was - in zijn *Haus am Horn* project de tapijten de enige onderdelen zijn die sprekende abstracte patronen en kleur toevoegden aan het interieur van de verschillende kamers - op de kinderkamer na. Het interieur bevat geen enkele muurschildering of schilderij hoewel de woning ontworpen is door een schilder. Het huis is nadrukkelijk kaal door de sobere vormgeving met als uitzondering de tapijten in het interieur. De critici lieten zich redelijk negatief uit over de architectuur van *Haus am Horn*. Het interieur werd vergeleken met een “operatiekamer” en het huis werd bestempeld als een “witgelakte dobbelsteen”.¹²¹ Het uiterst functionele sobere ontwerp was redelijk confronterend in een tijd dat Jugendstil de overhand had in het design landschap.¹²² Volgens de theorie van Folkmann zou dit aantonen dat men door design een nieuwe ordening van de wereld ervaart die voorheen nog niet te ervaren was. Deze ervaring is afhankelijk van de historische context. De eengezinswoning bood een nieuwe manier van leven voor de moderne tijd. Het kan zijn dat de critici toch lovend waren over de textiele werken omdat de verzachtende kwaliteiten van het textiel, het materiaal, de kleur en patronen van het werk, het interieur van een louter functionele ruimte tot een woonruimte maakten.¹²³ In een recensie over *Haus am Horn* werd het tapijt van Erps nadrukkelijk uitgelicht waarbij er vooral werd ingegaan op de herkomst van de abstracte vormtaal van het tapijt.¹²⁴ Albers stelt dan ook: “a space that can virtually function without textile. Nevertheless, without them there will be a feeling of a barrenness even coldness.”¹²⁵ De textiele werken transformeren de op een kille wachtkamer bij de dokter lijkende ruimte tot een woning waarin daadwerkelijke comfortabel geleefd kan worden.

Het tapijt van Erps is hier dus zowel esthetisch als functioneel. Het geeft verzachtende en uitnodigende kwaliteiten aan het anders kale en sobere interieur. Maar het tapijt brengt ook de anders zwevende meubels in de uiterst functionele moderne architecturale ruimte samen. Het verbindt de losse elementen vanuit de verschillende werkplaatsen tot één geheel. Uiteindelijk werd in 1925 de derde editie *BauhausBücher* uitgegeven genaamd *Ein Versuchshaus des Bauhauses* over *Haus am*

¹²¹ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 105.

¹²² Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 150.

¹²³ Anni Albers, “The Pliable Plane; Textiles in Architecture,” *Perspecta* 4(1957): 40, DOI:<https://doi.org/10.2307/1566855> (geraadpleegd op 23 februari 2023).

¹²⁴ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 62-63.

¹²⁵ Albers, “The Pliable Plane; Textiles in Architecture,” 40.

Horn, waarin de woning goed is vastgelegd op foto. Alle ruimtes inclusief tapijten zijn hierin zorgvuldig vastgelegd met vermeldingen van de makers van de tapijten per ruimte.¹²⁶

Gropius' kantoor in Weimar

De volgende casus - eveneens getoond op de tentoonstelling van 1923 - is het kantoor van Gropius in Weimar. Dit werk moest het voorbeeld zijn van een Gesamtkunstwerk waar de ruimte, meubels en kleurstelling op elkaar waren afgestemd waardoor het een eenheid vormt.¹²⁷ Het interieur en de meubels waren door Gropius zelf ontworpen. Dit constructivistische ontwerp transformeerde de ruimte naar "a cube in a cube" van 5 x 5 x 5 meter.¹²⁸ Alle onderdelen in de ruimte zouden dan ook samenwerken om deze 'gesuggereerde kubus' in de ruimte te verwezenlijken. De grenzen van deze kubus werden aangegeven door de aangebrachte kleurvlakken op het plafond en de muren, de positie van de meubelen, de geometrische licht-armaturen en de tapijten.¹²⁹ Hierbij gaf elke kleur op de muren een zone aan, geel betrof het zitgedeelte, beige duidt de ingang aan en grijs markeerde de werkruimte in de kamer.¹³⁰ De kubus is nadrukkelijk herkenbaar in de tekening *Isometric Rendering of the Director's office* van Herbert Bayer, die is gemaakt op basis van Gropius' ontwerp (afb.17).

In het kantoor zijn twee tapijten aanwezig, een daarvan is het vierkanten vloerkleed van Benita Otte (1892-1976) dat later vervangen zou worden door een tapijt van Gertrud Arndt (1903-2000). De andere is het zijde wandtapijt van Else Mögelin (1887-1982). Om te bepalen welke rol deze tapijten in de ruimte spelen wordt wederom de methode van Folkman toegepast. Het vloerkleed van Otte dat te zien is in de tekening van Bayer is in lijn met de geometrische vormtaal van de meubels door het paars-blauwe geometrische patroon.¹³¹ Deze geometrische compositie - 'het beeld' - definieert de grenzen van het tapijt. Doordat de wol geweven is ontstaat er een dikte, het materiaal is niet plat en onderscheidt zich van de vloer door zijn andere textuur.¹³² Hierdoor is het grondvlak van de kubus nadrukkelijk aanwezig en lijkt het alsof men de kubus echt kan betreden. Door deze

¹²⁶ Adolf Meyer red., *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*. Bauhausbücher, 3 (Weimar: Bauhaus, 1925), 65, URL: https://monoskop.org/images/0/03/Meyer_Adolf_Ein_Versuchshaus_des_Bauhauses_in_Weimar_1925.pdf (geraadpleegd op 11 april).

¹²⁷ Krohn, *Walter Gropius*, 60.

¹²⁸ M. Ridler, "Color and Architecture: Walter Gropius and the Bauhaus Wall-Painting Workshop in Collaboration, 1922 to 1926," *Architectural Histories* 10(2022)1: 12, DOI: <https://doi.org/10.16995/ah.8308> (geraadpleegd op 24 februari).

¹²⁹ Krohn, *Walter Gropius*, 60.

¹³⁰ Ridler, "Color and Architecture." 13-14.

¹³¹ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 155-156.

¹³² Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, 1-3.

gecreëerde atmosfeer ‘schorst’ het volgens Folkmann de oorspronkelijke organisatie van de ruimte. Zonder dat alle zijvlakken fysiek aanwezig zijn, maakt de atmosfeer de esthetische waarneming van een kubus mogelijk. Door de kleur, het materiaal en de vorm van het vloerkleed past de toeschouwer zijn waarneming van de ruimte aan en wordt de toeschouwer uitgedaagd om de ruimte op een andere wijze te interpreteren, doordat de ‘traditionele organisatie is opgeschort’.¹³³ Het vloerkleed heeft hier een andere functie dan het tapijt in Haus am Horn. Hier werkt textiel nadrukkelijk mee met de architectuur van de ruimte.

De foto *Walter Gropius, director's office* (1923-24) laat zien hoe de ruimte uiteindelijk is gerealiseerd (afb. 16). Hier is een totaal ander tapijt te zien dan in de tekening, het oorspronkelijke tapijt. Waarom dit tapijt is omgewisseld is niet geheel duidelijk, maar bronnen vermoeden dat het tapijt van Otte is verkocht in 1924. Het vervangende tapijt van Arndt bestaat uit een vlakkenpatroon met kleurschakeringen van geel, grijs en blauw (afb. 18). Maar dit tapijt heeft niet hetzelfde formaat en is niet meer vierkant. Hierdoor is het effect van de gesuggereerde kubus minder duidelijk. Dit komt doordat het vloerkleed niet de gehele oppervlakte van het grondvlak van de kubus bedekt. Wel raakt het tapijt gedeeltes van de ribben van de kubus in de ruimte, maar de kubus lijkt niet meer af, en verzwakt zo het gewenste effect.¹³⁴

Ook is op deze foto duidelijk het wandtapijt van Mögelin te zien. In de tekening waren enkel de contouren van het houten paneel vastgelegd waarop het tapijt is gemonteerd. Dit tapijt is pas te zien nadat men de ruimte is binnengekomen, zich omdraait, plaats neemt op de bank of achter het bureau. Dit wandtapijt bezit een gecompliceerd geometrische compositie, uitgevoerd in witte, rode en bruin-zwart-achtige kleuren. Het lijkt de kleurvlakken van de kamer en het lijnenspel van de lampen te resoneren. De zachte zijde van het tapijt en de gestructureerde compositie steekt sterk af tegen de eenvoudig beschilderde muur.¹³⁵ Het tapijt is centraal op de muur gepositioneerd, en trekt daarmee de aandacht in de ruimte. Hier lijkt het wandtapijt de functie over te nemen van een schilderij. Het is zelfs omlijst door een ijzeren rand.

¹³³ Folkmann, “Evaluating Aesthetics in Design,” 45-46.

¹³⁴ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 156.

¹³⁵ Ridler, “Color and Architecture,” 14.

Daarbij lijkt het ook een andere functie te dienen. Achter het paneel met het tapijt bevindt zich de deur.¹³⁶ Of het de deur moet verhullen of juist aandacht moet vestigen op de achterliggende deur is niet duidelijk. Wel is duidelijk dat Gropius gesteld was op het werk, hij zou bij de verhuizing naar Dessau naast het bureau en de fauteuil, ook dit wandtapijt mee verhuizen naar zijn nieuwe kantoor.¹³⁷

Dat hij dit drukke, kleurrijke en aanwezige wandtapijt en ook het vloertapijt verwerkte in zijn ontwerp is opmerkelijk wanneer in ogeschouw wordt genomen dat Gropius een voorkeur toonde voor uiterst witte architectuur, waarin weinig en subtiel kleurgebruik is verwerkt. Zeker picturale muurschilderingen en drukke abstracte geometrische composities zou hij zoveel mogelijk vermijden in zijn ontwerpen.¹³⁸ Zo zou Gropius een muurplafond ontwerp van de schilder Oskar Schlemmers bestaande uit een dambordpatroon met talrijke kleuren, achteraf hebben laten overschilderen in grijs. Hij was van mening dat het ontwerp de sfeer in het theater te veel veranderde, waarmee het te veel met de architectuur zou concurreren en zou overheersen. Kleur zou namelijk de architecturale organisatie moeten versterken maar nooit afleiden of afbreuk doen aan de architecturale ruimte, volgens Gropius. Hij zou vanuit dit standpunt alleen nog effen kleurvlakken toestaan in zijn architectuur zoals te zien is in de beschildering van zijn kantoor. Hiermee toonde hij dat de architect en de architectuur de uiteindelijke zeggenschap hebben over het ontwerp.¹³⁹

Hoewel wand- en vloerkleden de beleving van de ruimte beïnvloeden en architecturale effecten kunnen versterken, vormen deze met de muur niet één solide vlak in tegenstelling tot verf. Verf wordt één met de muur waarop het is aangebracht en is zo een massief onderdeel van de ruimte. De verf vormt een ondoordringbare laag. Bij textiel ligt dit anders. Anni Albers stelt dat textiel verschillende gehalten van ‘transparantie’ kan bezitten, door de schering en inslag die altijd enigszins lichtdoorlatend zijn.¹⁴⁰ Textiel is zo niet een massief gegeven in de ruimte zoals verf op een massieve muur dat wel is. De ‘luchtigheid’ van het materiaal veroorzaakt een minder heftig effect dan de bovengenoemde muurschildering van Schlemmer. Daarbij concurreert textiel niet met de architecturale ruimte door zijn fijnzinnige en transparante kwaliteiten en blijft ten dienste van de

¹³⁶ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 156.

¹³⁷ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 156.

¹³⁸ Ridler, “Color and Architecture,” 2.

¹³⁹ *Ibid.*, 12-14.

¹⁴⁰ Albers, “The Pliable Plane; Textiles in Architecture,” 40.

architectuur zonder dat het de overhand neemt. Iets was Gropius hoogstwaarschijnlijk graag zag in zijn gesamtkunstwerken.

Voorts is textiel niet een vast onderdeel van de architectuur maar ligt of hangt in de ruimte. Textiel kan makkelijk verplaatst en vervangen worden, zoals dit met het vloertapijt en wandtapijt in het kantoor van Gropius is gebeurd. Helene Schmidt-Nonné bestempelt dit later als een van de positieve kwaliteiten van het 'geweven beelden'. Ook kan het textiel opgevouwen en opgeborgen worden en is het materiaal 'flexibel' waardoor het meerdere functies kan dienen - in tegenstelling tot schilderkunst. Het medium kan zich dus makkelijk aanpassen en afstemmen op een ruimte.¹⁴¹ Deze eigenschappen vindt Schmidt-Nonné 'passend' bij de snel veranderende wereld die wordt 'gedomineerd' door uitvindingen van 'vliegtuigen en radio's'- ultieme symbolen toentertijd van het modere technologische tijdperk. Deze kwaliteiten van textiel zijn in overeenstemming met de idealen die Gropius presenteerde tijdens de opening van de tentoonstelling in 1923. Hierin verkondigde hij: "We want an architecture adapted to our world of machines, radios, and fast motor cars".¹⁴²

Textiel versterkt niet alleen nadrukkelijk de beleving van de architectuur en brengt ervaringen teweeg die zonder de textiel niet mogelijk zouden zijn - zoals het vloerkleed van Otte laat zien, en passen de flexibele mogelijkheden van textiel waarmee het opgeborgen of vervoerd kan worden ook bij het snelle en veranderlijke moderne leven.

De vakbondsschool in Bernau

De laatste casus betreft het gebouw van ADGB (Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes) in Bernau bei Berlin uit 1928, ontworpen door Hannes Meyer (afb. 20). Het gebouw moest het "toonbeeld van moderne bouwcultuur" worden. Meyer was de mening toegedaan dat bouwcultuur en architectuur de gemeenschap moest dienen - "het welzijn van het hele volk" - en niet alleen het individu.¹⁴³ Het motto op het Bauhaus veranderde ook; in plaats van 'kunst en technologie' werd het "Popular needs in place of luxury".¹⁴⁴ In deze tijd was er voor het eerst een

¹⁴¹ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, 69-70.

¹⁴² Ibid., 69-70.

¹⁴³ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 193.

¹⁴⁴ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 17.

formele architectuurafdeling op het Bauhaus.¹⁴⁵ Hiermee kwam functioneel bouwen en industriële massaproductie op de voorgrond te staan voor kunstzinnige ontwerpen op het Bauhaus.¹⁴⁶

De functionalistische benadering is ook duidelijk terug te zien in het sobere industriële ontwerp van het gebouw van de ADGB. De architectuur is een samenstelling van 'functionele formele keuzes'. Alle architecturale elementen zijn vanwege hun functionele kwaliteiten aangebracht en niet vanwege decoratieve meerwaarde. Daardoor mist het gebouw de indruk van een Gesamtkunstwerk zoals dat wel in eerdere architectuurprojecten van het Bauhaus aanwezig is.¹⁴⁷ Meyers nadruk op functionalisme was hierom van een ander kaliber dan bij Muche's architectuurontwerp.

Naast de architectuurafdeling betrok Meyer ook de andere werkplaatsen in het project. De weefwerkplaats ontwierp opnieuw 'interieur-stoffen' voor dit project. De opmerkelijkste bijdrage zou Anni Albers' stofontwerp zijn voor het auditorium van het gebouw (afb. 21). Dit betrof ruimte-vullende wandbekleding en gordijnstof die zilver-grijs van kleur was. Verder is het ontwerp ingetogen en egaal zonder patroon of picturaal beeld, wat een groot contrast vormt met de vroegere weefsels. Ondanks het bescheiden uiterlijk van de stof maakt het esthetisch een chique en verzorgde indruk door de kwaliteit van de stof. Verder geeft de effen grijze kleur van de stof een rustig en serene indruk van de ruimte, waardoor de aandacht van de toeschouwer niet op de omgeving kwam te liggen maar op degene die aan het woord is in het auditorium. Ook oogt de enorme ruimte uitnodigend en warmer doordat alle muren zijn bedekt met de stof. Het maakt de ervaring van de grote ruimte gemoedelijker.

