



Anni und Josef Albers im Garten
des Meisterhauses, Bauhaus,
Dessau, um 1925



Dieser unter der Leitung von Julia Garimorth herausgegebene Katalog erschien anlässlich der Ausstellung *Anni et Josef Albers. L'art et la vie*, die vom 10. September 2021 bis 9. Januar 2022 im Musée d'Art moderne de Paris und vom 24. Februar bis 19. Juni 2022 im Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) in Valencia (Spanien) gezeigt wurde. Er entstand in Zusammenarbeit mit der Josef and Anni Albers Foundation.

Anni

Kunst

Wand

Leben

Josef

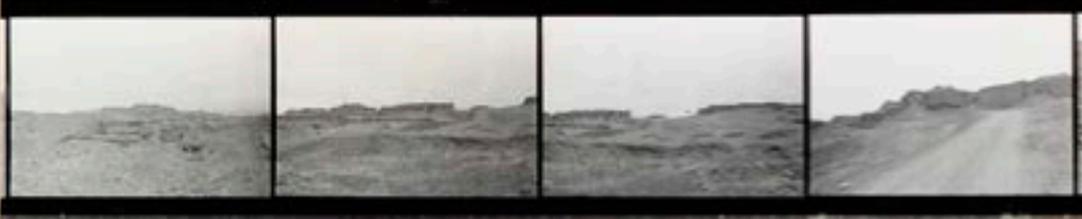
Albers



*Josef Albers, Dessau, 1928, Fotos: Umbo, Silbergelatineabzüge,
von Josef Albers auf Karton montiert, 28,3 × 41 cm*



Anni/Sommer 28, 1928, Fotos: Josef Albers,
Silbergelatineabzüge, von Josef Albers auf Karton montiert,
29,5 × 41 cm (Kat. 27)



Die Autorinnen und Autoren

Vincent Broqua ist Professor an der Universität Paris 8 und Autor von *Malgré la ligne droite. L'écriture américaine de Josef Albers* (2021).

Brenda Danilowitz ist leitende Konservatorin der Josef and Anni Albers Foundation.

Judith Delfner unterrichtet zeitgenössische Kunstgeschichte an der Universität Paris Nanterre.

Julia Garimorth, Chefkuratorin des Musée d'Art moderne de Paris, ist Kuratorin der Ausstellung.

Fritz Horstman leitet die pädagogische Abteilung der Josef and Anni Albers Foundation.

Heinz Liesbrock war von 2003 bis September 2022 Direktor des Josef Albers Museum Quadrat, Bottrop.

Sylvie Moreau-Soteras, Assistentin der Kuratorin der Ausstellung, ist verantwortlich für dokumentarische Recherchen.

Jeannette Redensek ist Kuratorin der Josef and Anni Albers Foundation.

Clara Salomon forscht seit ihrem Abschluss an der École des beaux-arts in Paris im Jahr 2020 in der Cité internationale de la tapisserie (Aubusson) weiterhin zum Thema Textilien.

Maria Stavrinaki unterrichtet zeitgenössische Kunstgeschichte an der Universität Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Ida Soulard promovierte in Kunstgeschichte an der l'ENS-PSL (SACRe) und ist künstlerische Leiterin von Fieldwork: Marfa (USA). Sie unterrichtet seit 2023 an der ENSA Bourges.

Virginia Gardner Troy, Kunsthistorikerin, engagiert sich für die Anerkennung der Rolle der angewandten Künste, insbesondere des Textildesigns, bei der Entstehung des Modernismus.

Hervé Vanel unterrichtet Kunstgeschichte an der American University of Paris. Er ist der Autor von *Triple Entendre. Furniture Music, Muzak, Muzak-Plus* (2013) und *Le Parti communiste. Roy Lichtenstein et l'art pop* (2013).

Nicholas Fox Weber ist Direktor der Josef and Anni Albers Foundation.

