Originalveröffentlichung in: Renda, Gerhard (Hrsg.): Gertrud Kleinhempel, Künstlerin zwischen Jugendstil und Moderne: 1875-1948. Bielefeld 1998, S. 34–45. (Schriften der Historischen Museen der Stadt Bielefeld ; 12).

Textilarbeiten

Claudia Selheim

Als Gertrud Kleinhempel am 1. April 1907 an die „Staatlich-städtische Handwerkerschule mit kunstgewerblichen Tagesklassen" nach Bielefeld berufen wurde, übernahm sie die Leitung der Entwurfsklasse für textile Berufe und die der Tagesklasse für Allgemeinunterricht. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sie sich weniger auf dem Gebiet der Textilgestaltung einen Namen erworben als vielmehr im Bereich des Möbel- und Metalldesigns. An der privaten Kunstgewerbeschule, die sie mit ihren Brüdern Erich und Fritz in Dresden führte, besaß die Ausbildung für Textilarbeiten allerdings schon Bedeutung, was wohl vor allem ein Verdienst von Erich Kleinhempel war. Die Berufung Gertrud Kleinhempels als Leiterin der Bielefelder Textilklasse wird vermutlich vorwiegend geschlechtsspezifische Ursachen gehabt haben: Der Unterricht in diesem Bereich galt als weibliche Domäne und dieses Unterrichtsfach war beinahe die einzige Möglichkeit für Frauen, eine Stelle an staatlichen Kunstgewerbeschulen zu erlangen. In ihrer Fachklasse lehrte sie das Entwerfen und die Praxis des Webens, Batikens, Stikkens sowie des Teppichwebens, wobei es besonders galt, die Bedürfnisse der Bielefelder Wäscheindustrie zu berücksichtigen.[1]

Gertrud Kleinhempel war nach Bielefeld gekommen, um junge Leute für Textilberufe auszubilden. Dabei scheint sie selbst mehr den individuellen, rein handwerksmäßigen Auftragsarbeiten verbunden gewesen zu sein. Bis auf Muster für die Wurzener Teppich- und Veloursfabriken, die Leipziger Firma „Deutsche Textile Kunst", die Bielefelder Firmen Kobusch und Nordmeyer & Kortmann sind bisher von ihr keine für die Industrie bestimmten Entwürfe bekannt.[2] Die Mitglieder des Deutschen Werkbundes, dem die Künstlerin angehörte, setzten sich eine rationelle Fertigung und eine kostengünstige Produktion zum Ziel. Diese Bestrebungen wurden anhand der bisher nachgewiesenen Textilarbeiten, die die Professorin und ihre Schülerinnen entwarfen, nicht deutlich, vielmehr tritt technisch der traditionelle Charakter der Textilarbeiten hervor.

Bisher konnten keine bezeichneten Textilarbeiten von Gertrud Kleinhempel entdeckt werden, was eine eindeutige Zuschreibung der überlieferten Stücke erschwert. Technisch sind die bekannten Erzeugnisse solide ausgeführt worden, wobei allerdings gerade bei den Stickereien die Einfachheit der Stiche – es handelt sich durchweg um Flach- und Kreuzstiche – ins Auge fällt. Die Stärke Gertrud Kleinhempels lag wohl, unabhängig von der Technik, bei den Entwürfen für Textilarbeiten, die eine gewisse Größe besaßen und damit eine Fernwirkung hervorriefen, wie Wandbehänge, Bodenteppiche und Wandbespannungen.

1 Claudia Gottfried: Gertrud Kleinhempel 1875–1948. Professorin und Designerin. In: Ann Brünink und Helga Grubitzsch (Hg.): „Was für eine Frau!" Portraits aus Ostwestfalen-Lippe. Bielefeld 1992, S. 173–187, hier S. 183/84.

2 Robert Breuer: Die Bielefelder Leinenindustrie, eine Erörterung über die Bedingungen schöner Qualitätsarbeit. In: TKI 3 (1910), S. 433–464, hier S. 443 u. 447. – Gertrud Angermann betont zwar in ihrem Aufsatz: Die ersten 150 Jahre Damast- und Jacquardweberei (Leinen und Halbleinen) in Ravensberg vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts bis 1914. In: Jahresbericht des Historischen Vereins für die Grafschaft Ravensberg 78 (1990), S. 39–149, hier S. 117, die Bedeutung von Gertrud Kleinhempel als Entwurfszeichnerin für die Bielefelder Gebildweberei, doch liegen bisher keine weiteren entsprechenden Erkenntnisse vor und konnten auch im Rahmen dieser Arbeit nicht hervorgebracht werden. Für die genannten Bielefelder Unternehmen entwarf sie Kopfkissenbezüge und eine Damasttischdecke. Lediglich ein im Historischen Museum der Stadt Bielefeld aufbewahrter Karton scheint eine Vorlage für eine weitere Damastweberei gewesen zu sein.