Dit werd ondersteund door de inventieve vernieuwingen in Albers' stofontwerp. Beide zijden waren gemaakt van ander - toentertijd nieuw - materiaal, namelijk cellofaan aan de buitenzijde en chenille aan de binnenzijde van de stof (afb.22). Door de bewerking van Albers kreeg het cellofaan licht-reflecterende eigenschappen en de chenille geluiddempende kwaliteiten. Albers' stofontwerp veranderde de zintuigelijke ervaring van de ruimte compleet door deze eigenschappen. De stof verbeterde namelijk de akoestiek van de anders zeer galmende ruimte en liet ook de ruimte lichter ogen. Albers' stofontwerp is ook 'wetenschappelijk' onderzocht door de Zeiss Ikon Goertz

¹⁴⁵ Het Bauhaus had eindelijk de middelen en het geld om een architectuurafdeling te kunnen realiseren. Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 166-175.

¹⁴⁶ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 166-171.

¹⁴⁷ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 248-249.

Company in 1929, die concludeerde dat haar ontwerp zeer 'effectief' was (afb.23). Dit was dan ook een uitzonderlijke succesvolle 'prestatie', die Albers haar Bauhaus diploma zou opleveren.¹⁴⁸

Het ontwerp van Albers is dus om de doelmatigheid van de stof verwerkt in het gebouw, wat paste bij het belang dat Meyer legde bij de absolute functionaliteit van het gebouw. De stof maakt de ruimte bruikbaar en is hierom bijna noodzakelijk in het architecturale ontwerp. De textiel is hier geheel in lijn met Meyers sterven naar absolute functionaliteit van een gebouw.

Het 'idee-inhoud' - dat af te lezen is aan de esthetische onderdelen van een object volgens Folkmann - van dit werk komt voort uit de functionele terminologie die de wevers gingen hanteren om eigenschappen van het medium te kunnen specificeren in de theorie van het weven. Deze functionele terminologie namen zij over van de architectuurtheorie, in het bijzonder van het 'Neues Bauen' oftewel Nieuwe Bouwen. Deze functionele benadering richtte zich op de doelmatigheid en bruikbaarheid van een ontwerp. Hiermee ontwikkelden de wevers denkbeelden hoe textiel moet functioneren en welke bijdrage het kan leveren aan een moderne woning ¹⁴⁹

Albers gaat zelf in 1957 in op haar ideeën over hoe textiel kan functioneren in architectuur in haar artikel *The Pliable PLane; Textile in Architecture*. Hierin beschrijft ze dat de eisen gesteld aan textiel veranderden naarmate woningen verbeterden en beter waren geïsoleerd. Hierdoor veranderde de functie van textiel in architectuur. Textiel hoefde namelijk niet meer de functie van isolering op te nemen en bewoners te beschermen tegen weer.¹⁵⁰ Eigenschappen zoals het lichte gewicht van het materiaal waardoor het makkelijk te verplaatsen is zoals een bewegelijk gordijn dat open en dicht kan waren echter nog steeds waardevol. Het gordijn kan bijvoorbeeld de lichtval aanpassen in de ruimte als ook privacy geven wanneer het gesloten is. Ook noemt ze als voorbeeld dat wanneer het gordijn een kleur heeft, de kleurintensiteit verlaagd kan worden in een ruimte door het gordijn te openen. Ook kan de stof makkelijk vervangen worden door een stof met een andere kleur, waardoor textiel makkelijk het interieur kan aanpassen.¹⁵¹

¹⁴⁸ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 104.

¹⁴⁹ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, 41.

¹⁵⁰ Albers, "The Pliable Plane; Textiles in Architecture," 39.

¹⁵¹ *Ibid.*, 39-40.

Daarbij wordt textiel - van het Bauhaus - door zijn eenvoudige uiterlijk met weinig decoraties die gehele oppervlaktes bedekken zoals gordijnen, die Albers ziet als: ‘an integral architectural element, a counterpart to solide walls’.¹⁵² Dat textiele ontwerpen weinig decoratie bevatten verklaart zij door te wijzen op het feit dat men hier mogelijk geen behoefte aan heeft in het snelle en onstuimige hedendaagse leven. De egale kleuren van textiel kunnen namelijk bijdragen aan rust en kalmte in een ruimte. De licht-reflecterende kwaliteiten laten de kamer ruimtelijker lijken. Textiel kan de interpretatie van de ruimte aanpassen en aansluiten bij de ‘changing needs’ van het snelle moderne leven.¹⁵³ Ze pleit dan ook ervoor dat textiel in het ontwerpproces van architectuur moet worden meegenomen en niet een toevoeging achteraf moet zijn. Architect en wever moeten daarom samenwerken omdat het kan resulteren in ‘nieuwe ontdekkingen of toepassingen van stoffen’.¹⁵⁴

Deze denkbeelden zijn in haar stofontwerp voor het auditorium tot uitvoering gebracht. De eisen die gesteld werden aan textiel in de ruimte hebben geleid tot nieuw innovatief stofontwerp dat een direct doel dient in de architecturale ruimte. Het werk van Albers kan dan ook als een perfect voorbeeld gezien worden van ‘Gebrauchsstoffe’; het is functioneel en dient de gebruikers - de sprekers en luisteraars in de ruimte.¹⁵⁵

Hier vestigt Albers een nieuw begrip van hoe textiel gezien kan worden. Het is niet louter meer alleen een object dat een woning decoreert, de ruimte indeelt en accentueert of warmte aanbrengt in een interieur. Het wordt onderdeel van de architecturale functie van een gebouw en zijn doeltreffendheid. Deze nieuwe benadering van textiel daagt ons idee uit van wat design is en hoe het functioneert, stelt Folkmann.¹⁵⁶

Dit nieuwe begrip brengt ‘toegevoegde waarde van betekenis’ aan in de ervaring van design. Deze ervaring van een nieuwe betekenis is onomkeerbaar.¹⁵⁷ Textiel wordt hier een functioneel onderdeel van architectuur. Doordat architectuurontwerpen op basis van hun functionalistische gedachtengoed en geometrische beeldtaal steeds kaler en opener worden met een toenemende hoeveelheid

¹⁵² Ibid., 40.

¹⁵³ Albers, “The Pliable Plane; Textiles in Architecture,” 40.

¹⁵⁴ Ibid., 40.

¹⁵⁵ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 184.

¹⁵⁶ Folkmann, “Evaluating Aesthetics in Design,” 49.

¹⁵⁷ Ibid., 48.

raampartijen, komen architecten voor nieuwe uitdagingen te staan, zoals problematiek van privacy, overbelichting door de zon en - zoals in het ADGB gebouw - galmende ruimtes. Textiel biedt hier oplossingen zonder dat het concurreert met het ontwerp van de architect.

Deze functionele inslag zou uitermate goed passen bij de doelstellingen die Meyer had gesteld voor het Bauhaus, waarbij de werkplaatsen bovenal de architectuur als hoogste doel moesten ondersteunen. Design geproduceerd op het Bauhaus moest functioneel zijn, waarbij het zich onttreed van kunstzinnige kwaliteiten. Meyer zag bouwen niet meer als kunst: ‘al het leven is functioneel en daarom onartistiek’. Hij associeerde compositie met kunst en dat moest dus uitgebannen worden.¹⁵⁸ Het is daarom aannemelijk dat vanuit deze zienswijze het functionele textielontwerp van Albers is verwerkt in zijn ontwerp.

De wevers volgden deze trend en begonnen hun denkbeelden over weefpraktijk uit te breiden. Eerst werden de denkbeelden van schilderkunst afgewezen.¹⁵⁹ De wevers ontwikkelden een theorie om de mediumspecifieke eigenschappen te articuleren en het medium zelfstandig bestaansrecht te laten verwerven. Het kreeg functies die schilderkunst en architectuur niet wisten te vervullen. Het werk van Albers bracht de ontwikkelde theorie in praktijk. Het ‘idee’ van design komt tot stand in fysieke vorm. Dit ziet Folkman als hét kenmerk van esthetische design, waarbij het object alleen interessant is wanneer het een ‘idee’ bevat en wanneer een idee gerealiseerd kan worden in een design object.¹⁶⁰ Smith stelt dat het ontwikkelen van het ‘theoretische vocabulaire’ gezien kan worden als feministisch activisme van de wevers, om het medium te verwijderen van het label ambacht. Zodat het weven beschouwd werd als een volwaardig designpraktijk die bij kon dragen aan het Bauhaus en zijn hoogst geachte doel: ‘het gebouw’.¹⁶¹

Naarmate de tijd verstreek en de wevers hun praktijk wisten te differentiëren, werd het duidelijker welke bijdrage zij konden leveren in de architecturale ruimte. De wevers toonden dat textiel effecten kon aanbrengen aan de architectuur die andere media niet wisten te verwezenlijken. De architecten lijken hier steeds meer gebruik van te gaan maken in hun ontwerpen en wisten de kwaliteiten van textiel steeds meer te benutten. De houding tegenover textiel lijkt dan ook te

¹⁵⁸ Hannes Meyer, “Bauen,” *Zeitschrift für Gestaltung* 2(1928)4 in Hans M. Wingler, *Das Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin 1919 - 1933* (Köln: Dumont Buchverlag GmbH, 1975), 160.

¹⁵⁹ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, 37-39.

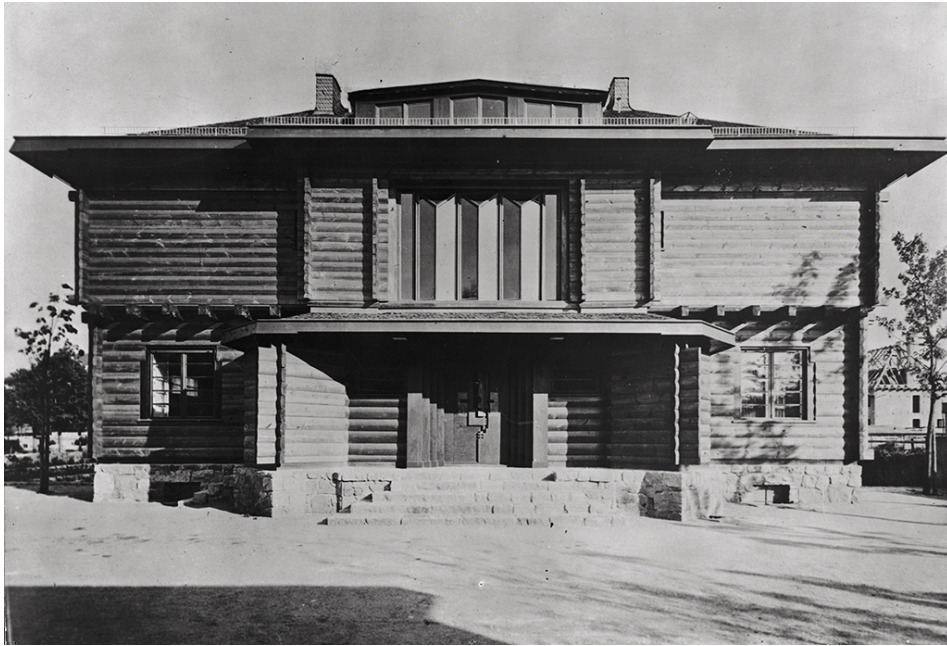
¹⁶⁰ Folkmann, “Evaluating Aesthetics in Design,” 50.

¹⁶¹ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, 70.

veranderen naarmate textiel doelbewust werd verwerkt in de architecturale projecten. De architecten lijken dan ook te waarderen wat textiel kan bijdragen aan een bepaalde interpretatie van de ruimte op een manier die niet concurreerde met hun ontwerp. Ze zien de noodzaak van de integratie van textiel in de architectuur om zo de ruimte te kunnen laten functioneren.

Textiel werd daarom steeds bewuster verwerkt, al in de beginnende ontwerpfase van een architecturaal project. Gropius zou later stellen dat andere designers en hun werk vroeg betrokken moeten worden bij een ontwerp om zo een gebouw tot een gesamkunstwerk te maken. Added on as an afterthought, even the best artwork has little chance to become an organic part of the whole.¹⁶²

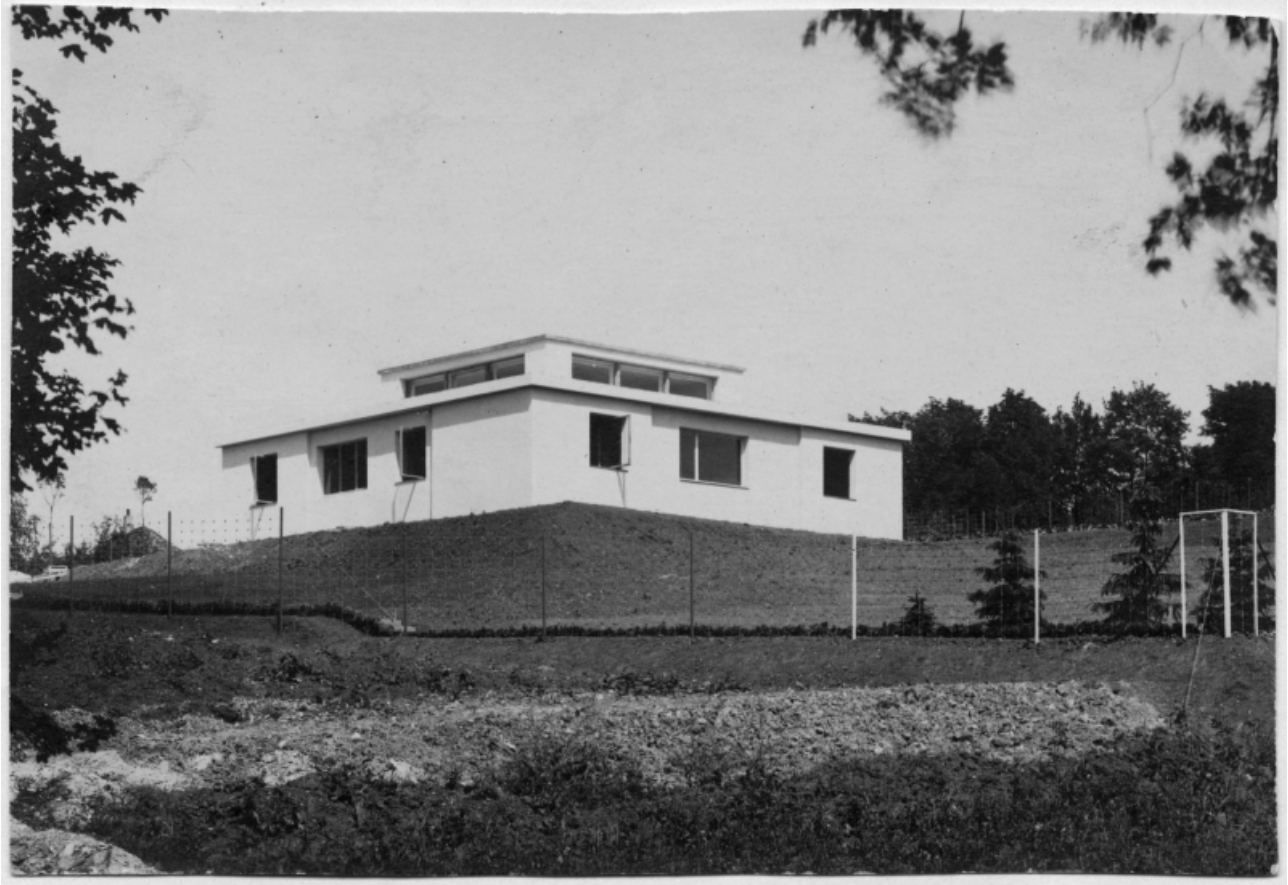
¹⁶² Ridler, "Color and Architecture," 23.