- 10 Vorwort
— Fabrice Hergott
- 14 Liebe auf den ersten Blick
— Nicholas Fox Weber
- 20 Der Mäander, Metapher der
Albers
— Julia Garimorth

1920
1933

Die Jahre am Bauhaus

- 28 Ein Rahmen für kreative
Entfaltung
— Julia Garimorth
- 54 Das Verschwinden des
Denkmals.
Politischer Formalismus
und Fotografie bei Josef
Albers
— Maria Stavrinaki

1933
1949

Die Erfahrung am
Black Mountain College

- 78 »Mit den Augen denken«
— Judith Delfiner
- 86 Präkolumbianische Kunst
als Bedeutungsübermittler
— Virginia Gardner Troy
- 98 Tun und Lernen.
Der Papierfalt- und Farb-
unterricht von Josef Albers
— Fritz Horstman
- 128 Die Materialien
»rehabilitieren«.
Anni Albers' Schmuck
— Clara Salomon

1950
1976

Die Zeit von Yale

- 150 Amerikanische Resonanzen.
Josef Albers und die
Minimal Art
— Heinz Liesbrock
- 154 Malerei als Beruf.
Josef Albers' *Homage to the
Square*
— Jeannette Redensek
- 184 Anni Albers.
Der Horizont der Stille
— Ida Soulard
- 208 Experimentierfelder.
Die abstrakte Poesie der
Albers
— Vincent Broqua
- 216 Die »Command«
Auftragswerke von
Josef Albers
(Anmerkungen zu seinen
Plattencover)
— Hervé Vanel

1976
1994

Anni Albers,
vom Textil zum Papier

- 224 Anni Albers als Grafikerin.
Codes, Dreiecke, Labyrinth
und binäre Systeme
— Brenda Danilowitz
- 246 Chronologie
— Sylvie Moreau-Soteras
- 269 Werkliste
- 275 Ausgewählte Literatur
- 276 Quellen- und Bildnachweis
- 278 Dank

Vorwort

Fabrice Hergott

Direktor des Musée d'Art moderne de Paris

Auch wenn Anni und Josef seit Langem als bedeutende Künstler des 20. Jahrhunderts gelten, ist ihr Werk in Frankreich nach wie vor kaum bekannt. Das liegt an der relativ geringen Anzahl von Einzelausstellungen, die ihnen in den letzten 50 Jahren in französischen Institutionen gewidmet wurden. Das mag daran liegen, dass sie Deutsche sind, was in Frankreich lange Zeit einer Erbsünde gleichkam. So wie sie in geografischer Hinsicht zwischen der europäischen und amerikanischen Kunst stehen, sind sie auch zwischen zwei Epochen, zwischen der Generation von Piet Mondrian und der von Jackson Pollock, zu verorten. Ende des 19. Jahrhunderts geboren, konnten sie bereits 1933 in die USA emigrieren, wo Josef Albers, der einer formellen Einladung gefolgt war, aufgrund der Originalität und Qualität seines Unterrichts schon bald auf sich aufmerksam machte. Sein malerisches Werk wurde erst ab Mitte der 1960er Jahre gebührend wahrgenommen. Seitdem erlangte er als neuer Maler Berühmtheit. Anni hingegen wurde im Zusammenhang mit ihrer Webarbeit gesehen, die wegen ihrer kunsthandwerklichen Meisterschaft geschätzt wurde, aber weit darüber hinausging. Trotz der Fruchtbarkeit der verschiedenen Zwischenwelten, in denen sich beide Künstler bewegten, war es lange Zeit unmöglich, sie zu klassifizieren.