Ein frühes Reformkleid

Die erste künstlerische Textilarbeit, die derzeit von Gertrud Kleinhempel bekannt ist, stammt aus dem Jahr 1901. Wie viele ihrer Weggefährten aus der kunstgewerblichen Reformbewegung beschäftigte sie sich mit dem Erscheinungsbild des Kleides.

In Deutschland kam der Gedanke an Reformkleider im Vergleich zu den angelsächsischen Ländern erst spät auf. 1850 trugen einige amerikanische Frauenrechtlerinnen ein Kostüm, das aus einem langen Beinkleid und einer Jacke bestand und ihnen Bewegungsfreiheit gewähren sollte. Es wurde nach der Verfechterin vernünftiger Kleidung, Amelia Bloomer, als „Bloomer Costume" bezeichnet. Die künstlerische Veränderung des Kleides begann um 1880 in England, wo sich die Künstlergruppe der Präraffaeliten dem Problem annahm.

Um dieselbe Zeit rückte der Schnitt des Frauenkleides in den Blickpunkt deutscher Ärzte wie Dr. Gustav Jäger und Dr. Heinrich Lahmann. Ihre Kritik richtete sich gegen die Deformierung des Körpers durch das Korsett, gegen das hohe Gewicht der Kleidung, das um die Jahrhundertwende rund neun Pfund betrug, und häufig gegen das Material. Im Anschluß an diese Bestrebungen forderte der 1896 in Berlin ins Leben gerufene „Verein für die Verbesserung der Frauenkleidung" im Februar 1897 eine folgenden Leitsätzen entsprechende Kleidung: *Vereinfachung der Unterbekleidung; Entlastung der Hüften; Erhaltung der natürlichen Form des Körpers; freie Gestaltung des Obergewandes mit Anlehnung an die Mode; Verkürzung des Straßenkleides.*[3] Im April 1897 zeigte der Verein in Berlin erstmals entsprechend gestaltete Kleidungsstücke, 1898 auch in Dresden.[4]

Entscheidende Verdienste um das künstlerische Reformkleid erwarb sich der Krefelder Museumsdirektor Friedrich Deneken. Er war zuvor Assistent von Justus Brinckmann gewesen, dem in kunstgewerblichen Fragen so engagierten Leiter des Hamburger Kunstgewerbemuseums. Anläßlich des in Krefeld im August 1900 ausgerichteten deutschen Schneidertages veranstaltete Deneken die „Sonderausstellung moderner nach Künstlerentwürfen ausgeführter Damenkleider". Hier wurden Kleider nach Entwürfen von Henry van de Velde, Margarethe von Brauchitsch und Alfred Mohrbutter präsentiert. Das Kleid der Frau wurde „als letzte Konsequenz in der ästhetischen Durchgestaltung der Alltagsprodukte von denjenigen Künstlern gewertet, die sich der neuen praktischen Umsetzung der Theorie von der Egalität von hoher und angewandter Kunst verschrieben hatten."[5]

Wenngleich nicht alle Zeitgenossen der Krefelder Ausstellung Erfolg beimaßen, so zog sie doch 1901 in Leipzig die „Kunstgewerbliche Ausstellung für Kleidung" sowie bei der Internationalen Kunstausstellung in Dresden eine eigene Abteilung für künstlerische Kleider nach sich.[6] Auf letzterer war auch Gertrud Kleinhempel mit einem Kleid vertreten, das die populäre „Illustrierte Zeitung" im Mai 1901 abbildete.

Die Kleider sollten sowohl den hygienischen Forderungen, dem modernen Geschmack, der Gestalt der Trägerin und dem Gebrauchszweck Genüge leisten. *Einestheils sollen die Kleider nur von den Schultern gehalten und getragen werden, um das Corset entbehrlich zu machen, anderentheils sollen sie in Farbe, Form und Ausputz zu der modernisirten Umgebung stimmen.*[7]

Entwarfen die Dresdner Künstler Otto Gußmann, Karl Groß, Otto Fischer und Erich Kleinhempel Kleider für die Schauspielerin Charlotte Basté und für die Frau des um die Reform der Kleidung bemühten Arztes Dr. Heinrich Lahmann, so schuf Gertrud Kleinhempel für sich ein lilafarbenes, waschseidenes Kleid, das in

3 Nach Brigitte Stamm: Auf dem Weg zum Reformkleid. Die Kritik des Korsetts und der diktierten Mode. In: Kunst und Alltag. Drittes Jahrbuch des Werkbund-Archivs 1978, S. 117–178, hier S. 160.

4 Richard Flachs: Geschichte des Vereins für Verbesserung der Frauenkleidung. In: Die neue Frauentracht IV (1907), S. 65–79, hier S. 67.

5 Gerda Breuer: Deneken und die Krefelder Textilindustrie. In: Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Von der Künstlerseide zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund. Krefeld 1984, S. 89–104, hier S. 93.