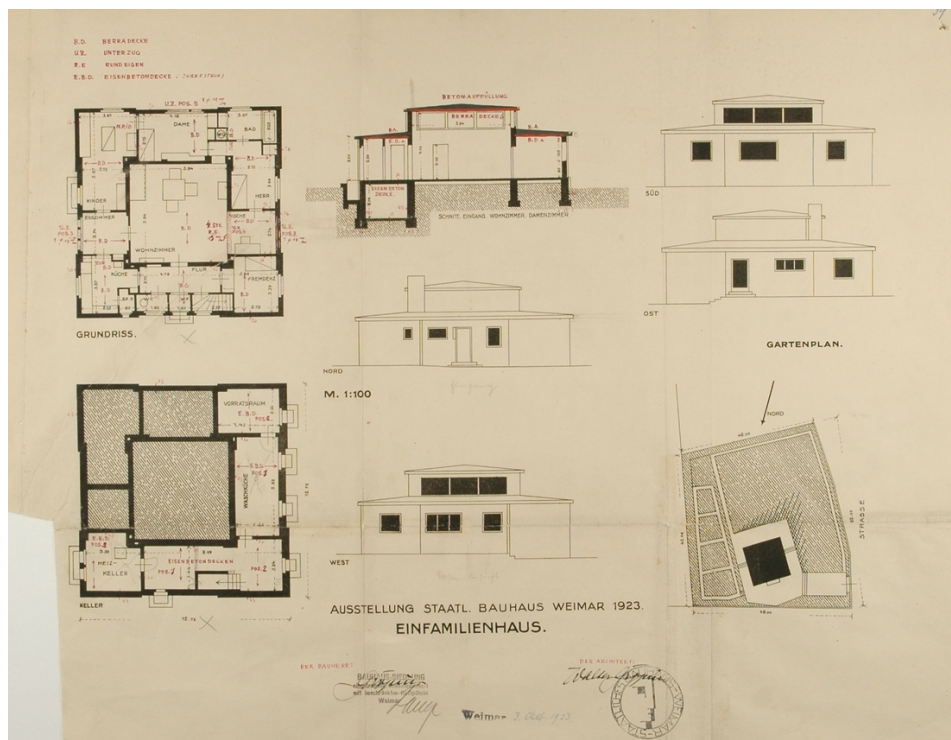
Afb.12. *Façade Sommerfeld House in Berlin*, Walter Gropius and Adolf Meyer, 1920–1921



Afb.13. *Haus Sommerfeld, Berlin, Vorhang (Applikation)*, Dörte Helm, 1920-1921



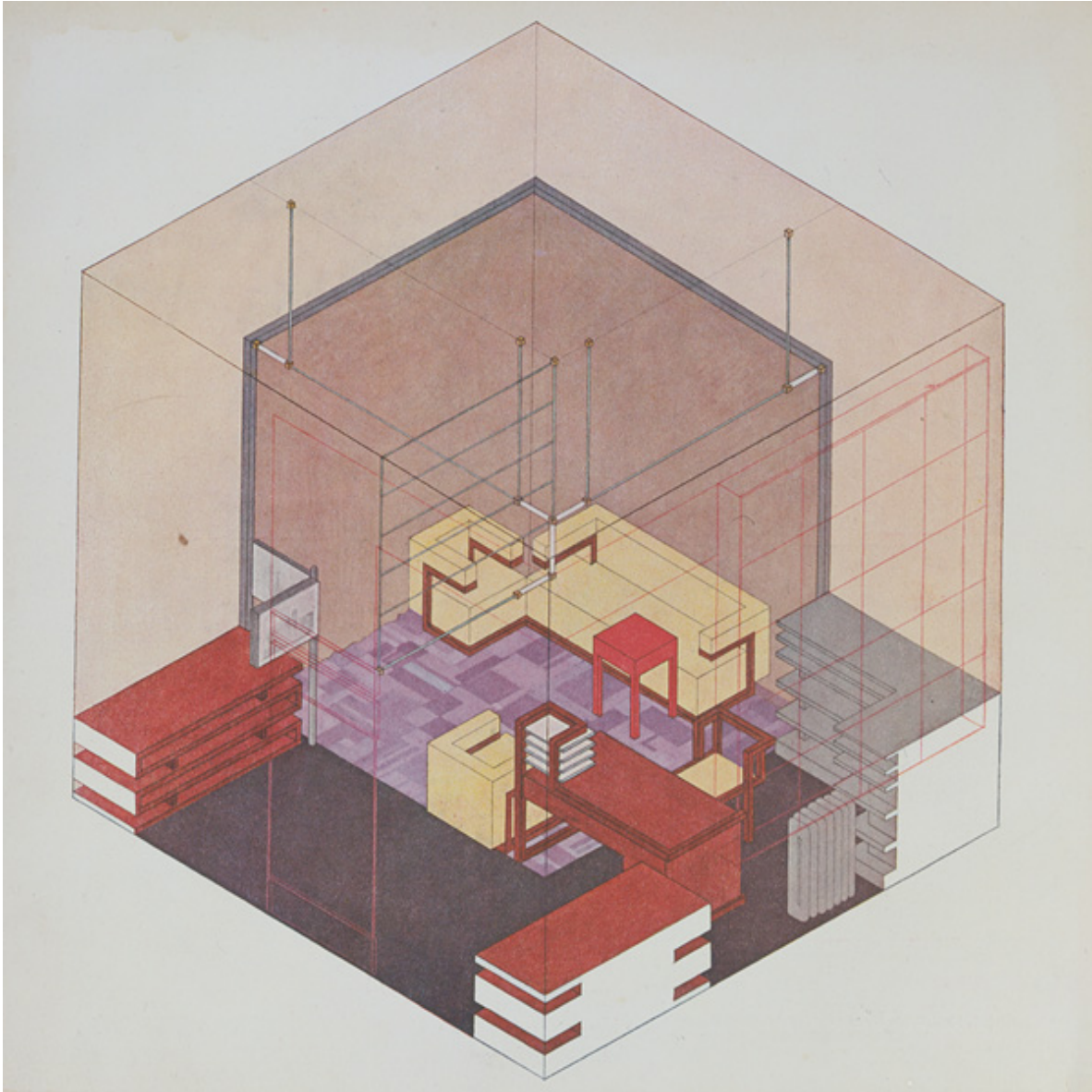
Afb.14. Haus am Horn, Weimar, Außenansicht, George Muche en Büro Walter Gropius, 1923



Afb.15. Baugesuch für das "Haus Am Horn". Entwurfsplan, George Muche en Büro Walter Gropius, 1923.



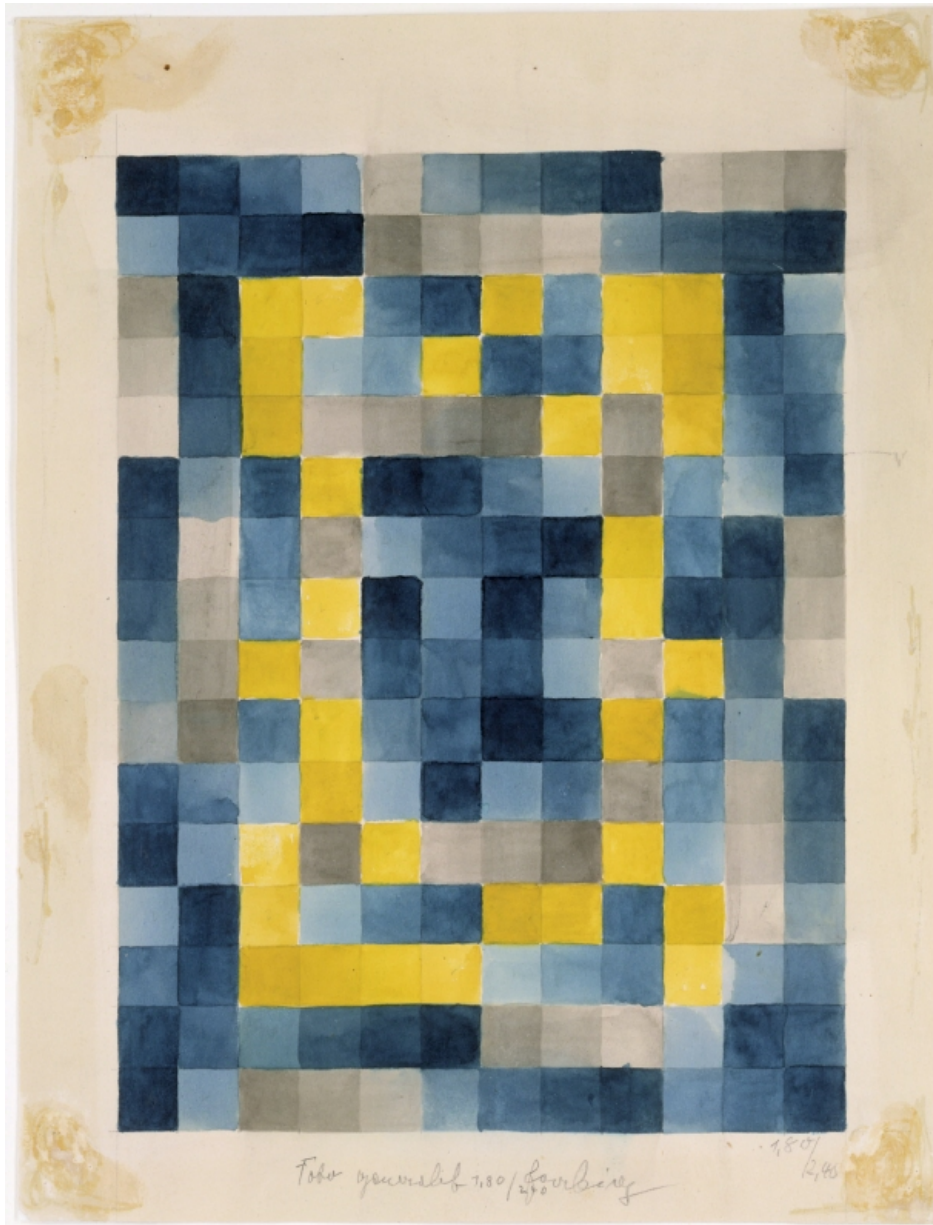
Afb.16. *Wohnzimmers, Haus am Horn*, George Muehe en Büro Walter Gropius, 1923.
Tapijt, Martha Erps, 1923



Afb.17. *Isometrie des Direktorenzimmers im Bauhaus Weimar,
Walter Gropius and Herbert Bayer, 1923*



Afb.18. Direktorzimmer von Walter Gropius im Bauhaus Weimar, 1923, mit Wandbehang von Else Mögelin (1923), Teppich von Gertrud Arndt (1924) und Tischleuchte von Wagenfeld



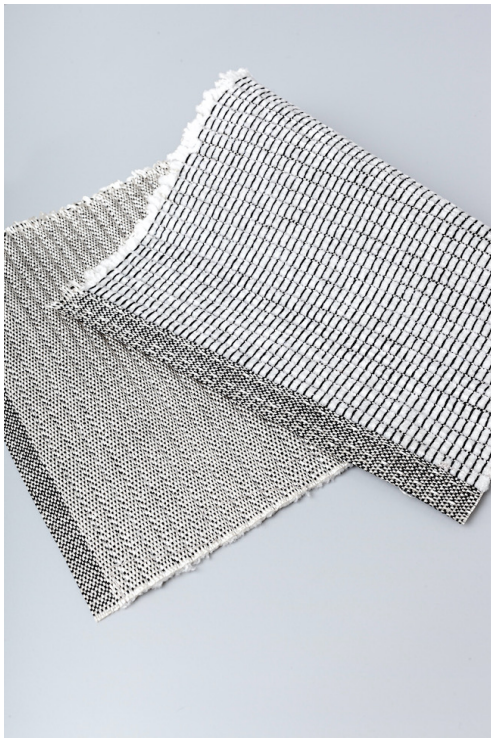
Afb.19. Entwurf für einen Teppich, Teppich 2 (1924-25 im Direktorzimmer im Bauhaus Weimar), Gertrud Arndt, 1924



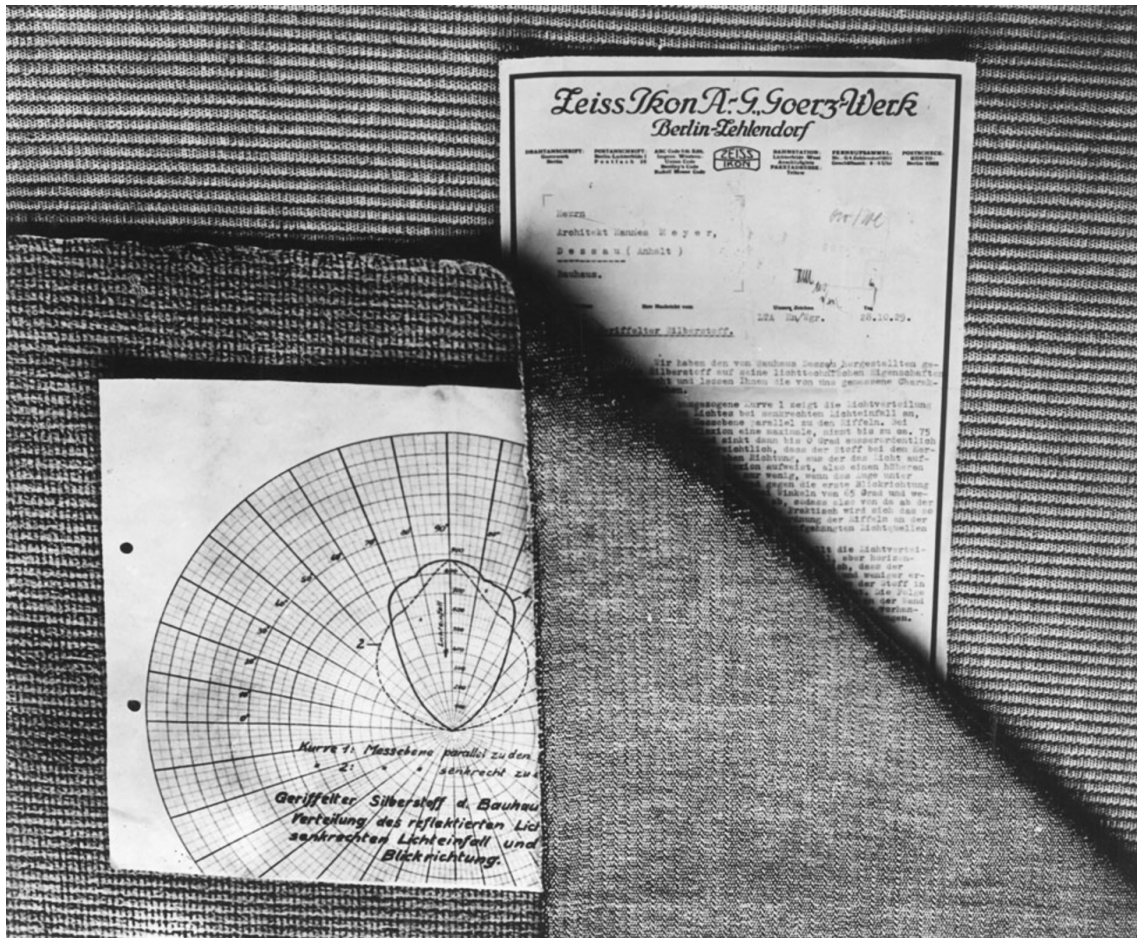
Afb.20. *Bundesschule des ADGB in Bernau bei Berlin, Hannes Meyer & Hans Wittwer mit der Bauhaus Baulehre Arndt, 1928-1930*



Afb.21. *Bundesschule des ADGB: Assembly hall, view of the stage, postcard, baudenkmal bundesschule bernau e. V, 1930*



Afb.22. "Silver fabric", wall hanging fabric for the assembly hall of the Trade Union School, reconstruction, Jongeriuslab, 2020



Afb.23. Sound-absorbing and light-reflecting wall-covering material, with diagram indicating light reflection, getest en gefotografeerd bij Zeiss Ikon Company, Anni Albers, 1929

Hoofdstuk 3 - Het aanzien van de functie van textiele werken voor massaproductie binnen het Bauhaus

Het Bauhaus wilde zich vanaf 1925 meer gaan richten op het ontwikkelen van moderne woningbouw, in het bijzonder op grote schaal geproduceerde huizen. Dit omvatte niet alleen de huizen zelf maar, ook de inrichting hiervan.¹⁶³ Hiermee wilde ze een bijdrage leveren aan de oplossing van de wooncrisis die zich voordeed na de Eerste Wereldoorlog. Gropius legde steeds meer belang in industrieel geproduceerd design om dit te kunnen realiseren.¹⁶⁴ Dit industrieel design diende functioneel te zijn en zou anticiperen op de ‘eisen van de markt’.