Aus heutiger Sicht, nach mehreren Jahrzehnten, fällt einem die Einschätzung der beiden Werke gewiss leichter. Es besteht kein Zweifel mehr, dass es sich bei beiden um große Künstler handelt, die in außergewöhnlicher Verbundenheit Seite an Seite arbeiteten. Annelise Fleischmann lernte Josef Albers 1922 kennen und nannte sich ab 1925 Anni Albers. Sie verbrachten ihr gesamtes Leben miteinander. Josef starb 1976 und Anni 1994, beinahe 20 Jahre später, in denen sie diese Verbundenheit weiterführte. Das erste Echo in Frankreich auf diese ungewöhnliche Beziehung stammt aus der in deutscher Sprache verfassten Korrespondenz zwischen Wassily Kandinsky und dem Ehepaar Albers. Sie gehört zu Nina Kandinskys Schenkung an das Centre Pompidou, das die Briefe 1998 veröffentlichte.

Die Ausstellung des Musée d'Art moderne ist als Doppel-Retrospektive in chronologischer Anordnung gestaltet, wie sie sich erfahrungsgemäß am ehesten für eine monografische Schau eignet. Sie setzt sich aus verschiedenen Werkgruppen beider Künstler zusammen. Es geht nicht darum, einen Vergleich zwischen ihren künstlerischen Praktiken anzustellen, die wir hinsichtlich ihrer Qualität für absolut ebenbürtig halten, sondern ihre gedankliche Entwicklung anhand von Serien nachzuvollziehen, die bei beiden Künstlern die verschiedenen Etappen ihres Denkens aufzeigen. Annis erste Webereien und Josefs Glasarbeiten aus wiederverwerteten Materialien haben dieselbe Bedeutung wie ihre letzten Arbeiten. Jedes Werk verleiht den anderen einen Sinn, ganz gleich wie weit sie zeitlich voneinander entfernt sind. Die Ausstellung geht zwar ansatzweise auf ihr Leben ein, konzentriert sich aber hauptsächlich auf die eng mit ihrem künstlerischen Schaffen und ihrem Unterricht verbundenen Fakten. Geprägt von der strengen deutschen Kultur des späten 19. Jahrhunderts, waren Anni und Josef Albers wenig geneigt, sich auszuleben. Wahrscheinlich verbanden sie mit dem Begriff »Paar« etwas anderes als eine gute Farbabstimmung. Die schmerzliche Erfahrung des Exils trug gewiss dazu bei, dass beide das Bedürfnis hatten, in Amerika eine neue Kunst zu schaffen, die

eine Verlängerung der zuvor am Bauhaus erarbeiteten Grundlagen sein würde.

Es ist durchaus möglich, dass die Entfernung von Zuhause sie für alles, was sie sahen, empfänglicher machte. In den 1930er-Jahren waren ihre Reisen nach Florida, Kuba und Mexiko, »dem gelobten Land der abstrakten Kunst«, entscheidend. Ihre Werke sind alles andere als eine Kunst des »Selbstaudrucks«, sondern vielmehr ein verhaltenes, doch deutliches Echo ihrer Faszination als Beobachter. Sie sind das Ergebnis eines wachen Bewusstseins für Details und für das, was man vor ihnen als eher nebensächlich betrachtete: die Farbe an sich, Materie, Weben, einfachste Materialien und deren zahllose Interaktionen. Die Albers entwickelten eine sowohl ästhetische als auch politische Vision, von der sich die Op-Art und nach ihr die Minimal Art beinahe im selben Maße inspirieren ließ wie von ihrem Unterricht, der nach einer kurzen Phase der Ablehnung die Grundlage für die Lehrmethoden an fast allen amerikanischen Kunstschulen bilden sollte.

Diese ambitionierte Ausstellung geht somit der wichtigen Frage des Zusammenhangs zwischen Leben und Werk beider Künstler nach. Jeder Moment des Ausdrucks, einschließlich der Fotografie, versucht, eine Geschichte zu erzählen, und geht zugleich über diese hinaus, um die Mechanismen eines Blicks aufzuzeigen, der von der Entdeckung über die Erfahrung der Relativität der Zeit bis hin zur Erinnerung reicht.