6 Leonie von Wilckens: Künstlerkleid und Reformkleid – Textilkunst in Nürnberg. In: Peter Behrens und Nürnberg. Geschmackswandel in Deutschland. Historismus, Jugendstil und die Anfänge der Industriereform. München 1980, S. 198–204, hier S. 199.

7 Johann Kleinpaul: Aus der kunstgewerblichen Abteilung der internationalen Kunstausstellung zu Dresden. Frauenkleider nach Künstlerentwürfen. In: Illustrierte Zeitung 116 (1901), S. 772–774, hier S. 773.

Kleid, 1901 (Kat. Nr. 93)
(Foto: Landesgewerbeanstalt Nürnberg, Petra Kraus)

Haus und Garten zu tragen war. *Ueber dem lila Unterkleid, das glatt herabfällt, liegt eine Tunica, gleichfalls lila mit weißen Streifen, die unter der Brust durch einen lose gezogenen Gürtel zusammengehalten wird und sich erst in Knietiefe in weiten Bogen öffnet. Die Aermel sind ziemlich luftig und weit sowie am Handgelenk durch Säumchen eingehalten. Als einziger Ausputz wurde weiße Spachtelspitze verwendet.*[8] Dennoch bemängelte der reformfreudige Arzt Lahmann, daß die vom „Verein für die Verbesserung der Frauentracht" vorgeschlagenen Kleider noch alle einen Taillenschnitt hätten und unschön seien.[9] Die erhoffte Wirkung verfehlte auch diese Dresdner Ausstellung. Man hatte geglaubt, daß kunstsinnige Frauen künftig Kleiderentwürfe von Künstlern bestellen würden und wurde enttäuscht.

In Dresden hatte sich schon zu Beginn des Jahres 1897 eine von Berlin unabhängige „Vereinigung zur Verbesserung von Frauenkleidung" gebildet, die von Ärzten und einigen Frauen ins Leben gerufen worden war.[10] Bei einer Ausstellung der Dresdner Werkstätten 1902 räumte man der Vereinigung zwei Abteilungen ein, wo unter anderem Kleider von Thiele und Mohrbutter zu sehen waren. 1903 nahmen Margarete Junge und Gertrud Kleinhempel an dem Dresdner Wettbewerb für ein fußfreies Straßenkleid teil.

Die Künstlerinnen hatten für ihren eigenen Gebrauch sog. „Eigenkleider" entworfen.[11] Es ist zu vermuten, daß Gertrud Kleinhempel auf Fotos derartige Kleider trägt. Gerade die Geschwister Kleinhempel müssen damals eine Gruppe von Personen um sich versammelt haben, für die es selbstverständlich war, die neue Frauentracht zu tragen. Die erste Vorsitzende des Dresdner Vereins zur Verbesserung der Frauenkleidung Ella Law hoffte gar, daß aus diesem Kreis eine Werkstätte für künstlerische Frauenkleidung hervorginge.[12] Allerdings neigte sich bereits 1904 die Zeit des Künstlerkleides dem Ende zu, obwohl seine Tendenzen weiterwirkten und in manchen Zeitschriften noch um 1910 über derartige Kleider berichtet wurde.

Batiken

Zu den Unterrichtsfächern der Fachklasse für Textilberufe von Gertrud Kleinhempel in Bielefeld gehörte das Batiken. Batikarbeiten waren in Deutschland ins Blickfeld der Künstler gerückt, seit 1906 im Krefelder

8 Ebd.

9 Heinrich Lahmann: Die Reform der Kleidung. 3. Aufl. Stuttgart 1898, S. 80/81.

10 Ella Law: Künstlerische Frauenkleidung in Dresden. In: TKI 1 (1908), S. 99.

11 Flachs 1907, S. 71.

12 Flachs 1907, S. 69 und Law 1908, S. 100.

Kaiser-Wilhelm-Museum eine „Niederländisch-indische Kunstausstellung" stattgefunden hatte.[13] Eine Vermittlerrolle übernahmen dabei niederländische Künstler wie J.A. Loebèr junior, Verfasser eines Buches über Batik, und Jan Thorn-Prikker, die sich in ihrem Heimatland im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts auf Kolonialausstellungen mit dieser Textiltechnik vertraut machen konnten. Beide unterrichteten seit 1904 an den Kunstgewerbeschulen in Elberfeld bzw. in Krefeld. Es lag also im Trend der Zeit, daß sich Gertrud Kleinhempel an der Bielefelder Schule der Batik annahm; allerdings war 1913 in einer Ausstellung von Schülerarbeiten an Batiken noch *so gut wie nichts zu sehen*.[14]