De werkplaatsen werden daarom omgedoopt tot ‘laboratories for industrie’. Hier lag de nadruk op experimenteren wat zou moeten leiden tot prototypes ten behoeve van bovengenoemde eisen. Gropius drong bij de werkplaatsen aan om veel prototypes te leveren en zich in te zetten voor ontwerpen die geschikt waren als consumentenproduct.¹⁶⁵ In 1925 werd de Bauhaus GmbH (naamloze vennootschap) opgericht die het mogelijk maakte met bedrijven samen te werken die de Bauhaus ontwerpen op grote schaal konden gaan produceren. Hiervoor werd ook een logo ontworpen waar de gecreëerde Bauhaus producten mee werden gelabeld. Op deze wijze werden de designobjecten herkenbaar bij consumenten als een Bauhaus product, ook wanneer het door een derde partij was geproduceerd.¹⁶⁶

Ook de weefwerkplaats zou dit nieuwe beleid ten aanzien van industrieel design volgen. De wevers begonnen te experimenteren met stofontwerpen die industrieel geproduceerd konden worden en betaalbaar waren voor een brede groep consumenten. De stoffen dienden functioneel en duurzaam te zijn - geschikt voor de moderne woningen die de directeur voor ogen had. Dit waren de “*Gebrauchstoffe*”. Dit waren geen unieke tapijten, zoals de vroege weefsels, maar stoffen voor gordijnen, meubelbekleding of vloerbedekking. De beeldende kwaliteiten waren secundair en de stoffen hadden vaak sobere geometrische dessins of waren zelfs helemaal effen van kleur (afb. 24).¹⁶⁷

¹⁶³ Magdalena Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933* (Keulen: Taschen, 1990), 134.

¹⁶⁴ Walter Gropius, Dara Kiese en Annika Fisher, ““The Bauhaus” and “How Do We Build Decent, Beautiful, and Inexpensive Housing?”,” *West 86th* 23(2016)1: 103, DOI:<https://doi.org/10.1086/688202> (geraadpleegd op 10 mei 2023).

¹⁶⁵ Sigrid Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*, (London: Thames & Hudson, 1999), 94.

¹⁶⁶ T'ai Smith, ‘Anonymous Textiles, Patented Domains: The Invention (and Death) of an Author,’ *Art Journal* 67(2008)2: 66, DOI: <https://www.jstor.org/stable/40598942> (geraadpleegd op 13 februari 2023).

¹⁶⁷ Mirjam Deckers, “The Weaver's Laboratory. Gunta Stölzl's Sample Cards as Materialities of Research,” *Textile Moderne/Textile Modernism* (2019):3, DOI: <https://hdl.handle.net/11370/1a77707c-2826-4730-9f5c-8897b8d7b074> (geraadpleegd op 5 april 2023).

De weverij probeerde dit nieuwe streven op het Bauhaus naar industrieel geproduceerd design te ondersteunen. De mogelijkheden die de weverij hier kon bieden zijn dan ook doorslaggevend geweest in het besluit de weverij niet te sluiten. In 1925 - rond de verhuizing naar Dessau - adviseerde de burgemeester van Dessau Gropius namelijk om de weefwerkplaats te sluiten vanwege de moeilijke financiële situatie waarin de school verkeerde. Maar Gropius weigerde dit te doen. Hij pleitte ervoor de afdeling open te houden vanwege 'de potentie' die de weefwerkplaats vertoonde met hun werken zoals deze werden gepresenteerd op verschillende beurzen en de Bauhaus expositie van 1923. Ook zou hij bij sluiting van deze afdeling bijna alle vrouwen van school moeten sturen.¹⁶⁸

In dit hoofdstuk zal bekeken worden of de weverij deze potentie waarmaakte en welk aandeel de wevers leverden aan industrieel design en wat de functie was van de *gebrauchsstoffe* in het Bauhaus. Om zo te bezien hoe deze werken werden ontvangen en werden gezien op het Bauhaus.

Verschillende toepassingen van industrieel textiel worden geanalyseerd. Dit betreft het textiel uit de weverij verwerkt in ontwerpen van de meubelwerkplaats, de textiele werken die meerdere malen verwerkt waren in uitgaven van de *Bauhausbücher* serie en in het tijdschrift *Bauhaus: zeitschrift für gestaltung*, en de vele *Bauhaustoffe* waarmee de weverij meerdere contracten zou verwerven met fabrikanten die deze stofontwerpen in productie namen.¹⁶⁹

Hiervoor worden opnieuw de ideeën van Folkmann gehanteerd. Hierbij worden alleen de objecten zelf bekeken en niet de context (interieur) waarin deze worden geplaatst. De context waarin een consumentenproduct wordt gebruikt is immers onbekend. Daarom richt de analyse zich op welk idee een designobject gestoeld is en de wijze waarop deze een fysieke gestalte krijgt. Het raamwerk van Folkmann maakt het mogelijk om de esthetische meerwaarde - het idee - van het object te analyseren, en de wijze waarop dit wordt gecommuniceerd door het object; dit kan direct zijn of indirect.¹⁷⁰ Door langs deze twee assen design te analyseren, wordt bekeken welke functie deze *gebrauchsstoffe* hadden in hun (beoogde) toepassing.

¹⁶⁸ Sigrid Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*, (London: Thames & Hudson, 1999), 89.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 117.

¹⁷⁰ Mads Nygaard Folkmann, "Evaluating Aesthetics in Design: A Phenomenological Approach," *Design Issues* 26(2010)1: 50-51. DOI:<http://www.jstor.org/stable/20627841> (geraadpleegd op 28 februari 2023).

Daarbij zullen ook de ideeën van Cheryl Buckley opnieuw worden ingezet zoals beschreven in het artikel *Made in Patriarchy*. Zij stelt dat vanuit twee andere perspectieven gekeken moet worden naar design geproduceerd door vrouwen. Bij de analyse van design moet rekening gehouden worden met de patriarchale verhoudingen die de rollen en verwachtingen voor vrouwen voorschrijven. Deze rollen zijn vastgelegd in de kunstgeschiedenis. Hierbij zijn maatstaven ontstaan die uitgaan van een mannelijke autonome kunstenaar met gevolg dat er eisen zijn ontstaan die voorschrijven wat goede kunst is zoals ‘individuele creativiteit.’¹⁷¹ Vrouwen hadden meestal een dienende rol, in tegenstelling tot het mannelijke gender. Hierdoor zijn vrouwen aangewezen op ‘the space left by men’, en zijn als gevolg daarvan werkzaam op andere plekken dan mannelijke designers of kunstenaars.¹⁷² Daarom moet er gekeken worden naar plekken waar vrouwen *wél* aanwezig waren in cultuur en kunst.¹⁷³

Ten tweede zijn standaard lezingen van beeldende kunst die zijn ontstaan in het patriarchaat niet toereikend om de facetten van design te kunnen vatten omdat design vaak een functie dient. Dit waardesysteem ontstaan voor beeldende kunst noemt Buckley ‘the rules of the game’. Deze regels leggen de focus nadrukkelijk op de individuele kunstenaar die zijn creativiteit uit in het kunstwerk. Dit bepaalt de waarde van het kunstobject, specifiek zijn ‘ruilwaarde’. Dit waardesysteem is niet toereikend bij analyses van design omdat design een functie dient. Een ‘goed’ ontwerp wordt dus bepaald door de ‘gebruikswaarde’ voor de consument en de productiemogelijkheden.¹⁷⁴ De individuele designer is hierbij minder niet van belang.¹⁷⁵

Door de zienswijze van Buckley wordt ook textiel geanalyseerd dat vaker niet voorkomt in vertellingen van de weverij en wordt op andere facetten gelet om de waarde te bepalen als design object.

¹⁷¹ Cheryl Buckley, “Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design,” *Design Issues* 3(1986)2: 10, DOI:<https://doi.org/10.2307/1511480> (geraadpleegd op 17 februari 2023).

¹⁷² *Ibid.*, 6.

¹⁷³ *Ibid.*, 6.

¹⁷⁴ *Ibid.*, 6.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 13-14.

Weefwerkplaats als laboratorium

Zoals hierboven aangegeven richtte de weverij zich na de verhuizing naar Dessau op industrieel design en begon het bijna te gaan opereren als een laboratorium. De wevers experimenteerden veelvuldig en testten hun textiele ontwerpen op bruikbaarheid.¹⁷⁶ Dit vereiste van de wevers een hele aanpassing in de benadering van hun weefpraktijk. Waar eerst de nadruk lag op de beeldende kwaliteiten van de stof, concentreerden de wevers zich nu op stof dat mechanisch op grote schaal geproduceerd kon worden en toepasbaar was in een modern interieur. Hierdoor werden ook andere eisen aan het textiel gesteld; het moest duurzaam zijn, soepel vallen of stug zijn; het moest lichtdoorlatend zijn of kleurvast. Het moest “textiel voor dagelijks gebruik” worden.¹⁷⁷

Het experimentele karakter en de uitvindingen zijn terug te vinden in de staalkaarten, die de wevers vervaardigden voor eigen gebruik (afb. 25). Hierin werden verschillende stalen en proefstofjes verzameld met bijgevoegd de technische specificaties zoals de productiewijze, het weefpatroon, de gehanteerde kleuren, en de beoogde toepassing zoals meubel- of gordijnstof. Deze stalen konden gebruikt worden om prototypes te ontwikkelen voor de industrie of bijdragen aan meubelontwerpen en architectuurprojecten van het Bauhaus zelf.¹⁷⁸

Deze proeflapjes werden voornamelijk gemaakt op het handweefgetouw. Want hoewel textiel industrieel geproduceerd moet gaan worden, werd wel gepleit voor het belang van het handmatig proces tijdens het experimenteren.¹⁷⁹ Zo stelde Anni Albers in 1924, dat de wever door de industrialisatie steeds verder verwijderd geraakte van het maakproces en hierdoor alleen nog ontwerpen maakte voor dessins. Albers stelde dat de wever weer herenigd moest worden met het maakproces. Deze verbondenheid met het maakproces en de experimenten met verschillende soorten materialen zouden tot nieuwe inzichten en innovaties kunnen leiden.¹⁸⁰ Deze ideeën volgen het beleid van de school nauwgezet waar technologie en kunst één moesten worden. Om deze reden werd - omwille van het experiment - gebruik gemaakt van het handweefgetouw en werden individuele stukken geproduceerd.¹⁸¹ Daarnaast was Albers ook begaan met het ontwikkelen van

¹⁷⁶ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 97.

¹⁷⁷ Ibid., 102.

¹⁷⁸ Deckers, “The Weaver’s Laboratory,” 2-3.

¹⁷⁹ Ibid., 4.

¹⁸⁰ Ibid., 4-5.

¹⁸¹ Karla Olgers en Caroline Boot, *Bauhaus: De Weverij En Haar Invloed in Nederland* (Tilburg: Nederlands Textielmuseum, 1988), 10.

textiel op het nieuwe Jacquard weefgetouw. Het gaf namelijk vele nieuwe mogelijkheden die het handweefgetouw niet kon bieden. Met dit mechanische weefgetouw kon ze haar experimenten en geometrische ontwerpen makkelijker omzetten naar een strak en net geweven stuk textiel dat geproduceerd kon worden in grote oplagen (afb. 26).¹⁸²

Ook Stölzl pleitte in 1926 voor het belang van weven met de hand. Het contact met het materiaal bevordert de creativiteit en het onderzoek naar de mogelijkheden van het materiaal. Dit zou bijdragen aan het ontwikkelen van nieuwe ideeën die leiden tot nieuwe innovaties van stofontwerp en prototypes. Dit is geheel in lijn met Gropius' opvatting dat in een designpraktijk de kunstenaar en de ingenieur samen moesten komen, waardoor nieuwe inzichten ontstaan, en kunst een functionele toepassing krijgt.¹⁸³

Wassily Chair

Een voorbeeld waar het experiment bijdraagt aan een functionele toepassing is het bekende stoelontwerp *Club Chair B 3*, ofwel de *Wassily Chair* (1925) van Marcel Breuer (afb. 27). Het stoelontwerp bestaat uit stalen buizen waartussen de stof is gespannen voor het zitvlak en de rugleuning. Het idee om stalen buizen te gebruiken kwam tot stand bij het zien van het gebogen fietsstuur van Adler fietsen. Het stoelontwerp lijkt dan ook bijna dezelfde eisen te vervullen als een fiets. Zo moest de stoel functioneel zijn, comfortabel zitten, en moest het ook industrieel geproduceerd kunnen worden. Het ontwerp realiseerde daarmee “de basisprincipes van Bauhaus productie”.¹⁸⁴ De stalen buizen moesten tevens het ontwerp luchtig maken en een sober uiterlijk geven. Dit was in Breuers ogen kenmerkend voor modern meubeldesign. Hij grapte dan ook dat op een dag meubelontwerpen zo luchtig zouden zijn dat uiteindelijk zijn fysieke verschijning zou verdwijnen en men op lucht zou gaan zitten. Deze evolutie had hij vastgelegd in een film (afb. 28).¹⁸⁵

De stof die gebruikt is werd in 1927 speciaal voor deze stoel ontworpen. De stof moest sterk genoeg zijn om iemands gewicht te kunnen dragen en tegelijkertijd geen afbreuk doen aan Breuers lichte

¹⁸² Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 104.

¹⁸³ T'ai Lin Smith, *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014), 61-64, URL: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1834016> (geraadpleegd op 14 februari 2023).

¹⁸⁴ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009), 204.

¹⁸⁵ Barry Bergdoll en John H. Beyer, “Marcel Breuer: Bauhaus Tradition, Brutalist Invention,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 74(2016)1: 6, DOI:<http://www.jstor.org/stable/44993840> (geraadpleegd op 2 maart 2023).

ontwerp. Men zweeft als het ware tussen het frame van de stoel. Daarom werd ijzergaren gebruikt als materiaal waardoor stof erg sterk was en dun kon worden uitgevoerd.¹⁸⁶ De stof is puur functioneel en krijgt een nieuwe toepassing. Het is hier niet meer louter bekleding maar het transformeert het frame naar een zitmeubel dat daadwerkelijk gebruikt kan worden. Doordat de stof ook lichtelijk meebuigt met de persoon maakt het de buizenconstructie comfortabel. Hier heeft het ontwerp een ‘surplus aan betekenis’. Dit wordt bereikt doordat het zowel lichte als sterke eigenschappen krijgt toegewezen door het gehanteerde materiaal van ijzerharen. Hiermee brengt de stof hetzelfde idee voort als het frame van Breuer. ‘[It] meets the demands of the sturdy but formally delicate Breuer armature.’¹⁸⁷ De stof wordt deel van het gehele ontwerp. De stof heeft een bewust gekozen uiterlijk. De sobere en effen kleur van de stof en de dikte maakt het ontwerp minimaal en luchtig. Het functionele ontwerp straalt moderniteit uit - zeker voor die tijd. Het idee waarbij ontwerpen simpeler en puur functioneel zijn zodat deze industrieel gefabriceerd kunnen worden, wordt indirect duidelijk door de gehanteerde vormtaal en materialen en niet door zijn functie als stoel. Dit ziet Folkmann als design dat idee-inhoud gelijktijdig zowel ‘verbergt als onthult’. Hierbij wordt zijn functie als een alledaags object secundair; het had namelijk ook een ander meubelstuk kunnen zijn dan een stoel.¹⁸⁸ Het gaat niet direct om de functie van een fauteuil maar om het idee - van een functioneel ontwerp dat industrieel geproduceerd kan worden - dat het meubelstuk in zich heeft. Dit wordt mede mogelijk gemaakt door het innovatieve en functionele stofontwerp. Het ontwerp idee kan dan ook toegepast worden op andere design objecten, Breuer zou dan ook vele variaties voortbrengen in deze vormtaal zoals theaterstoelen, krukken en bijzettafels.¹⁸⁹

Het is tevens niet bekend wie precies verantwoordelijk is voor het stofdesign van de stoel. De auteur T'ai Smith van het artikel *Anonymous textiles, Patented Domains* stelt dat hierdoor de maker van de stof tot een anonieme status wordt veroordeeld in tegenstelling tot Marcel Breuer die wel bekend is als de ontwerper van de stoel. Het textiel zou zelfs ‘ondergeschikt’ worden gemaakt aan het uitgesproken ontwerp van Breuer. Hieruit trekt zij de conclusie dat dit eraan bijdraagt dat textielontwerpen een bestaan hebben in de periferie van het Bauhaus.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Smith, “Anonymous Textiles, Patented Domains,” 65.