Die aus dem Bauhaus stammende Einfachheit ändert nichts am transzendentalen Wesen ihrer Forschung. Die Kunst von Anni und Josef Albers ist eine tief reichende Reflexion, ausgehend von der Natur, der Geschichte und der Zeit, eine Mischung aus Intuition und Beobachtung. Das Gefühl geht der Form voraus, die zugleich fordernd und bewährt ist. Josefs *Homages to the Square* zählen zu den Meisterwerken der Kunstgeschichte, dasselbe gilt für Annis *Six Prayers* oder lithografierte »Mauern«. Ihre Werke sind imstande, den Betrachtenden in einem Maße zu absorbieren, dass er oder sie jeglichen Bezug zu Raum und Zeit verliert.

Nach über einem Jahr der Pandemie, der Abriegelung und Schließung der kulturellen Stätten erinnert uns diese Ausstellung daran, dass sich die Kunstwerke nicht auf ihre fotografische Reproduktion reduzieren lassen. Eine Tatsache, die wir durch das frenetische Zirkulieren der Bilder in der virtuellen Welt immer wieder vergessen. Lange vor dem Internet führte uns Josef Albers in seinem *Interaction of Color* – einem der grundlegendsten Künstlertexte überhaupt – die eminente Bedeutung der unmittelbaren Erfahrung innerhalb des kreativen Prozesses vor Augen. In einer Welt, in der das Reale nicht länger real ist, in der die Linien sich verflüchtigen, in der das Gefühl für Farbe verlorengegangen ist, hoffen wir, dass dieses Projekt keine Utopie ist, sondern »den Blick öffnen« wird, wie Josef Albers es seinen Studentinnen und Studenten gegenüber formulierte.

Unser Dank geht an erster Stelle an die Josef and Anni Albers Foundation, die seit Jahrzehnten, von ihrem Standort inmitten der Bäume von Bethany in Connecticut aus mit großem Weitblick und Respekt das Werk und Gedenken an die beiden Künstler bewahrt und hütet. Diese gewaltige, langfristige Arbeit geht mit einer tiefen Kennt-

nis der Werke, einem hohen wissenschaftlichen Anspruch und einer außergewöhnlichen Fähigkeit des Dialoges mit anderen einher. Die Unterstützung durch das gesamte Team der Foundation, von Brenda Danilowitz, die dort seit jeher arbeitet, bis hin zu Édouard Detaille, der erst vor Kurzem hinzugekommen ist, ist bei der Vorbereitung dieses ambitionierten Projekts von unschätzbarem Wert gewesen. Ein Kontext, den es nicht ohne seinen Direktor, Nicholas Fox Weber, gäbe, den einstigen Freund und Vertrauten von Josef und Anni Albers. Die vor sechs Jahren begonnenen Gespräche, als die Idee einer Ausstellung der beiden Künstler im Musée d'Art moderne geboren wurde, gehören zu den bereicherndsten und interessantesten meiner gesamten Laufbahn. Ich muss schmunzeln beim Gedanken an die Unterhaltungen, in denen Nicholas Fox Weber immer wieder seine Bewunderung für das, was die beiden Künstler geleistet haben, äußerte und sich in aller Freundschaft stets ein wenig stauend an die starke Persönlichkeit von Anni Albers – die er am längsten kannte – erinnerte. Sein wacher Blick eines Kunsthistorikers und seine Neugier eines Schriftstellers auf die Dinge und Menschen machten seine Begleitung zu einem immer wieder unerhört großzügigen Erlebnis, das mit großem Taktgefühl einherging – ein Begriff, der bei einem so hohen Grad an Feingefühl und Achtsamkeit für sich selbst spricht. Dank ihm, der Josef and Anni Albers Foundation und Heinz Liesbrock, dem ehemaligen Direktor des Josef Albers Museum Quadrat in Bottrop und großen Kenner des Alber'schen Werks, der uns hervorragend beraten hat, und natürlich dank der herausragenden Arbeit von Julia Garimorth, der Kuratorin der Ausstellung und kampferprobten Chefkuratorin des Musée d'Art moderne, und ihrer Assistentin Sylvie Moreau-Soteras, konnten wir diese Ausstellung und diesen Katalog ungeachtet der dramatischen Umstände der Pandemie und der mit ihr einhergehenden sukzessiven Aufschübe unter günstigen Umständen vorbereiten.