Zeitschriften wie die „Textile Kunst und Industrie" und die „Stickerei- und Spitzenrundschau" berichteten wiederholt über das Wachsreserveverfahren. Ursprünglich geschah das Batiken mit dem Tjanting, einer löffelartigen Kelle, mit der das Wachs an jenen Stellen auf das Gewebe aufgetragen wurde, die nicht gefärbt werden sollten. Der Tjanting verlangte *Fingerfertigkeiten und Geschicklichkeiten, zu denen sich der normale Kunstgewerbler unserer Breitengrade nicht aufzuschwingen vermag*, urteilte Paul Westheim.[15] Der Berliner Albert Reimann entwickelte um 1911 eine Art Füllfederhalter für Wachs, den sog. „Batik-Stift". Mit ihm ließen sich Muster bequem und nach den Vorstellungen des Ausführenden auf das Gewebe auftragen. Die Möglichkeit, daß mit Hilfe des Stifts jede zeichnerische Flächentechnik als Batik übertragen werden konnte, führte an vielen Kunstgewerbe- und Handwerkerschulen zu seiner Einführung.[16] Weitere Themen in den Zeitschriften bildeten chemische Ätz- und industrielle Wachsreserveverfahren.[17] Um letzteres bemühte sich vor allem Friedrich Adler.[18]

Aus der Bielefelder Textilklasse sind derzeit eine Tischdecke, ein Schal, ein Stoff und verschiedene Kissenplatten in Batik sowie ein großer Wandbehang mit Tiermotiven bekannt.[19] Die Abbildung einiger Werke aus der Fachklasse Kleinhempel in der „Textilen Kunst und Industrie" 1916 deutet auf deren Qualität hin. Über diese Batikarbeiten hieß es, daß sie *auf eine beträchtliche Höhe gebracht* worden seien.[20] Die ornamentbetonten Textilobjekte orientieren sich am Zeitstil anderer Arbeiten in dieser Technik. Erwähnenswert ist eine runde gebatikte Tischdecke aus der Zeit des Ersten Weltkriegs, die in der Mitte einen mehrzackigen Stern und in der Randbordüre ineinandergreifende Zacken zeigt. Letztere sind im Wechsel mit geometrischen bzw. floralen Mustern versehen. Eine ähnlich gestaltete Tischdecke in Applikationstechnik und Flachstichstickerei fertigte die Kleinhempel-Schülerin Johanna Bansi etwa zur gleichen Zeit. Von Gertrud Kleinhempel selbst existieren keine gesicherten Batikarbeiten.

Geknüpfte Bodenteppiche

Theophil Müller, der 1902 in Dresden-Striesen die „Werkstätten für deutschen Hausrat" gegründet hatte, gelang es, Gertrud Kleinhempel als Künstlerin für sein Unternehmen zu gewinnen. Neben Materialgruppen, in denen sie sich bereits einen Namen gemacht hatte, entwarf sie nun erstmals Bodenteppiche. Der erste Katalog der Werkstätten von 1906/07 bildet zwei handgeknüpfte Smyrnateppiche (Nr. 1326 und 1362)

13 Carl-Wolfgang Schümann: „Niederländisch-indische Kunstausstellung", Krefeld 1906. In: Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Von der Künstlerseide zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund. Krefeld 1984, S. 153–157. – Bereits auf der Turiner Ausstellung von 1902, auf der auch Möbel von Gertrud Kleinhempel zu sehen waren, erregten die holländischen Batiken Aufmerksamkeit. Vgl. Leopold Gmelin: Die I. Internationale Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin. In: KuH 52 (1901/02), S. 325–342, hier S. 342.

14 Heinrich Becker: Ausstellung der staatlich-städtischen Handwerkerschule in Bielefeld. In: KGBl N.F. 25 (1914), S. 232–234, hier S. 234.