¹⁸⁷ Ibid., 65.

¹⁸⁸ Folkmann, “Evaluating Aesthetics in Design,” 51-52.

¹⁸⁹ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 154.

¹⁹⁰ Smith, “Anonymous Textiles, Patented Domains,” 65.

Daarentegen stelt Buckley zoals eerder gezegd dat de focus op een individuele designer zoals Smith hier doet, niet volstaat om design - vervaardigd door vrouwen - te onderzoeken. De aandacht die wordt gevestigd op het individu als een geniale kunstenaar is niet een toereikend instrument om design in zijn complexiteit te vangen. En een product van de 'rules of the game', ontwikkeld voor beeldende kunst - een man gedomineerd werkveld - en niet voor design. Buckley benadrukt de 'dienende rol' die vrouwen kregen opgelegd zoals hier met het stofontwerp dat het ontwerp van Breuer dient.¹⁹¹ Door naamsbekendheid en anonimiteit als een graadmeter te hanteren, worden vrouwen en hier textiel inherent buitengesloten van het debat rondom design.¹⁹² Hierom is het van belang om naar het 'idee' te kijken wat het design object communiceert en niet naar de genialiteit van de individuele kunstenaar.

Folkmanns opvatting over anoniem design sluit aan bij deze opvatting van Buckley en spreekt Smith hier ook in tegen. Folkmann stelt dat anoniem design puur functioneel is, het voldoet aan zijn taak, maar voegt niets toe aan wat design kan zijn, 'we simpel see through the inherent idea'.¹⁹³ Bij een traditioneel ontwerp van een stoel, is alleen de stoel te zien en zijn functie om in te zitten. De stoffering van *Wassily Chair* echter geeft een nieuwe weergave van het moderne leven waaraan functioneel industrieel meubelontwerp moet bijdragen. Het esthetische 'surplus' zoals Folkmann dit noemt is hier wel aanwezig. Daarmee bestempelt Folkmann dit niet als anoniem design maar valt het in de categorisering van lifestyle design. Het idee en zijn esthetische vormgeving van het designobject zijn belangrijker dan zijn functionele toepassing.¹⁹⁴

Dat Breuer hiermee naamsbekendheid verwierf zoals een beeldende kunstenaar was niet in lijn met de idealen van het Bauhaus. Breuer is toentertijd contracten aangegaan met fabrikanten en heeft patenten aangevraagd voor het ontwerp - buiten het Bauhaus om - waardoor het zijn intellectuele bezit werd. Hierdoor werd de stoel buiten het Bauhaus geproduceerd wat zorgde voor spanningen op de school. Het werd zelfs bestempeld door Schlemmer als de "Breuer crisis".¹⁹⁵

¹⁹¹ Smith, "Anonymous Textiles, Patented Domains," 12.

¹⁹² Buckley, "Made in Patriarchy," 11-13.

¹⁹³ Folkmann, "Evaluating Aesthetics in Design," 51.

¹⁹⁴ Ibid., 51-52.

¹⁹⁵ Bauhaus-Archiv e.a. *A Conceptual Model*, 204.

Gropius had namelijk met de oprichting van het Bauhaus GmbH de bedoeling dat designobjecten anoniem bij fabrikanten konden worden aangeboden om in productie te nemen. Het Bauhaus moest als een eenheid naar buiten treden. Designobjecten van het Bauhaus waren collectief eigendom en moesten ‘de integriteit van het Bauhaus “idee” uitdragen, niet die van een individuele kunstenaar. Hierom zouden producten ook gelabeld worden met het Bauhaus logo.

Dit gebeurde ook met het ijzergaren stofontwerp van deze stoel, de stof wordt alleen gesigineerd door het aangebrachte loodje met de Bauhaus - Dessau naam (afb. 29).¹⁹⁶

Textiel in Beeld

Om de toepassing van industrieel ontwerpen te bevorderen, onder andere vanwege de financiële motieven - begon de school met het verspreiden van fotografische beelden om zo naamsbekendheid te generen bij consumenten en fabrikanten. Hierbij werd het jonge medium fotografie ingezet. Op het Bauhaus vond artistiek onderzoek naar dit medium plaats en werd het veelvuldig gebruikt om de geproduceerde werken op het Bauhaus vast te leggen.¹⁹⁷ Deze foto's werden opgenomen in de Bauhausbücher serie en het tijdschrift dat het Bauhaus uitgaf. Deze werden uitgebracht om aandacht te krijgen voor de ideeën van een ‘modern designers praktijk’ en de ontwerpen van de school. In de uitgaven *Bauhausbücher 7 Neue Arbeiten Bauhauswerkstätten* uit 1925 werd de nieuwe designpraktijk gepresenteerd die zich ging richten op formeel functionele ontwerpen die industrieel zouden worden geproduceerd. Het is opmerkelijk dat hierin twintig foto's van met de hand gemaakte producten uit de weverij werden getoond - dus unieke (wand)tapijten en dekens. Er wordt gesteld dat Gropius deze beelden van wol toch leek te waarderen vanwege de picturale composities die associaties geven met architecturale constructies, zoals het glazengordijn in het nieuwe Dessau gebouw. Het zijn hier dus nog niet de puur functionele textiele werken die een toegepast doel hadden.¹⁹⁸

Gropius vond blijkbaar dat de ‘*Meterwaren*’ - de meer effen en functionele stoffen – onvoldoende aantrekkelijk waren om reclame te maken voor het werk van het Bauhaus. Hij lijkt zich dan ook te realiseren dat alleen functionele kwaliteiten niet voldoende zijn om een goed product te maken. Ook

¹⁹⁶ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 153.

¹⁹⁷ T’Ai Smith, “Limits of the Tactile and the Optical: Bauhaus Fabric in the Frame of Photography,” *Grey Room* 25 (2006)Fall: 7. DOI:<http://www.jstor.org/stable/20442740> geraadpleegd op 17 februari 2023).

¹⁹⁸ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, 62.

de vorm van een object is bepalend voor de aantrekkingskracht van een product: '[A] balans between function and form'.¹⁹⁹

Ook de wevers zagen de formele kwaliteiten nog steeds als een fundamenteel onderdeel van hun weefpraktijk. Daarom verzochten de wevers bij Gropius dat ze alsnog les konden krijgen in beeldend ontwerpen. Om deze reden gaf Klee van 1927 tot 1931 les in vormen- en kleurenleer op de weverij. Dat Klee hierin les gaf en niet Muche - die nog steeds actief was op de afdeling - was een wens van de wevers die nadrukkelijk afkeer hadden van Muche.²⁰⁰ Klee stelde een onderwijsprogramma samen dat speciaal ontwikkeld was voor het medium textiel. Kleurschakeringen en dessins kwamen nadrukkelijk aan bod in zijn lessen.²⁰¹ Klee toonde altijd grote interesse in het medium en zijn beeldende kwaliteiten, zeker wat betreft de subtiële kleurschakeringen die tot stand komen door de schering en inslag van weefsels. Om deze eigenschappen kon Klee het medium die verfijnde kleurnuances kon bewerkstelligen zeer waarderen. Klee probeerde het effect van doorschijnende lagen van weefsels later ook na te bootsen in zijn schilderijen, door dunne lagen verf over elkaar heen te stapelen (afb. 30).²⁰² Klee's beeldentaal was nadrukkelijk terug te zien in de textiel ontwerpen van de wevers, zoals in Stölzls wandtapijt *Chöre* (1928). (afb. 31 en afb. 32).²⁰³

Toch zouden de beelden die verspreid werden van producten van de weefwerkplaats geleidelijk veranderen naar de functionele stoffen met een soberder uiterlijk. Dit gebeurde niet alleen in de vorm van foto's, maar ook in de vorm van een soort staalboeken. Zo werden er op verzoek van Gropius in 1926 verslagen samengesteld over industrieel vervaardigde textielontwerpen. Deze omschrijvingen bevatten een patroon uitgetekend op papier en een textiel monster om een indruk te geven van het ontwerp. Deze verslagen werden opgenomen in staalboeken en aangeboden bij architecten zodat deze werden aangemoedigd om Bauhausstoffen te verwerken in hun ontwerpen.²⁰⁴ Gropius wilde hiermee de samenwerking met industrie en instanties bevorderen, vanwege zijn ideaal de bouwsector te veranderen en architectuur te bouwen voor de behoeftes van de massa.

¹⁹⁹ Smith, *Bauhaus Weaving Theory*, 63.

²⁰⁰ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 109.

²⁰¹ Droste e.a., *Bauhaus 1919-1933*, 151.

²⁰² Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 60.

²⁰³ Ibid., 104.

²⁰⁴ Deckers, "The Weaver's Laboratory," 5.

Door uniform te bouwen kan worden opgeschaald en meer mensen aan een huis geholpen worden. Om te voldoen aan de individuele wensen werden zogenaamde ‘types’ en variaties op hetzelfde ontwerp ontwikkeld. Hierbij zou ook de inrichting kunnen verschillen.²⁰⁵ Textiel is hierbij een handige oplossing, door de vele variëteiten in functionele textiel zoals gordijn en vloerbedekking die industrieel geproduceerd kon worden. De weverij kon met dit soort textiel de in 1927 opgerichte architectuurafdeling helpen bij het vormgeven van de nieuwe moderne wereld ‘as equal partners’.²⁰⁶

Toen Meyer in 1928 directeur werd, veranderde ook de manier waarop textiel in beeld werd gebracht. Meyer legde in zijn schoolbeleid nog meer nadruk dan zijn voorganger op functionaliteit van een product en het feit dat het industrieel geproduceerd kon worden. Meyer bestempelde de eerdere textiele werken nog als “decoratief” en zag graag dat de wevers meer op de structurele kanten - schering en inslag - van textiel zou gaan focussen.²⁰⁷

Dit is te zien in het Bauhaus tijdschrift van 1931, waar een stofontwerp van Margaret Leischner op de voorpagina staat (afb. 33). Dit stuk textiel is zo in beeld gebracht dat de aandacht niet meer op het picturale beeld ligt, dat gevangen is in het weefsel, maar op de complexe structuur van het weefsel zelf. De structuur wordt gecreëerd door wollen draden die verschillen van dikte van de wollen draden en de manier van weven.²⁰⁸ De esthetische kwaliteiten van dit textiele werk zit in de complexe en vindingrijke textuur die het resultaat is van materiaal en structuur.

Folkmann stelt dat de esthetische kwaliteiten van een ontwerp een zintuiglijke ervaring te weeg brengt. In deze zintuiglijke zou het ‘idee’ worden gecommuniceerd naar de gebruiker van het designobject. De zintuiglijke waarneming wordt bepaald door de eigenschappen van het textiel. Naast de functionele en beeldende eigenschappen heeft textiel ook tactiele eigenschappen, waarmee het zich onderscheidt van andere materialen. De tactiele ervaring van een stof wordt bepaald door het materiaal en structuur. Verschillende materialen zoals ijzergaren, katoen of kunstzijde in combinatie met verschillende weeftechnieken konden ervaringen geven als ruig, zacht, stug of soepel. De studente Otti Berger - die later in 1931 ook les gaf op de weverij - was van mening dat

²⁰⁵ Walter Gropius, “Systematische Vorarbeit für rationellen Wohnungsbau,” *Zeitschrift Bauhaus* 1(1927)2, in Hans M. Wingler, *Das Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin 1919 - 1933* (Köln: Dumont Buchverlag GmbH, 1975), 136.

²⁰⁶ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 105.

²⁰⁷ *Ibid.*, 108-109.

²⁰⁸ *Ibid.*, 108-109.

stof dus niet alleen een beeldend object, vooral een tactiel object: "A fabric is not only an optical object." Rather, "most important in cloth is its tactility. The tactile in cloth is primary."²⁰⁹

Bergers interesse voor tactiele kwaliteiten kwam voort uit de denkbeelden waarmee ze in contact kwam tijdens haar Vorkurs, die toen gegeven werd door Moholy-Nagy. Hij toonde belangstelling voor de relaties tussen tactiele kwaliteiten en materialen en welke effecten verschillende combinaties kunnen bewerkstelligen. Ook Moholy-Nagy toonde interesse in de tactiele structuur van textiel.²¹⁰ Dat Moholy-Nagy belangstelling had in textuur en textiel kwam voort uit zijn interesse voor fotografie, waarin hij experimenteerde met optische effecten. In zijn fotografie wilde het spel van schaduw en licht vangen. Om dit te kunnen realiseren ging hij materialen met expliciete texturen en structuren fotograferen. Deze vormen namelijk schaduwen of reflecties waardoor hij de suggestie van licht kon vangen op beeld. In het Bauhaus tijdschrift is dit te zien in de manier waarop de textiele werken zijn gefotografeerd (afb. 34).

Het werk van Leischner dat vastgelegd is op foto legt ook de nadruk op de textuur van de stof. Hierin is ook te zien dat er verschillende kleuren draden zijn gebruikt om de textuur zo verder te kunnen benadrukken en de schering en inslag beter van elkaar te kunnen differentiëren. En zo zijn de draden zelf en het lijnenspel hiervan die de stof beeldend aantrekkelijk maakte. In Bergers theorie van de weefpraktijk was ook het beeld - de optische ervaring - belangrijk. Kleur, het materiaal en structuur was nog steeds van belang voor een ontwerp en moesten samen in harmonie zijn.²¹¹ Ondanks de nadruk op het functionele aspect dat de overhand had op het Bauhaus en door Meyer werd uitgedragen, vonden de wevers, met Berger, de esthetische beeldende kwaliteiten nog wel van belang.²¹²

Dat Berger zoveel nadruk legde op de combinatie van optische en tactische ervaring van stoffen werd beïnvloed door het functionalistische discours dat toen overheerste op het Bauhaus. De zintuigelijk effecten van de stof waren bepalend hoe de stof functioneerde. Dit was van belang als de stof voor een bepaald doeleinde was ontwikkeld of een bepaald effect moest bewerkstelligen in een ruimte, stelt Berger. Ook stelde ze bepaalde eisen aan de kwaliteit van het materiaal. Zo moest

²⁰⁹ Smith, "Limits of the Tactile and the Optical," 9.

²¹⁰ Deckers, "The Weaver's Laboratory," 4.

²¹¹ Olgers en Boot, *Bauhaus: De Weverij En Haar Invloed in Nederland*, 14.