Trotz dieser Unwägbarkeiten haben die meisten großen Museen, öffentlichen und privaten Sammlungen in Frankreich, Europa und den USA nicht gezögert, die Ausstellung mit ihren Leihgaben zu unterstützen. Ein solcher Gemeinschaftsgeist war keineswegs selbstverständlich. Er ging mit der ebenso großen Solidarität der Ausstellungspartner einher: der Terra Foundation for American Art, die einen speziellen Fonds zur Unterstützung von der Pandemie in Mitleidenschaft gezogener Projekte ins Leben rief, und vor allem der Société Plastic Omnium und ihres Präsidenten Laurent Burelle, dem wichtigsten Förderer. Ohne seine beträchtliche Unterstützung, ohne die Zustimmung zu ihrem Aufschub und im letzten Moment zur Aufstockung dieser Hilfe, um die in die Höhe schießenden Transportkosten aufbringen zu können, wäre die Ausstellung in diesem unbedingt notwendigen Umfang nicht möglich gewesen.

Schließlich bedanke ich mich bei sämtlichen Teams des Musée d'Art moderne und von Paris Musées sowie bei all jenen, die zur Realisierung dieser Ausstellung und des sie begleitenden Kataloges beigetragen haben, für ihren unermüdlichen Einsatz, ihren Enthusiasmus und ihre außergewöhnliche Professionalität.

Liebe auf den ersten Blick



Nicholas
Fox Weber

Ja, es war Liebe auf den ersten Blick, von dem Augenblick an, als sie sich in jungen Jahren begegneten – und eine Romanze, die ein ganzes Leben überdauerte, das lang und erfüllt und produktiv war.

»Wir sagen oft, dass das, was unsere Ehe zusammenhält, *Respekt* ist«, sagten Anni und Josef stets mit einem freundlichen Lächeln. Es lag in ihrem Charakter, mit einem einzigen Begriff auszukommen; beide schätzten Prägnanz und Klarheit. Im Leben wie in der Kunst beschränkte man das Vokabular auf das Minimum; man reduzierte es, um es zu bereichern.

Schon zu Beginn ihrer Romanze, die wie eine Szene aus einem Roman von Françoise Sagan oder einem Hollywood-Film startete, wurde der Funke gezündet, der ein Leben lang brennen sollte. Sie war damals 22, extrem schüchtern, verschlossen, unsicher. Mit ihrem dunklen Teint und ihren auffallenden Gesichtszügen war sie in den Augen derer, die ein Faible für spürbare Intelligenz und eine gewisse Exotik hatten, umwerfend schön; in ihren eigenen Augen war ihre Nase zu groß und sie nicht so mädchenhaft, wie sie gern gewesen wäre, und außerdem – sie betonte immer wieder, wie wichtig ihr dieses Thema war – allzu offensichtlich jüdisch. Sie war in einem luxuriösen Umfeld in Berlin aufgewachsen, ihre Eltern erwarteten von ihr, dass sie lernte, einen wohlhabenden Haushalt zu führen, wobei ihre Rolle im Leben die einer Ehefrau und Mutter sein sollte, mehr nicht. Sie war jedoch von Anfang an willensstark und äußerst unabhängig gewesen. Und so hatte sie mit ihrer höchst eigenen Entschlossenheit den Weg an denselben ausgefallenen Ort gefunden wie der hellhäutige Sohn eines einfachen Handwerkers. Er stammte aus einer Bergarbeiterstadt, von der sie noch nie gehört hatte und die sie nie besuchen wollte, war elf Jahre älter als sie, katholisch und so knapp bei Kasse, dass er, da er sich keinen Künstlerbedarf leisten konnte, Glasscherben und Flaschenböden auf der städtischen Müllhalde einsammelte und zu magischen Assemblagen zusammenfügte; nur so konnte er sich das Arbeiten in leuchtenden Farben leisten.