15 Paul Westheim: Batiks der Schule Reimann. In: TKI 4 (1911), S. 54–60.

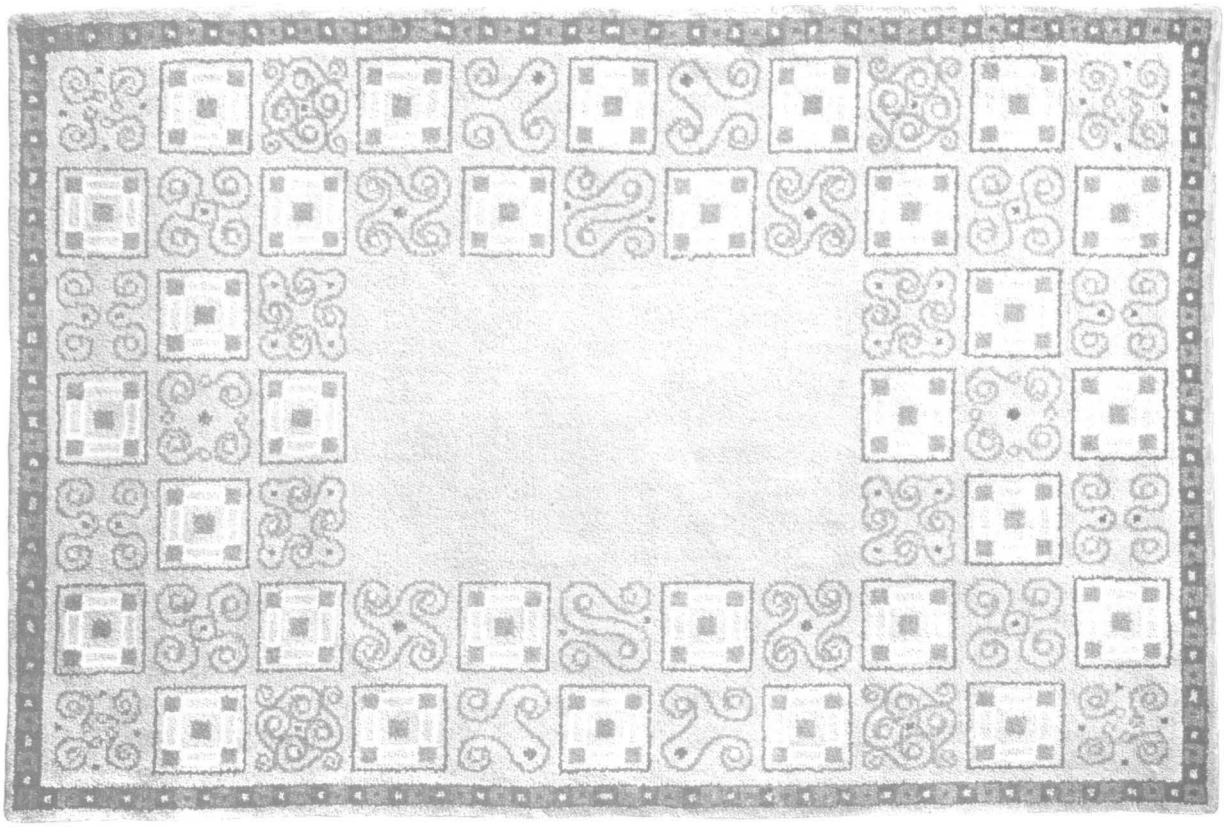
16 Ebd. S. 55; nach Aussage von Frau Gustl Stentzel, die von 1919 bis 1923 die Kleinhempel-Klasse besuchte, war dort allerdings die Arbeit mit dem Tjanting üblich (mündliche Mitteilung, Juni 1998).

17 Laura Eberhardt: Ätz-Verfahren für Batikarbeiten der Stuttgarter Kunstgewerbeschule. In: Stickerei- und Spitzenrundschau XVII (1916/17), S. 312–316.

18 Jutta Zander-Seidel: Friedrich Adler – Textilien. In: Friedrich Adler zwischen Jugendstil und Art Déco. Hg. von Brigitte Leonhardt, Norbert Götz und Dieter Zühlsdorff. Stuttgart 1994, S. 292–343, hier S. 296–302.

19 H.B.: Zu unseren Abbildungen. In: TKI 9 (1916), S. 140–150. – Bund der Kunstgewerbeschulmänner (Hg.): Kunstgewerbe. Ein Bericht über Entwicklung und Tätigkeit der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Preussen. Berlin 1922, hier S. 195.– Der Wandbehang befindet sich in Bielefelder Privatbesitz.

20 H.B. 1916, S. 150.



Teppich Nr. 1326, um 1906 (Kat. Nr. 94)

sowie Haargarnteppiche (Brüsselart Nr. 1144) ab. Die Teppiche waren in verschiedenen Mustern, Farbzusammenstellungen und Größen erhältlich.

Zwei Teppiche (1144 und 1326) Gertrud Kleinhempels ähneln einander stark. Ihre Bordüren setzen sich jeweils aus mit Rechtecken und Quadraten gefüllten, konturierten Quadraten und im Wechsel damit aus quadratisch angeordneten Spirallinien zusammen. Die so entstandenen Quadrate sind in den Reihen versetzt. Durch verschiedene Techniken, unterschiedliche Farbgebung und verschieden große Mittelflächen, die durch eine wechselnde Anzahl von Reihen des Bordürenmusters entstehen, rufen die Teppiche unterschiedliche Raumwirkungen hervor. Dies ermöglichte eine bessere Anpassung des Bodenbelags an das jeweilige Mobiliar und verstärkte die Wirkung des Teppichs. Die zurückhaltende, graphisch betonte und geometrisch geordnete Ornamentik des Teppichs, die teilweise an Arbeiten Bruno Pauls erinnert[21], sollte vor allem mit den Möbeln der „Werkstätten für deutschen Hausrat" harmonieren.

21 Vgl.: Alfred Ziffer (Hg.): Bruno Paul. Deutsche Raumkunst und Architektur zwischen Jugendstil und Moderne. München 1992, S. 70/71, Kat. Nr. 111 u. 113.