²¹² Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 113.

het duurzaam zijn, zodat tijdens de gehele levensloop van de stof dezelfde beoogde tactiele ervaring mogelijk was.²¹³

Het werk van Leischner communiceert ook deze ideeën en brengt nieuwe ‘surplus’ van betekenis voort. Textiel is niet alleen functioneel door zijn toepassing als meubelbekleding of gordijn, maar ook door de inherente kwaliteiten van het materiaal. Dit wordt indirect gecommuniceerd. De esthetische kwaliteiten van de stoffen kwam niet meer voort uit de patronen en dessins maar uit de wollen draden zelf. Er was nu zoveel technische kennis aanwezig bij de wevers dat de esthetische kwaliteiten voortkwamen uit het materiaal, de hantering van de draden en de gecreëerde structuur in de stof. Door de manier waarop het gefotografeerd is krijgt de consument bijna het idee dat hij de stof kan aanraken en door het papier de tactiele ervaring van de stof meekrijgt. Zo lijkt deze stof zacht, verfijnd en heeft het een uitgesproken structuur die een beeldenspel creëert.²¹⁴ De consument kan zich een voorstelling maken voor welke toepassing de stof het best dient.

In Folkmanns raamwerk valt dit ontwerp hierdoor precies in het midden van de as tussen puur functioneel ontwerp en hoog esthetisch. Deze zijn niet los van elkaar te zien en zijn verweven in structuur en materiaal van het textiel. Doordat de wevers hun aandacht zo nadrukkelijk legden op de esthetische kwaliteiten van het materiaal en de structuur in plaats van op complexe dessins, was het ook makkelijker grootschalig industrieel te produceren. Uiteindelijk werkten meerdere fabrikanten samen met het Bauhaus. De stoffen van het Bauhaus waren namelijk populair bij consumenten, vanwege de esthetische, moderne en technische kwaliteiten. De producten waren makkelijk mechanisch te produceren in grote oplagen. Hierdoor was het voor fabrikanten commercieel interessant om de *Bauhausstoff* in productie te nemen.²¹⁵

Een voorbeeld hiervan is het contract dat gesloten werd met het textielbedrijf *Polytex*. Dit contract betrof de afspraak dat de textiele werken gelabeld werden met Bauhaus-Dessau logo. Daarbij werd vastgelegd dat deze stoffen: “is to supply a broad market with reasonably prices, artistically and technically expectional upholstery and curtain fabrics.”²¹⁶ Desondanks was Berger ontevreden over deze samenwerking. De ontwerpen die in productie werden genomen waren in haar optiek nog

²¹³ Smith, “Limits of the Tactile and the Optical,” 16.

²¹⁴ Ibid., 25.

²¹⁵ Olgers en Boot, *Bauhaus: De Weverij En Haar Invloed in Nederland*, 16.

²¹⁶ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 112.

te beeldend en leken nog te veel op de handgeweven textiel (afb. 35). Hierdoor was het maakproces in de fabriek gecompliceerder en werden de producten duurder. Polytex zelf vond dit geen probleem. Berger nochtans wel, omdat de producten hierdoor niet betaalbaar waren voor de gemiddelde consument, en een luxe artikel werd. Berger vond dan ook dat de wevers zich moesten inzetten voor kwalitatief industrieel te vervaardigen producten dat toch kon concurreren met ander textiel op de markt. Hierdoor zouden ook de minderbedeelden toegang krijgen tot kwalitatieve producten. Er hoefde niet gekozen te worden tussen de esthetische, duurzame kwaliteiten en betaalbaarheid van de ontwerpen²¹⁷ Ze vond ook dat de gehele gemeenschap profijt moest hebben van de textiele werken, met name de industrieel geproduceerde weefsels.²¹⁸

Bergers denkbeelden over het weefpraktijk werden later bestempeld als de belichaming van wat Gropius had gewild met het Bauhaus, zo stelde de vrouw van Gropius, Ise Gropius: “hardly anybody at the Bauhaus understood so completely and carried out so successfully the working methods that my husband tried to develop during the nine years when he ran the Bauhaus”²¹⁹

De weverij maakte prototypes voor de industrie die later zeer succesvol bleken. Dat zou resulteren tot vele samenwerkingen met verschillende stoffabrikanten en leidde ertoe dat de weverij eindelijk onderdeel werd van het grotere discours op het Bauhaus betreffende industriële productie. Dit wordt door auteur Sigrid Weltge-Wortmann zelfs bestempeld als een ‘eerbetoon aan de wevers’ vanwege hun prestaties.²²⁰

Tevens zou Meyer hierover schrijven. In een brief over zijn tweejarige functie als directeur, verkondigde hij trots dat het Bauhaus een industrieel (economisch) succes was, door de vele licenties en samenwerkingen met fabrikanten en studenten die banen kregen aangeboden in betreffende bedrijven. Naast andere werkplaatsen en producten zou hij dit succes ook toerekenen aan het Bauhaus textiel.²²¹

²¹⁷ Olgers en Boot, *Bauhaus: De Weverij En Haar Invloed in Nederland*, 16.

²¹⁸ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 113.

²¹⁹ Ibid., 113.

²²⁰ Weltge-Wortmann, *Bauhaus Textiles*, 108.

²²¹ Ibid., 115.

De wevers wisten namelijk met hun experimenten een optimale balans te vinden tussen de technische en esthetische kwaliteiten. Ze kwamen met innovaties die direct toepassingen vonden in het moderne leven en het nieuwe moderne huis dat het Bauhaus voor zich zag. Daarbij wisten ze succesvolle prototypes te ontwikkelen, die door de industrie makkelijk in grote oplages te produceren waren en hierdoor betaalbaar werden. De wijze waarop textiel in industriële productie kon bijdragen aan het collectief werd zeer gewaardeerd. Dit collectief betrof niet alleen het Bauhaus zelf maar ook de gehele samenleving. De textiele werken van de wevers verwezenlijkten Bauhaus' idealen op zo'n wijze dat dit door de directeuren uiteindelijk ook werd erkend.

Ook Frits Hesse - Burgemeester van Dessau - heeft zijn zienswijze ten aanzien van de weverij aangepast. Waar hij in 1925 nog pleitte voor de sluiting van de weverij, pleitte hij later voor instandhouding van het Bauhaus inclusief de weverij. In 1932 willen de Nationaal Socialisten, die waren toetreden in het stadsbestuur, het Bauhaus sluiten. In Hesse's toespraak ter gelegenheid van een Bauhaus expositie, waarin hij de sluiting wilde voorkomen, gebruikte hij de weverij en haar commerciële succes met de industriële producten als argument om de Nationaal Socialisten te overtuigen van de goede verdiensten van de school voor Duitsland en omgeving. Zo stelde hij: "Wanneer je de lage prijzen in ogenschouw neemt, vooral die van de bedrukte gordijnenstof en tapijten, kan je vaststellen dat de werkwijze van het Bauhaus ten goede komt aan alle lagen van de bevolking".²²² Hesse sluit af dat uiteindelijk de geschiedenis een oordeel zal vellen over het Bauhaus en zijn werk. En dat heeft ze gedaan, ook betreft de weverij.

Het eerste ooit uitgegeven boek over Bauhaus, genaamd *Das Bauhaus* geschreven door Hans Wingler werd uitgegeven in de jaren 60 in samenwerking met de tapijtenfabriek *Verlag Gebr. Rasch & Co* te Bramsche die in de jaren 30 Bauhaus stoffen in productie nam.²²³ Een bewijs dat de weverij nadrukkelijk haar stempel heeft achtergelaten op het Bauhaus. De vrouwen van de weverij sieren de cover van het meest bekende Bauhaus boek (afb. 36).

²²² Oberbürgermeister Fritz Hesse "Das Schicksal des Bauhauses - Ein Rechenschaftsbericht in letzter Stunde" *Volksblatt für Anhalt (Dessau)* vom 20. August 1932 in Hans M. Wingler, *Das Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin 1919 - 1933* (Köln: Dumont Buchverlag GmbH, 1975).

²²³ Hans M. Wingler, *Das Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin 1919 - 1933* (Köln: Dumont Buchverlag GmbH, 1975), 4.



Afb.24. *Möbelstoff, Musterstück*, Anni Albers, 1930



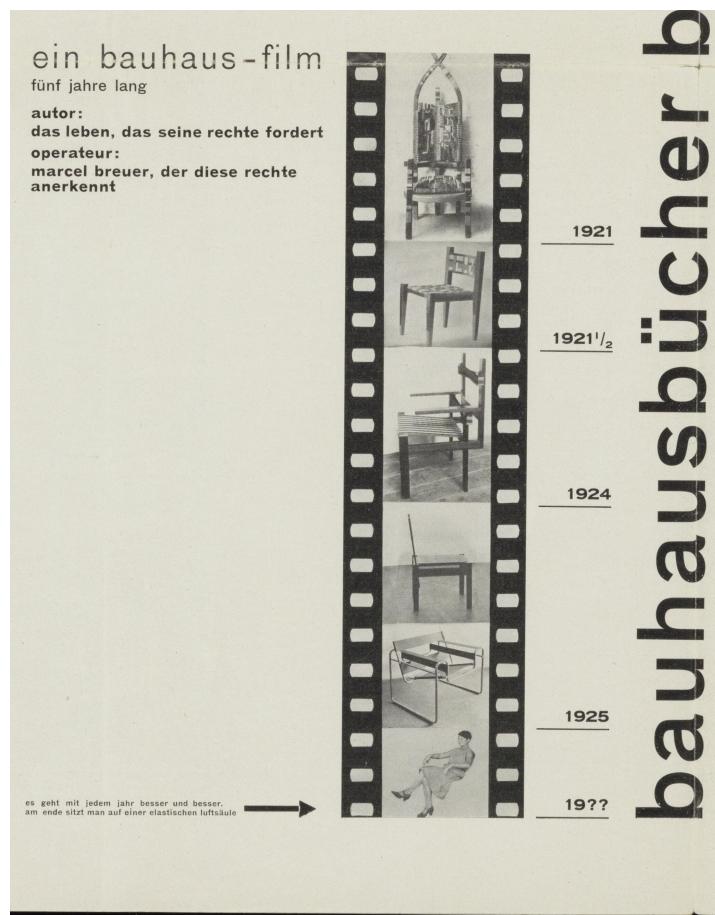
Afb.25. Stalenkaarten met geweven Bauhausstaaltjes, Anni Albers (ontwerper), Gunta Stölzl (ontwerper), Lisbeth Oestreicher (uitvoerder), 1926–1930



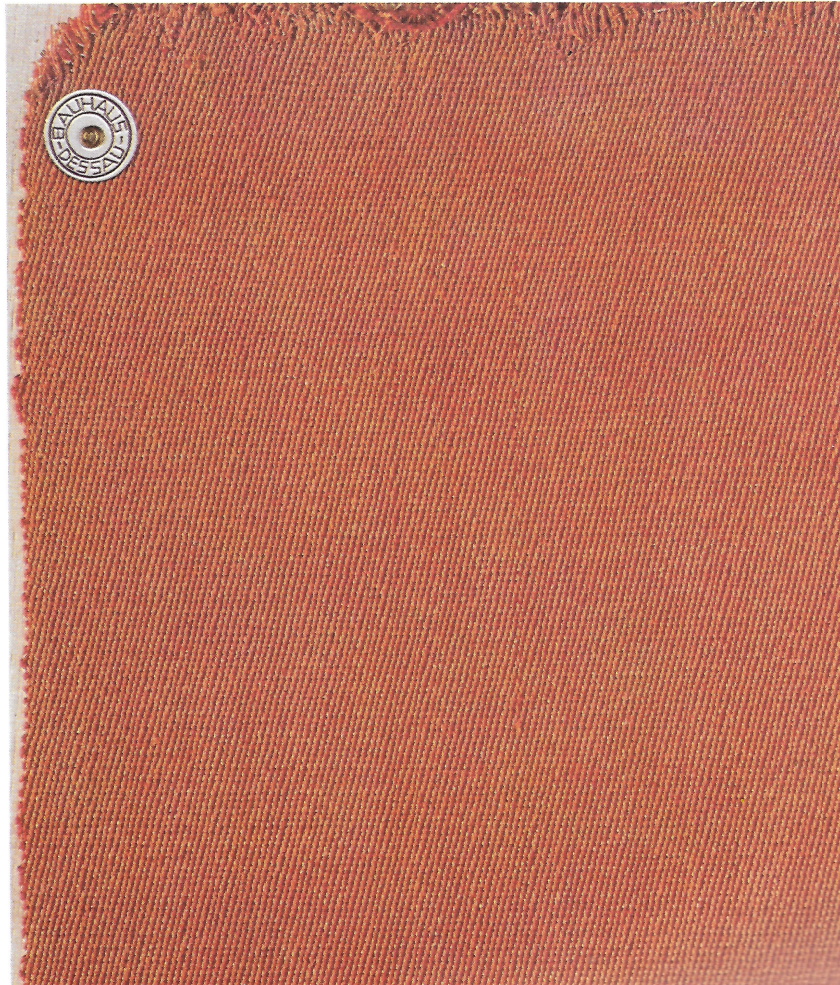
Afb.26. *Wall Hanging*, Anni Albers, 1926



Afb.27. *Wassily Armchair*, Marcel Breuer, 1925



Afb.28. *ein Bauhaus-film*, Marcel Breuer, Bladzijde uit *Bauhaus: zeitschrift für gestaltung 1*, 1926