Diese Oase der Kreativität, in der der persönliche Hintergrund kaum von Bedeutung und die Liebe zur Kunst vorrangig war, existierte erst seit drei Jahren, als sie sich erstmals begegneten. Von Anfang an teilten die Erbin und der verarmte ehemalige Lehrer nicht nur ihre aufrichtige Wertschätzung für die Möglichkeiten, die ihnen die neue Kunstschule bot, sondern auch ihr Selbstverständnis als Außenseiter, die anders waren als ihre Kolleginnen und Kollegen. Es gab vieles zu beanstanden, doch sahen sie in der Schule auch das geborgene Umfeld, in dem sie sich ganz der Kunst widmen konnten. Das war das *Bauhaus*. Ihr Leben lang sollte man sie mit der Bewegung, die dort zur Blüte kam, gleichsetzen, auch wenn sie vor allem sie selbst waren.

Anni und Josef Albers waren sich in dieser und vielerlei Hinsicht auffallend ähnlich; sie lebten unbeirrt und freudig ihre gemeinsamen Werte. Von dem Moment an, da sie sich am Bauhaus begegneten, spürten sie ihre magische Verbindung. Sie hatten dieselben Vorstellungen von bildender Kunst – sie sollte einen in Staunen versetzen, nicht persönlich sein, Material und Technik huldigen, von Fäden und Färben, Pigmenten und Farbe handeln – und betrachteten eine derartige Kunst als den Mittelpunkt ihres Lebens. Kunst war die Triebfeder ihrer ethischen Vorstellungen; das äußere Erschei-



Anni und Josef Albers, um 1935

nungsbild verkörperte ihre höchsten Werte. Beide verachteten jegliche Form von Simulation – schlecht gemachte Dinge, Ornamente, die Zweck und Funktion verschleierten, Prahlerei oder Angeberei – und beide waren absolut genial, ohne sich etwas darauf einzubilden. Anni und Josef Albers waren wie eine religiöse Zwei-Personen-Sekte. Beide besaßen den Feuereifer eines Märtyrers, unfähig zu Kompromissen, voller Verachtung für alle jene, die sich mit dem Zweitbesten begnügten. Wenigstens tolerierte, wenn nicht gar unterstützte Annelises Mutter die Wünsche ihrer Erstgeborenen. Antoinette Fleischmann engagierte für die Sechzehnjährige einen Kunstlehrer, der ins Haus kam und für ihren Zeichenunterricht Aktmodelle verwendete; die fürsorgliche Mutter schickte die angehende Künstlerin zum Studium der Malerei zu einem guten Techniker des deutschen Impressionismus. Es gab jedoch Regeln und Vorgaben. Der Kunstlehrer sagte zu Annelise, sie dürfe in ihrer Malerei kein Schwarz verwenden; sie protestierte; an jenem Abend weinte sie zu Hause. Ihre Mutter verlangte jedoch von ihr, am nächsten Tag zurückzukehren, sich zu entschuldigen und sich bereitzuerklären, das Schwarz, das sie in einer *Venus* von Lucas Cranach so beeindruckt hatte, nie wieder zu verwenden.