Eine farbliche Vorstellung von einem dieser beiden Teppiche vermittelt ein zeitgenössischer Zeitungsbeitrag: *Gertrud Kleinhempel stimmt ihren Versuch mit der grünen Rechteckborte schon energischer auf Violett, Orangegelb und Grün, schwarz die verschobenen Kreislinien des Ornaments.* Zwar hob der Autor besonders *Leben und Bewegung* des Teppichs hervor, doch erweckt die einfarbige Mitte und Gleichmäßigkeit des Musters eher Ruhe für Auge und Raum, wohingegen die Farbgebung vital zu nennen ist. Zwei weitere Teppiche der Künstlerin betonen durch die kleinteilige Musterung sehr viel mehr den Flächencharakter und erinnern an Auslegware. Gelobt wurde an ihren Arbeiten, daß sie *Ursprüngliches* besäßen und *keine Nachahmungen* seien. [22] Eine ähnliche geometrische Gleichmäßigkeit, wie sie dem Teppich aus Gertrud Kleinhempels Dresdner Zeit zu eigen ist, findet sich noch in der Arbeit eines ihrer Bielefelder Schüler.[23]

Ganz anders der im Historischen Museum Bielefeld befindliche Entwurf Gertrud Kleinhempels für einen 430 x 330 cm großen Teppich: Sein Fond ist goldgelb, die Bordüre vorwiegend in Blautönen gehalten. Das ebenfalls hauptsächlich blaue Muster findet sich in einer Ecke und erinnert an einen Pfau. Ob der Teppich schon in ihrer Bielefelder Zeit realisiert wurde, ist ungewiß. Ihr Bruder Erich entwarf gleichfalls Teppiche, allerdings sind seine bei den Berliner Vereinigten Smyrna Teppichwerken ausgeführten Bodenbeläge den orientalischen Mustern teilweise noch sehr verhaftet.[24]

Ein Teil der von Gertrud Kleinhempel entworfenen Teppiche wurde von dem 1856 gegründeten und seit 1883 unter dem Namen „Wurzener Teppich- und Veloursfabriken" firmierenden Unternehmen im sächsischen Wurzen hergestellt.[25] Die Firmengründung stand im Zusammenhang mit der Londoner Weltausstellung von 1851, als der bis heute ungebrochene Verkaufsboom für den Orientteppich begann.[26] Allerdings setzte die Wurzener Firma seit 1901 nicht mehr auf orientalisierende, sondern auf moderne Teppichmusterung.[27] Sie gewann neben Gertrud Kleinhempel so namhafte Künstler wie Bruno Paul, Peter Behrens, Richard Riemerschmid, Joseph M. Olbrich, Adalbert Niemeyer und Friedrich Adler für Entwürfe, die vor allem zwischen 1908 und 1914 ausgeführt wurden.

Bildwirkereien und Gewebe

Auf dem Unterrichtsplan der Fachklasse von Gertrud Kleinhempel stand bereits im Februar 1907 ein *14tägiger Kursus für Gobelinweberei nach Scherrebeker Art.*[28] Oblag ihr die künstlerische Leitung, so war für den technischen Teil eine Weberin namens Brand zuständig. 1910 fand erneut ein derartiger Lehrgang statt.[29] Daß Gertrud Kleinhempel gerade diese Kurse anbot, verwundert nicht, nachdem sie schon in Dresden mit Erzeugnissen der Scherrebeker Webschule, die von 1896 bis zu ihrem Konkurs 1903 existierte, in Berührung gekommen war. Auf der Kunstausstellung 1899 in Dresden waren die Scherrebeker Bildteppiche begeistert aufgenommen worden.[30] Die renommierte Dresdener Hofkunsthandlung Ernst Arnold zeigte gleichfalls Scherrebeker Erzeugnisse in ihren Räumen.

Die neue Bildteppichkunst, die in Deutschland in der zweiten Hälfte der 1890er Jahre aufkam, besaß ihren Ausgangspunkt im nordschleswigschen Scherrebek. Durch die dortige Webschule wurde die Bildwirkerei erst zu einem verbreiteten künstlerischen Betätigungsfeld. Die gewirkten Wandbehänge zeigen meist bildhafte Darstellungen, die der japanischen Flächenkunst verhaftet sind. Für kurze Zeit war Maria Brinckmann, die Tochter von Justus Brinckmann, dem Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Leiterin der Schule. Ihr folgte als technische Leiterin und später auch als Geschäftsführerin Marie Luebke,

22 E. Kalkschmidt: Deutsche Teppiche. In: TKI 1 (1908), S. 57–61, hier S. 61.

23 Breuer 1910, S. 440.

24 Paul Westheim: Smyrnateppiche. In: TKI 2 (1909), S. 433–439.

25 Kalkschmidt 1908, S. 57. – Leider sind die Unterlagen der Firma derzeit nicht zugänglich. Freundliche Mitteilung von Frau Podstufka, Archiv Wurzen, Landratsamt Muldentalkreis vom 12.3.1998.

26 Christiane Lange: Bodenreform. Zur künstlerischen Entwicklung der deutschen Teppichindustrie. In: Kunst und Antiquitäten 3 (1994), S. 30–32.