Afb.29. *IJzergarenstof van Kantoen, met Bauhaus loodje, 1927*



Afb.30. *Red, Green, Gradation*, Paul Klee, 1923

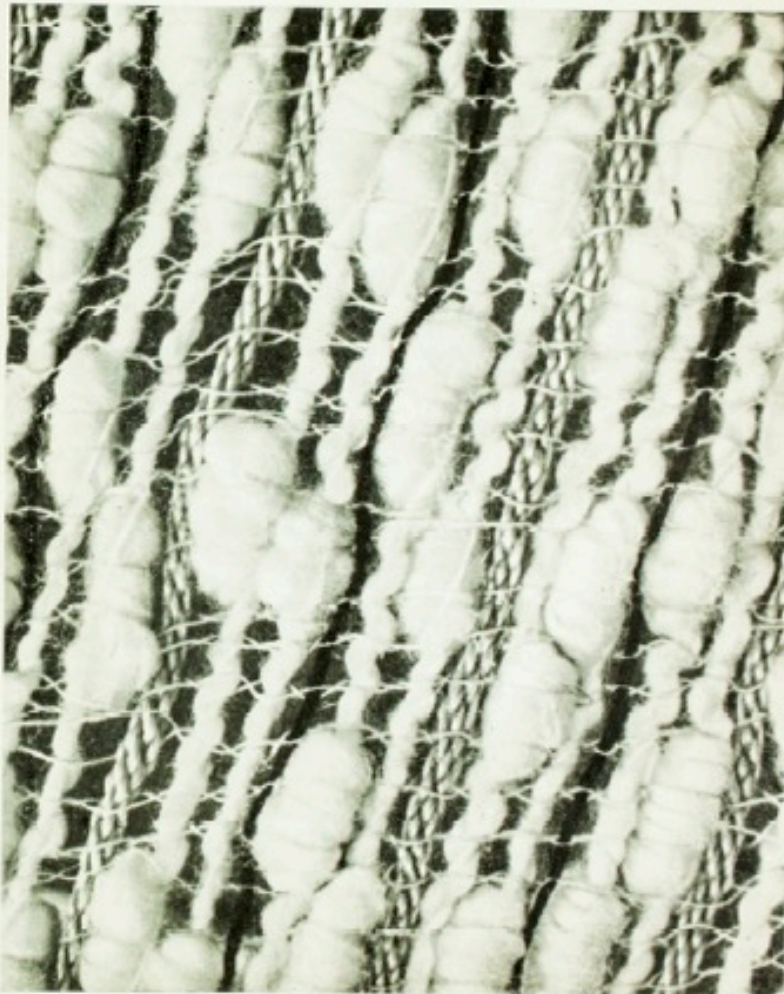


Afb.31. 5 *Chöre*, Gunta Stölzl, 1928

baunhaus zeitschrift für gestaltung **2, 1931**

herausgeber: bauhaus Dessau • schriftleitung: josef albers Dessau bauhaus

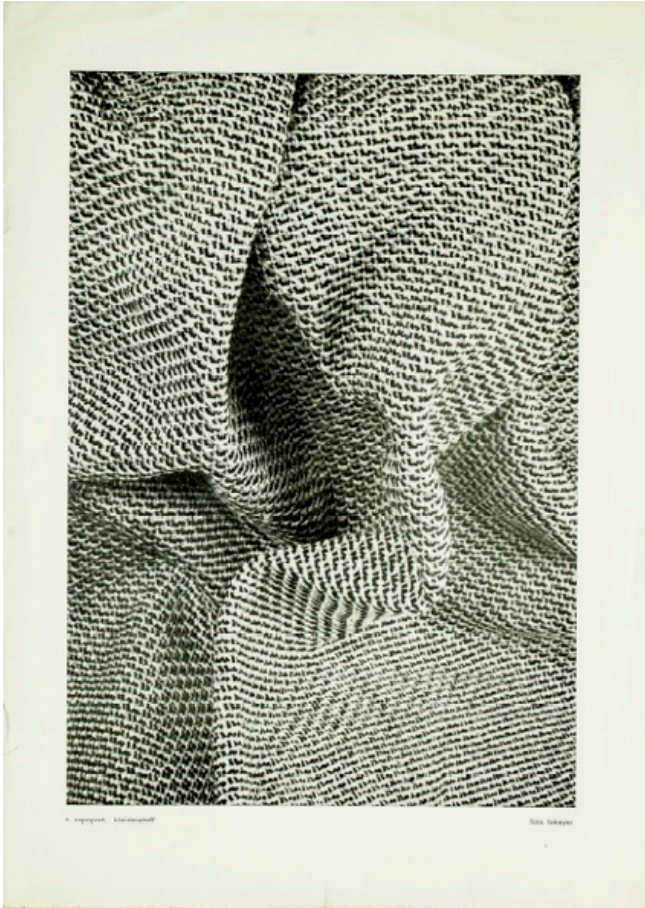
juli



g. leischner, drehergewebe, noppenstoff

foto perottina

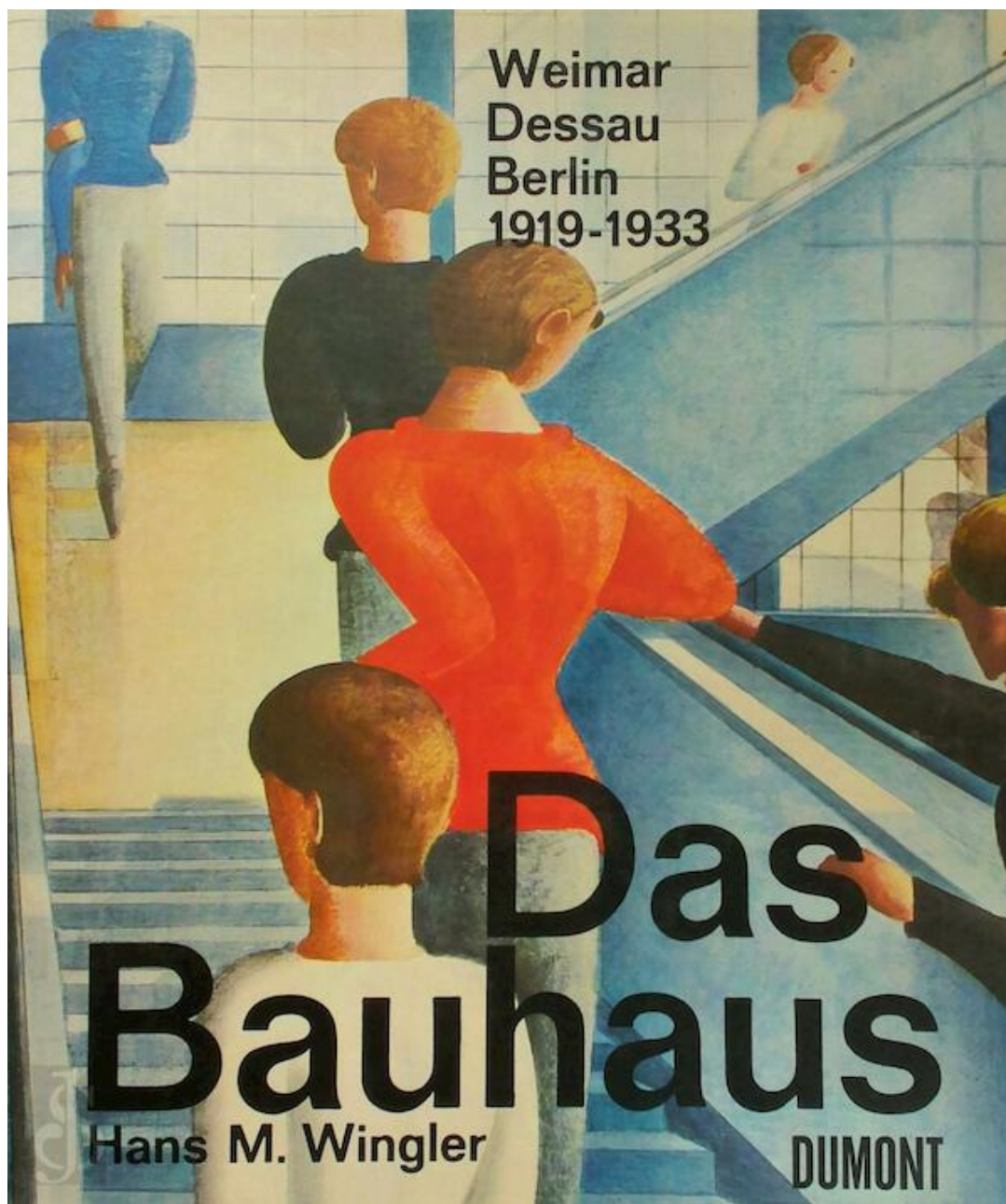
Afb.33. Cover met werk van Margaret Leischner, *drehergewebe, noppenstoff*, 1931 in *Bauhaus zeitschrift für gestaltung* 2, 1931



Afb.34. Foto rapoport, Kleiderstoff in Bauhaus zeitschrift für gestaltung 2, 1931



Afb.35. Curtain Material Sample, Bauhaus collectie bij 'Polytex', 1928-1930



Afb.36.Cover boek: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin 1919 - 1933* (Köln: Dumont Buchverlag GmbH, 1975), met afbeelding van: Bauhaustreppe, Oskar Schlemmer, 1932

Conclusie

In deze scriptie is onderzoek gedaan naar de vraag: ‘Wat was de houding ten aanzien van het belang van textiele werken uit de weefwerkplaats op het Bauhaus van 1919 tot 1931?’.

Er is duidelijk naar voren gekomen dat de weverij - hoewel de studenten in de werkplaats overwegend vrouw waren - een essentieel onderdeel was van het Bauhaus, zowel in het onderwijsprogramma alsook in het sociale leven op de school. De wevers wisten door hun inzet de afdeling uit te breiden en verder te ontwikkelen. Daarbij nam de weefwerkplaats vaak deel aan samenwerkingen tussen verschillende werkplaatsen en was deze van belang bij grotere projecten.

Naarmate de weverij zich ontwikkelde, begonnen de wevers zich te differentiëren van andere disciplines en werkplaatsen op de school. Door hun weefpraktijk theoretisch te onderbouwen wisten ze de eigenschappen eigen aan het medium te formuleren en werd duidelijk welke bijdrage de weverij kon leveren en welke functies het kon bekleden in de architecturale ruimte. De architecten begonnen hierdoor het nut van textiel in hun ontwerpen in te zien. Zij maakten textiele werken (vloerkleden, wandtapijten, stoffering, behang etc.) dan ook bewust een onderdeel van hun ontwerpen. De aanwezigheid van textiel werd een vereiste om een aangename sfeer te creëren in de sobere en ornamentloze modernistische gebouwen.

Toen het beleid van het Bauhaus zich in 1925 richtte op industriële producten, verlegden de wevers de aandacht van picturale kwaliteiten naar de structurele esthetische kwaliteiten van textiel. Dit om de toepassingsmogelijkheden van textiel uit te breiden alsook textiel geschikt te maken voor industriële productie, zonder concessies te doen aan de esthetische en technische kwaliteiten van de weefsels. Hierdoor vond de textiel van de wevers grote aftrek bij consumenten en fabrikanten die de stoffen in productie namen. Hier profiteerde het Bauhaus financieel van en droeg de weverij in belangrijke mate bij aan zijn vermaarde status. Het kwalitatief hoogstaande design van de weverij, dat industrieel geproduceerd kon worden, paste naadloos in het streven en de visie van het Bauhaus, waarin design in dienst van het moderne leven moest staan. Met deze bijdrage aan het Bauhaus en de samenleving zouden de wevers erkenning ontvangen.

Hoewel de weverij voortkwam uit de vrouwenafdeling zagen de mannen - die als leermeester of directeur werkzaam waren op het Bauhaus - in, hoe onmisbaar textiel was voor de school. Zij zagen in hoe essentieel textiel was voor het handelsmerk van het Bauhaus. Erkend moest worden dat

zonder textiel en de weverij het Bauhaus in de realisatie van hun idealen minder succesvol geweest zou zijn. De genderpolitiek en de minder geëmancipeerde status van de vrouw in de samenleving was dus niet doorslaggevend voor de erkenning van textiele werken.

De weverij en textiel blijkt een veel centralere positie binnen het Bauhaus te hebben gehad dan de literatuur aangeeft. De bewering dat er geen waardering was voor textiele werken op het Bauhaus dient te worden genuanceerd, zoals uit deze scriptie blijkt. De weverij was met reden de langst standhoudende werkplaats van het Bauhaus.

Deze analyse is voortgekomen uit een tweetal methodes. Dit waren de fenomenologische theorie van Mads Nygaard Folkmann en de feministische design theorie van Cheryl Buckley. Deze methodes waren zeer bruikbaar omdat ze gericht zijn op design. Door deze methodes te hanteren werd het mogelijk om de textiele werken te bekijken vanuit de parameters van design. Door de eigenschappen van het design bloot te leggen was het mogelijk om het design objectief te analyseren waarbij de hedendaagse bril als het ware afgedaan kon worden. Immers wordt in huidige tijd design meer als vanzelfsprekend gezien (juist mede dankzij het Bauhaus).

Door vanuit de methodes de textiele werken, met inachtneming van de plekken waar vrouwelijke designers werkzaam waren, inhoudelijk te analyseren kon worden gezien welke eigenschappen van de textiele werken overeenkwamen met de idealen van het Bauhaus. Zo bleek het ondergeschikte auteurschap niet zozeer met de onderschikte positie van vrouwen te maken te hebben, maar vooral met het collectieve Bauhaus idee dat design ten dienste stond aan de samenleving.

De toepassing van de methodes bleek ook zeer nuttig om de verschillende uitspraken over de weverij te zien in het kader van design en in relatie tot wat het Bauhaus daarin belangrijk achtte. Hierdoor konden de uitspraken tegen die achtergrond worden geïnterpreteerd, wat niet mogelijk was geweest wanneer maatstaven voor beeldende kunst waren gehanteerd.

De waardering voor textiele werken is tegenwoordig een meer algemeen gegeven. Dit komt door het feministische discours dat meer aandacht geeft aan vrouwen die werkzaam waren of zijn in de kunsten. Daarbij is er tegenwoordig ook meer interesse in design an sich. Voorheen was de kunstgeschiedenis hoofdzakelijk een verhaal van grote individuele kunstenaars en vernieuwers. Hierdoor werden vrouwen vaak over het hoofd gezien en hun werk raakte ondergesneeuwd onder

de belangstelling voor de zogenaamde mannelijke genieën. Vanuit de feministische benadering - zoals die van Beckley - worden plaatsen belicht waar vrouwelijke kunstenaars en designers werkzaam waren, die in de gebruikelijke vertelling van de geschiedenis worden uitgesloten. Hierdoor is er bijvoorbeeld ook meer belangstelling voor de weverij en de vrouwen op het Bauhaus. De feministische benadering geeft ook aan dat er duidelijke mannelijke opvattingen waren over wat een vrouwelijke kunstenaar of designer moest zijn en in welk soort werkveld zij zich moest begeven, zoals kunstnijverheid.

Komen deze opvattingen overeen met de waardering op het Bauhaus ten aanzien van de weverij zoals in deze scriptie naar voren komt? Was die houding tegenover textiel en de wevers op het Bauhaus een uniek gegeven vergeleken met andere academies en kunstnijverheidsscholen toentertijd? Deze vragen zouden in een vervolgonderzoek bestudeerd kunnen worden. Dit onderzoek zou kunnen uitwijzen of het Bauhaus ook hierin vooruitstrevender was dan andere Duitse scholen in het interbellum.

Bibliografie

Albers, Anni. "The Pliable Plane; Textiles in Architecture." *Perspecta* 4(1957): 36-41. DOI: <https://doi.org/10.2307/1566855>. (geraadpleegd op 21 februari 2023).

Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, e.a., *Bauhaus : A Conceptual Model*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2009.

Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Walter Gropius en Gunta Stölzl, *Korrespondenz zwischen Walter Gropius, Gunta Stölzl*, 08.01.1931-02.08.1967, Dokumente, Inv. Nr. 658206, GS 19 Private Korresp.: Briefwechsel mit Pers. St.Umfang, Beilagen: 13 Br., 14 Bl. (davon Fotokp.: 8 Br., 8 Bl.), Beil.: 1 Br. an Wera Meyer, 1 Bl., Kp., 1 Zeugnis, 1 Bl., Kp., Schriftwechsel mit dem Hatje-Verlag, 1955, 4 Br., 4 Bl. URL: <https://open-archive.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=104801&viewType=detailView> (geraadpleegd op 11 april 2023).

Bergdoll, Barry, en John H. Beyer. "Marcel Breuer: Bauhaus Tradition, Brutalist Invention." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 74(2016)1: 1-39. DOI: <https://www.jstor.org/stable/44993840> (geraadpleegd op 2 maart 2023).

Boot, Caroline. *Bauhaus & modern textiel in Nederland*. Tilburg: TextielMuseum, 2019.

Buckley, Cheryl. "Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design." *Design Issues* 3(1986)2: 3-14. DOI: <https://www.jstor.org/stable/1511480> (geraadpleegd op 17 februari 2023).

Deckers, Mirjam en Burcu Dogramaci, red., "The Weaver's Laboratory. Gunta Stölzl's Sample Cards as Materialities of Research." In *Textile Moderne/Textile Modernism*, 169-78. Cologne: Böhlau Verlag, 2019. <https://research.rug.nl/en/publications/the-weavers-laboratory-gunta-stoelzls-sample-cards-as-materialitie> (geraadpleegd op 5 april 2023).

Droste, Magdalena, e.a., *Bauhaus 1919-1933*. Keulen: Taschen, 1990.

Folkmann, Mads Nygaard. "Evaluating Aesthetics in Design: A Phenomenological Approach." *Design Issues* 26(2010)1: 40-53. DOI: <https://www.jstor.org/stable/20627841> (geraadpleegd op 28 februari 2023).

Gropius, Walter, red. *Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten*. Bauhausbücher 7. Dessau: Bauhaus, 1925. https://monoskop.org/images/f/ff/Gropius_Walter_Hrsg_Neue_Arbeiten_der_Bauhauswerkstaeffen_1925.pdf. (geraadpleegd op 11 maart).

Gropius, Walter, Dara Kiese, en Annika Fisher. "The Bauhaus and "How Do We Build Decent, Beautiful, and Inexpensive Housing?"." *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 23(2016)1: 102-24. DOI: <https://doi.org/10.1086/688202> (geraadpleegd op 10 mei 2023).

Hyunsoo, Kim. "Re-Framing Anni Albers and Bauhaus." *International Journal of Art & Design Education* 41(2022)3: 414-426. DOI: <https://doi.org/10.1111/jade.12423> (geraadpleegd op 28 maart 2023).

Krohn, Carsten. *Walter Gropius*. Basel: Birkhäuser, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783035617436>. (geraadpleegd op 15 maart 2023).