Nicht nur, dass Annelise sich weigerte nachzugeben, selbst wenn es nur dieses eine Mal gewesen wäre; später sollte sie Cranachs Schwarz in ihren modernsten Textilien verwenden. In der Zwischenzeit machte sie Kunst, wo und wie auch immer es ihr möglich war. Dann hörte sie über einen Freund, dessen Vater ein Politiker war, der das Bauhaus unterstützte, von dieser Schule, in der alle Künste und alles Handwerk zusammengeführt wurden, in der Design für die Welt bestimmt war –, wo technisches Können als wesentlich, Ornament als verräterisch galt und die Form in den Dienst der Funktion gestellt wurde. Sogar der Name der Schule war eine Erfindung: ein verkürzter zweisilbiger Name, der »Haus für das Bauen« bedeutete. Annelise bat ihren Vater, einen wohlhabenden Möbelfabrikanten, um Erlaubnis, dorthin gehen zu dürfen. »Was meinst du mit einem »neuen Stil?«, fragte Sigfried Fleischmann. »Es gab die Renaissance. Es gab das Barock. Es gibt keine neuen Stile.«

Annelise erhielt dennoch die Unterstützung der Familie, um nach Weimar an die Schule zu gehen, an der Metall- und Tischlerhandwerk, Webkunst und Wandmalerei unterrichtet wurden und die wegweisenden modernen Künstler Paul Klee und Wassily Kandinsky den Kunstunterricht zu einem noch nie dagewesenen Abenteuer machten. Die junge Erbin aus Berlin war damals 22 Jahre alt. Walter Gropius, ein visionärer Architekt, hatte die Schule drei Jahre zuvor, im Jahr 1919, gegründet. Annelise mit ihrem Faible für charismatische, gutaussehende Männer hatte, als sie Gropius' Begrüßungsworte an die neuen Studenten hörte, das Gefühl, in »eine Welt aus Weiß« geraten zu sein – die sie liebte. Was machte es schon aus, wenn sie ein bescheidenes gemietetes Zimmer am Rand von Weimar bezog und sich nur ein Bad pro Woche leisten konnte? Sie war dabei, ihren Weg im Leben zu finden, und wusste es.

Die einzige Schwierigkeit war, dass sie beim ersten Anlauf die Aufnahmeprüfung nicht bestand. Annelise war wie immer unerschrocken – oder, auch wenn sie enttäuscht war, jemand, der immer eine Lösung fand und der Meinung war, dass Misserfolge nicht durch Jam-



Anni und Josef Albers im 8 North Forest Circle,
New Haven (Connecticut), 1968,
Foto: Henri Cartier-Bresson

mern zu überwinden seien. Sie hatte einen »gutaussehenden, hageren, halbverhungerten Westfalen mit einem Gesicht wie ein Porträt von Memling« kennengelernt. Ihre erste Beschreibung von ihm galt stets seinem Äußeren, dessen Anziehung für sie darin bestand, dass er auf den ersten Blick willensstark, vorbildlich, zutiefst aufrichtig, entschlossen und voller Vitalität und Intelligenz zu sein schien. Annelise war keine Frau, »die gewöhnlich mit jungen Männern sprach«, aber Josef Albers sprach sie an, und nach der sechswöchigen Vorbereitungsphase für die Aufnahmeprüfung am Bauhaus waren beide einander so nah, dass er sie dazu überredete, zu bleiben und sich von ihm beim Zeichnen und bei der Handhabung von Materialien im Hinblick auf die Gestaltung gültiger Formen anleiten zu lassen. Im zweiten Anlauf wurde Annelise am Bauhaus aufgenommen.

Josefs Weg dorthin war ganz anders verlaufen. Aus einer wenig begüterten katholischen Familie stammend – sein Vater war ein im Klempner-, Maler-, Tischler- und Elektrohandwerk bewandertes mittelständischer Kleinunternehmer –, wuchs er in Bottrop auf, einer Industriestadt, in der der Kohleabbau so intensiv war, dass Josef berichtete: »Sogar deine Spucke war dort schwarz.« Er war Lehrer geworden und arbeitete in einer ländlichen Stadt in einem aus einem Raum bestehenden Schulhaus, in dem er Kinder im Alter