27 Zander-Seidel 1994, S. 295.

28 Jahresbericht über den Stand und die Verwaltung der Gemeinde-Angelegenheiten der Stadt Bielefeld für 1907, S. 94.

29 Jahresbericht über den Stand und die Verwaltung der Gemeinde-Angelegenheiten der Stadt Bielefeld für 1910, S. 104.

30 Ernst Zimmermann: Das Kunstgewerbe auf der Deutschen Kunstausstellung zu Dresden. In: KuH 49 (1898/99), S. 309–320, hier S. 319. – Gabriele Howaldt: Bildteppiche der Stilbewegung. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 4 (1964), S. 114.

die nach 1903 die Scherrebeker Werkstatt weiterführte. Einer der Hauptinitiatoren war der spätere Krefelder Museumsleiter Friedrich Deneken, der zunächst auch die künstlerische Linie bestimmt hatte.

An der Webschule fanden vier- bis sechswöchige Webkurse statt, in denen Schicht- und anschließend Gobelinweberei am Hochwebstuhl unterrichtet wurde. Kursteilnehmerinnen, die drei Monate Unterricht nahmen, konnten in ihrer Heimat ihrerseits Kurse erteilen. Ihre Schüler zahlten 30 Mark Lehrgeld, das an die Scherrebeker Mutteranstalt entrichtet werden mußte. Da die Scherrebeker Schülerlisten nicht vollständig überliefert sind, kann nicht geklärt werden, ob Gertrud Kleinhempel oder Fräulein Brand je die Webschule oder eines ihrer Tochterunternehmen besucht haben. Die Bildweberei „nach Scherrebeker Art" breitete sich schon vor der Jahrhundertwende rasch im deutschsprachigen Raum aus und wurde auch an der Krefelder Textilschule unterrichtet.[31]

Verloren die meisten Künstler nach dem Ersten Weltkrieg das Interesse an Bodenteppichen, so beschäftigte sich Gertrud Kleinhempel weiter mit ihrer Gestaltung, ohne jedoch die Ausführung zu übernehmen. Wiederholt bildete die Zeitschrift „Textile Kunst und Industrie" Teppiche ihrer Schüler ab. Die Übergänge vom gewirkten Bodenteppich zum Wandbehang sind in dieser Textilklasse fließend. Neben geometrisch ausgerichteten Werken aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg finden sich solche, bei denen das Studium der Natur, an dem der Lehrerin sehr gelegen war, zum Ausdruck kommt.[32] Die Bildwebereien der Schüler waren zumeist Wandbehänge, Boden- oder Wandläufer und vereinzelt Kissenplatten.

Die publizierten Boden- und Wandteppiche zeigen eine vorwiegend geometrisch-abstrakte Musterung.[33] Sie erinnern an die drei Läufer[34], die die Künstlerin in den 1920er Jahre für die Bielefelder Familie Kisker entworfen hat (Farbtafel S. 80). Die Farbigkeit ist eher dezent, wenngleich die Farben kontrastreich voneinander abgesetzt sind. Ihre Zusammenstellung nähert sich orientalischen Teppichen an. Die Läufer ähneln den Teppichen von Wenzel Hablik, die er in den 1920er Jahren für die Handweberei Lisbeth Hablik-Lindemann in Itzehoe entworfen hat.[35] Kontakte zwischen Gertrud Kleinhempel und der Handweberei Hablik-Lindemann lassen sich zwar für diesen Zeitraum nicht belegen, aber es ist doch erwähnenswert, daß Lisbeth Lindemann zwischen 1898 und 1901 die private Kunstschule der Geschwister Kleinhempel in Dresden besuchte.[36] Es ist zu vermuten, daß die Geschwister Kleinhempel bei ihrer Schülerin das Interesse für die neuartigen Bildwebereien aus Scherrebek überhaupt erst geweckt haben.[37] Zudem fertigte Lisbeth Lindemann verschiedene Gobelins nach Entwürfen der Geschwister Kleinhempel an, wobei bis jetzt keiner direkt Gertrud Kleinhempel zugewiesen werden kann.[38]

In der ersten Hälfte der 20er Jahre entwarf Gertrud Kleinhempel einen gewirkten, aus drei Bahnen zusammengesetzten Wandbehang in kräftigen Farben, die an die expressionistischen Bilder der Zeit erinnern (Farb-

31 Ernst Schlee: Scherrebeker Bildteppiche (Kunst in Schleswig-Holstein 26). Neumünster 1984, S. 108.

32 H.B.: Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Bielefeld. In: TKI 7 (1914), S. 194–204, hier S. 197/198. – Heinrich Becker: Ausstellung der staatlich-städtischen Handwerkerschule in Bielefeld. In: KGBl N.F. 25 (1914), S. 232–234, hier S. 233.