Meyer, Adolf. red. *Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*. Bauhausbücher 3. Dessau: Bauhaus, 1925. URL: https://monoskop.org/images/0/03/Meyer_Adolf_Ein_Versuchshaus_des_Bauhauses_in_Weimar_1925.pdf. (geraadpleegd op 11 april).

Olgers, Karla, en Caroline Boot. *Bauhaus: de weverij en haar invloed in Nederland*. Tilburg: TextielMuseum, 1988.

Otto, Elizabeth, en Patrick Rössler. *Bauhaus Bodies : Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School*. Visual Cultures and German Contexts. New York, NY, USA: Bloomsbury Visual Arts, 2019. URL: <https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1999402&site=ehost-live>. (geraadpleegd op 27 maart 2023).

Ray, Katerina Rüedi. "Bauhaus Hausfrau: Gender Formation in Design Education." *Journal of Architectural Education (1984-)* 55(2001)2: 73-80. DOI: <https://www.jstor.org/stable/1425608> (geraadpleegd op 20 februari 2023).

Reshetnikova, Tatiana Sergeevna. "Experiment in Architecture and Bauhaus-Weimar." *AIS - Architecture Image Studies* 1(2020)1: 144-155. DOI: <https://doi.org/10.48619/ais.v1i1.302> (geraadpleegd op 7 mei 2023).

Ridler, Morgan Jane. "Color and Architecture: Walter Gropius and the Bauhaus Wall-Painting Workshop in Collaboration, 1922-1926." *Architectural Histories* 10(2022)1: 1-27. DOI: <http://journal.eahn.org/article/id/8308/> (geraadpleegd op 24 februari 2023).

Smith, T'ai. "Anonymous Textiles, Patented Domains: The Invention (and Death) of an Author." *Art Journal* 67(2008)2: 54-73. DOI: <https://www.jstor.org/stable/40598942> (geraadpleegd op 13 februari 2023).

Smith, T'Ai. *Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design*. Minneapolis, UNITED STATES: University of Minnesota Press, 2014. <http://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1834016> (geraadpleegd op 23 februari 2023).

Smith, T'Ai. "Limits of the Tactile and the Optical: Bauhaus Fabric in the Frame of Photography." *Grey Room*, (2006)25: 6-31. DOI: <https://www.jstor.org/stable/20442740> (geraadpleegd op 17 februari 2023).

Stölzl, Gunta. “die entwicklung der bauhausweberei.” *bauhaus: zeitschrift für gestaltung* 4(1931)2: 2-5.

Stonard, John-Paul. “Oskar Schlemmer’s “Bauhaustreppe”, 1932: Part I.” *The Burlington Magazine* 151(2009) 1276: 456-64. DOI: <https://www.jstor.org/stable/40480258>. (geraadpleegd op 12 april 2023).

Tóth, Edit. “Breuer’s Furniture, Moholy-Nagy’s Photographic Paradigm, and Complex Gender Expressivity at the Haus am Horn.” *Grey Room*, (2013)50: 90-111. DOI: <https://www.jstor.org/stable/23360988> (geraadpleegd op 15 maart 2023).

Weltge-Wortmann, Sigrid. *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*. London: Thames & Hudson, 1999.

Wingler, Hans M. *Das Bauhaus 1919 - 1933*. 3e druk. Keulen: Dumont Buchverlag GmbH, 1975.

Afbeeldingenlijst

Hoofdstuk 1

1. Lore Leudendorff, *Kleine Splitgobelin*, 1923, proeflapje, tapijt van kantoen, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung Berlijn (foto: Gunter Lepkowski https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue4-IVC/leudesdorff.html geraadpleegd op 20 april 2023).
2. Benita Koch-Otte, *Teppich für ein Kinderzimmer*, 1923, wandtapijt, katoenwol, Klassik Stiftung Weimar (foto: Bauhaus Kooperation <https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/weaving/carpet-for-a-childrens-room> geraadpleegd op 4 juni 2023).
3. Johannes Itten, Tapijt, 1925, Itten-Archiv, Zurich I (foto: Weltge-Wortmann, Sigrid. *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*. London: Thames & Hudson, 1999).
4. Georg Muche, *Das Kleine Formenalphabet (The Small Form Alphabet from the Weaving Workshop)*, 1922, ets op papier, 24,7 × 15,7 cm., Art Institute of Chicago (foto: Art Institute of Chicago <https://www.artic.edu/artworks/242066/das-kleine-formenalphabet-the-small-form-alphabet> geraadpleegd op 13 juni 2023).
5. Marcel Breuer en Gunta Stölzl, *Afrikanischer Stuhl*, 1921, Eiken- en kersenhout, beschilderd met wateroplosbare verf in de kleuren blauw, goud en rood, textieldelen van hennep, wol, katoen, zijde, stroken stof en brokaatdraden in verschillende technieken en materialen op een zwaar getordeerde hennepketting, 179,4 x 65 x 67,1 cm., Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung © Breuer: unbekannt; Stölzl: VG Bild-Kunst, Bonn [https://open-archiv.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.\\$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=20](https://open-archiv.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=2&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=20) (geraadpleegd op 10 juni 2023)).
6. Marcel Breuer en Gunta Stölzl, *Chair with Colourful Woven Seat*, Gepolijste zwarte perenboomhout, zitting en rugleuning van gevlochten wollen banden, 75.5 x 49 x 49 cm., Klassik Stiftung Weimar (foto: Bauhaus Kooperation <https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/joinery/chair-with-colourful-woven-seat/> geraadpleegd 12 juni 2023).
7. Gunta Stölzl, *Möbelstoff, Musterstück*, 1925, textiel, geribbelde stof, herhaling van 12 draden, schering van gedraaide kantoen (rood, wit), inslag van dikke wol (rood) en dunnen wol (zwart) afwisselend, 17,7 x 17,5 cm., Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung © VG Bild-Kunst, Bonn <https://open-archiv.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=62911&viewType=detailView> geraadpleegd op 2 juni 2023).
8. Anni Albers, *Dekorationsstoff, Beispiel für Farbstellungen und Materialvariationen, Stoffprobe*, 1930, Linnenbinding, ketting van gedraaid katoen, (beige) inslag van kunstzijde (wit), wol (rood), 20,5 x 11 cm., Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung © VG Bild-Kunst, Bonn <https://open-archiv.bauhaus.de/eMP/>

eMuseumPlus?

service=ExternalInterface&module=collection&objectId=62843&viewType=detailView

geraadpleegd op 2 juni 2023).

9. Otti Berger, Tastffel aus Fädent, 1928, diverse textieldraden bevestigd aan een gaas, losjes daarin geplaatst diverse gekleurde vierkante papieren kaarten, 14 x 57 cm., Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, (foto: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung <https://open-archive.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=60961&viewType=detailView> geraadpleegd op 20 april 2023).
10. Oskar Schlemmer, *Bauhaustreppe*, 1932, olieverf op doek, 162,3 x 114,3 cm., MoMA, (foto: MoMA <https://www.moma.org/collection/works/80049> geraadpleegd op 3 juni 2023).
11. T. Lux Feininger, *Die Weberinnen auf der Treppe des Bauhaus-Gebäudes*, 1927, Zilvergelatine op barietpapier, 10,8 x 8,3 cm., Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung © Estate of T. Lux Feininger <https://open-archive.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=72418&viewType=detailView> geraadpleegd op 3 juni 2023).

Hoofdstuk 2

12. Walter Gropius and Adolf Meyer, *Façade Sommerfeld House in Berlin*, 1920-1921, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: Carl Rogge, ca. 1922–1923, Gelatin silver print 41,5 x 60 cm., Harvard Art Museums https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/body_spirit/architecture/ geraadpleegd op 23 mei 2023).
13. Dörte Helm, *Haus Sommerfeld, Berlin, Vorhang (Applikation)*, 1920-1921, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: <https://open-archive.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=75175&viewType=detailView> geraadpleegd op 23 mei 2023).
14. George Mucho en Büro Walter Gropius, *Haus am Horn, Weimar, Außenansicht*, 1923 (foto: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung <https://open-archive.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=71258&viewType=detailView> geraadpleegd op 23 mei 2023).
15. George Mucho en Büro Walter Gropius, *Baugesuch für das "Haus Am Horn". Entwurfsplan*, 1923, blauwdruk, inkt en potlood, 34 x 66,6 cm., Klassik Stiften Weimar (foto: <https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/architecture/application-for-a-building-permit-for-the-haus-am-horn-weimar> geraadpleegd op 23 mei).
16. George Mucho en Büro Walter Gropius, *Wohnzimmers, Haus am Horn*, 1923, Klassik Stiftung Weimar (foto: Klassik Stiftung Weimar <https://www.klassik-stiftung.de/en/haus-am-horn/> geraadpleegd op 23 mei).

17. Walter Gropius and Herbert Bayer, *Isometrie des Direktorenzimmers im Bauhaus Weimar*, 1923, vierkleur boekprint, 24 x 24 cm., Stiftung Bauhaus Dessau (foto: <https://bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/architecture/isometric-rendering-of-the-directors-office-weimar/> geraadpleegd op 23 mei 2023).
18. *Direktorzimmer von Walter Gropius im Bauhaus Weimar*, 1923, mit Wandbehang von Else Mögelin, 1923, Teppich von Gertrud Arndt, 1924, und Tischleuchte von Wagenfeld, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: Lucia Moholy, 1924-1925 <https://open-archive.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=78561&viewType=detailView> geraadpleegd op 23 mei).
19. Gertud Arndt, *Entwurf für einen Teppich, Teppich 2 (1924-25 im Direktorzimmer im Bauhaus Weimar)*, 1924, Aquarel en potlood op papier (blauw, geel, grijs), 29,5 x 22,5 cm., Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung <https://open-archive.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=62604&viewType=detailView> geraadpleegd op 23 mei).
20. Hannes Meyer & Hans Wittwer mit der Bauhaus Baulehre Arndt, *Bundesschule des ADGB in Bernau bei Berlin*, 1928-1930, Baudenkmal Bundesschule Bernau e. V. Archive (foto: Walter Peterhand, Bundesschule von Süden, Postkarte, 1930, <https://www.bauhaus-denkmal-bernau.de/bundesschule/baugeschichte.html> geraadpleegd op 23 mei 2023).
21. *Bundesschule des ADGB: Assembly hall, view of the stage*, postcard, baudenkmal bundesschule bernau e. V, 1930, Baudenkmal Bundesschule Bernau e. V. Archive (foto: Baudenkmal Bundesschule Bernau e. V. Archive <https://www.bauhaus-denkmal-bernau.de/en/trade-union-school/inventory/300-meters-of-silver-fabric-for-the-lecture-hall-anni-alberss-bauhaus-diploma-thesis.html> geraadpleegd op 23 mei 2023).
22. Jongeriuslab, *"Silver fabric", wall hanging fabric for the assembly hall of the Trade Union School, reconstruction*, 2020, Jongeriuslab, The Josef and Anni Albers Foundation (foto: Roel van Tour <https://www.bauhaus-denkmal-bernau.de/en/trade-union-school/inventory/300-meters-of-silver-fabric-for-the-lecture-hall-anni-alberss-bauhaus-diploma-thesis.html> geraadpleegd op 23 mei 2023).
23. Anni Albers, *Sound-absorbing and light-reflecting wall-covering material, with diagram indicating light reflection*, 1929, © The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (foto: © The Josef and Anni Albers Foundation/VG Bild-Kunst, Bonn 2020 <https://www.bauhaus-denkmal-bernau.de/en/trade-union-school/inventory/300-meters-of-silver-fabric-for-the-lecture-hall-anni-alberss-bauhaus-diploma-thesis.html> geraadpleegd op 2023).

Hoofdstuk 3

24. Anni Albers, *Möbelstoff, Musterstück*, 1930, Linnenbinding, ketting van katoen (beige), inslag van katoen (beige), kunstzijde (wit) en wol (grijs), 11 x 11 cm., Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung © VG Bild-Kunst, Bonn <https://open-archiv.bauhaus.de/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=63646&viewType=detailView> geraadpleegd op 14 juni 2023).
25. Anni Albers (ontwerper), Gunta Stölzl (ontwerper), Lisbeth Oestreicher (uitvoerder), *Stalenkaarten met geweven Bauhausstaaltjes*, 1926–1930, geweven, Chenille, Garen, Karton, Katoen, Linnen, Zijde, 30 x 21 cm., Textiel Museum, 08756a=q (foto: Textiel Museum © Helly Oestreicher https://textielmuseum.nl/collectie/objecten/?diw-id=brabantcloud_textielmuseum-objecten_08756a=q geraadpleegd op 2 juni 2023).
26. Anni Albers, *Wall Hanging*, 1926, Tweelaags geweven zijde, 178,8 x 117,8 cm., Harvard Art Museums (foto: Harvard Art Museums © The Josef and Anni Albers Foundation / [Artists Rights Society \(ARS\)](https://www.artistsrights.org/), New York <https://harvardartmuseums.org/collections/object/304413> geraadpleegd op 2 juni 2023).
27. Marcel Breuer, *Wassily Armchair*, 1925, Verchroomd staal, canvas bekleding, 76.8 × 76.8 × 67.9 cm., The Metropolitan Museum of Art (foto: The Metropolitan Museum of Art <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/485067> geraadpleegd op 2 juni 2023).
28. Marcel Breuer, ein Bauhaus-film uit *bauhaus: zeitschrift für gestaltung*, 1(1926) (foto: Monoskop https://monoskop.org/images/d/d4/Bauhaus_1-1_1926.pdf geraadpleegd op 3 maart 2023).
29. *IJzergarenstof van Kantoen, met Bauhaus loodje*, 1927 uit Droste, Magdalena, e.a. *Bauhaus 1919-1933*. Keulen: Taschen, 1990.
30. Paul Klee, *Red-Green Steps*, 1923, aquarelle, (foto: Weltge-Wortmann, Sigrid. *Bauhaus Textiles: Women Artists and the Weaving Workshop*. London: Thames & Hudson, 1999).
31. Gunta Stölzl, *5 Chöre*, 1928, Jacquard Wandtapijt, katoen, wol, rayon, zijde, 229 x 143 cm., Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt, Lübeck (foto: <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Wall-Hangings/i-38mQW2r> geraadpleegd op 14 juni 2023).
32. Paul Klee, *Pastorale (Rhythms)*, 1927, Tempera op doek gemonteerd op hout, 69,3 x 52,4 cm., MoMA (foto: MoMA © 2023 Artists Rights Society (ARS) New York / VG Bild-Kunst, Bonn <https://www.moma.org/collection/works/79012> geraadpleegd op 14 juni 2023).
33. Margaret Leischner, *Cover met werk drehergewerbe, noppenstoff*, 1931 in *Bauhaus zeitschrift für gestaltung* 2, 1931, (foto: Monoskop https://monoskop.org/images/0/04/Bauhaus_4-2_1931.pdf geraadpleegd op 3 maart 2023).
34. *Foto van Tokayer met t. rapport, Kleiderstoff in Bauhaus zeitschrift für gestaltung* 2, 1931, (foto: Monoskop https://monoskop.org/images/0/04/Bauhaus_4-2_1931.pdf geraadpleegd op 3 maart 2023).

35. *Curtain Material Sample*, Bauhaus collectie bij 'Polytex', 1928-1930, Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung (foto: <https://www.guntastolzl.org/Works/Bauhaus-Dessau-1925-1931/Textiles/i-J4NC9zn> geraadpleegd op 2 juni 2023).
36. Cover boek: Hans M. Wingler, *Das Bauhaus Weimar, Dessau, Berlin 1919 - 1933* (Köln: Dumont Buchverlag GmbH, 1975), met afbeelding van: Bauhaustreppe, Oskar Schlemmer, 1932, © Verlag Gebr. Rasch & Co., Bramsche, 1968 (foto: <https://www.deslegte.com/das-bauhaus-792002/> geraadpleegd op 2 juni 2023).