von vier bis zwölf Jahren in sämtlichen Fächern unterrichtet. Diese Herausforderung hatte ihn dazu bewogen, das Experimentieren über das Anhäufen von Informationen und nutzlosen Fakten zu stellen. Er hatte in Berlin Kunstunterricht studiert und war dann in seine Heimatstadt zurückgekehrt, wo er sich neben dem Zeichen- und Malunterricht zu einem Grafiker und gewandten Zeichner entwickelte. Aufgrund seiner Lehrtätigkeit und einer Krankheit, wegen der er sechs Monate im Krankenhaus verbrachte, die er sein Leben lang jedoch nie mehr erwähnte, vom Militärdienst befreit, ging er nach dem Ersten Weltkrieg nach München und studierte bei Franz von Stuck. Er entwickelte einen kalligrafischen Stil und zeichnete mit großem Elan sowohl Akte als auch die bayerische Landschaft, ohne seine akademische Ausbildung als sinnvoll zu erachten. 1920, ein Jahr nach Gründung des Bauhauses, erfuhr er von der Schule und deren Mission und begab sich sogleich nach Weimar. Als Annelise ihm begegnete, fertigte er mittlerweile diese erstaunlichen Glasassemblagen aus Abfall, den er auf der städtischen Müllhalde von Weimar einsammelte. Die Bauhaus-Meister hatten ihm eröffnet, dass er, wenn er kein anderes Medium ausprobierte, nicht bleiben dürfe; nicht minder eigensinnig als Annelise reagierte er darauf mit einer Einzelausstellung in der Glaswerkstatt. Gropius und die anderen waren so beeindruckt, dass sie ihn, anstatt von der Schule auszuschließen, zum Leiter der Glaswerkstatt ernannten.

Um die nachhaltige Wirkung dieser ersten Begegnung zwischen Annelise und Josef kurz nach ihrer Ankunft in Weimar im Jahr 1922 zu ermessen, muss man sich ins Jahr 1975 begeben, nach Bedford Village, New York – unmittelbar hinter der Grenze zu Connecticut, wo die Albers 25 Jahre lang ihr Zuhause hatten. Sie waren den Bauhaus-Werten über ein halbes Jahrhundert lang treu geblieben. Jegliche Form von Bauhaus-Nostalgie war ihnen fremd – Filmemacher und Wissenschaftler, die sie aufsuchten und baten, in Erinnerungen zu schwelgen, wobei sie von vermeintlichen harmonischen Verhältnissen ausgingen, die, wie Anni und Josef nur zu gut wussten, alles andere als der Wahrheit entsprachen. Sie erinnerten sich an das Bauhaus, wie es war – ein Ort, der ihnen die Gelegenheit gab zu arbeiten, aber auch eine Institution, die mit großen finanziellen Problemen zu kämpfen hatte und in der verschiedene Fraktionen Machtkämpfe austrugen. Sie wussten, dass rassistische Vorurteile – insbesondere Antisemitismus – eine entscheidende Rolle beim Umgang mit den Menschen gespielt hatten und dass politische Differenzen wie Meinungsverschiedenheiten zu ethischen Fragen zur Realität der viel gepriesenen Designschule gehörten, ob in Weimar, Dessau oder Berlin. Aber sie schätzten das, woran das Bauhaus glaubte: die Wertschätzung des Handwerks, das Erkennen der Vorteile eines guten Designs in Alltagsgegenständen, von Küchenutensilien bis hin zu Türgriffen, das Ideal von Kunst und Design, an dem man sich an unzähligen Orten und über lange Zeiträume hinweg erfreuen konnte. In seiner besten Ausprägung förderte das Bauhaus die Vorstellung von Qualität gegenüber modischem Bewusstsein, von platonischen Idealen gegenüber hohlem Gerede, und in dieser Hinsicht waren Anni und Josef seit jeher seine authentischsten Vertreter gewesen.



Josef und Anni Albers in Asheville
(North Carolina), um 1935