33 H.B. 1914, S. 198. – H.B.: Zu unseren Abbildungen. In: TKI 9 (1916), S. 142.

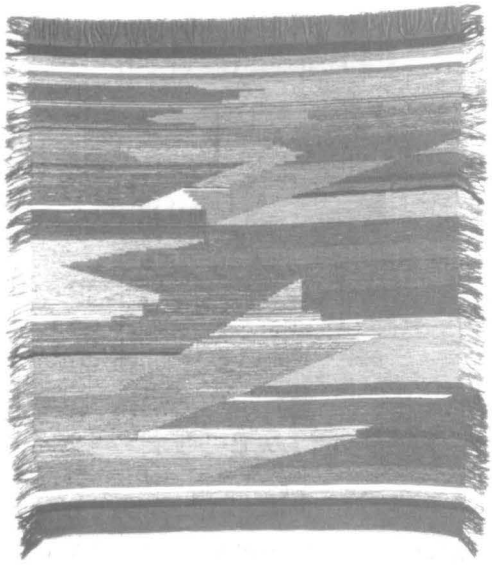
34 Allerdings ist hier nicht mit Gewißheit zu sagen, ob die als Läufer genutzten Wirkereien nicht ursprünglich als Wandbehänge gedacht waren.

35 Auch die Bildwebereien nach Wenzel Habliks Entwürfen dienten sowohl als Boden- als auch als Wandläufer. Vgl.: Schlee, Ernst: Lisbeth Hablik-Lindemann zum Gedächtnis. In: Schleswig-Holstein 1979, H. 9, S. 11–14, hier S. 13.

36 Rosalia Bonito Fanelli: Webkunst und Mode: die „Handweberei Hablik-Lindemann". In: Wenzel Hablik: Expressionismus und Moderne. Hg. vom Museo Mediceo, Palazzo Medici Ricardi, Florenz/Hochschule für angewandte Kunst, Wien/Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, Schleswig 1989/90, S. 107–118, hier S. 107. – Zudem ließ Lisbeth Hablik-Lindemann Entwürfe von Erich Kleinhempel für Wandteppiche ausführen. Ebd. S. 110. – Anderen Angaben zufolge besuchte Lisbeth Lindemann die Zeichenschule der Geschwister Kleinhempel zwischen 1898 und 1900. Vgl.: Ursula Kircher: Von Hand gewebt. Eine Entwicklungsgeschichte der Handweberei im 20. Jahrhundert. Marburg 1986, S. 121. – Die Kleinhempels und Frau Lindemann waren gut befreundet, allerdings hat diese Freundschaft keinen Niederschlag im Archiv der Handweberei Hablik-Lindemann gefunden, welches im Wenzel-Hablik-Museum Itzehoe aufbewahrt wird. Freundliche Mitteilung von Frau Dr. Elisabeth Fuchs-Belhamri, Wenzel-Hablik-Museum Itzehoe vom 8.4.1998. – Elisabeth Fuchs-Belhamri: Wenzel Hablik. Textilkunst und Mode. Heide 1993.

37 Schlee 1979, S. 11.

38 Kircher 1986, S. 121.



Decke, 1930er Jahre (Kat. Nr. 119)
(Foto: Kunstgewerbemuseum SMPK, Berlin)

tafel S. 79). Die Farben sind kontrastreich und klar abgesetzt und kommen dadurch besonders zur Geltung. Eine derartig intensive Farbigkeit findet sich in den zeitgleichen gestickten Behängen der Künstlerin.

Arbeiten aus der zweiten Hälfte der 20er Jahre weisen gedämpftere Farben auf. Auch ein von ihrer Schülerin Theda Welp um 1930 gewirkter Wandbehang, der den Tanz um das Goldene Kalb zeigt, verwendet vorwiegend gedeckte Farben. Für die 30er Jahre sind keine ausgeführten Wandbehänge von Gertrud Kleinhempel bekannt, wohl aber Entwürfe, die alle sehr malerisch sind und vorwiegend unverfängliche Naturmotive zeigen. Ein Entwurf, der wie alle Vorlagen nicht signiert ist, trägt neben dem Titel „Andante" die Datierung „Nov. 36" sowie den handschriftlichen Vermerk „Gob.(elin) Manu(faktur) München". Bisher kann allerdings keine Tätigkeit der Bielefelder Kunstgewerblerin für die 1908 gegründete Münchener Gobelinmanufaktur nachgewiesen werden.[39] Seit den 20er Jahren machte sich eine gesteigerte Nachfrage nach Wandbehängen für Ozeandampfer, Flughäfen und weitere öffentliche Bauten bemerkbar. Möglicherweise profitierte auch Gertrud Kleinhempel von diesem Aufschwung.[40]

1927 besuchte die Künstlerin die Stuttgarter Werkbundausstellung.[41] Dort konnte sie Gewebe ihrer Schülerin Lisbeth Hablik-Lindemann sowie Erzeugnisse der Textilklasse des Bauhauses in Dessau sehen, die sie möglicherweise beeinflußt haben. 1931 fand in Berlin die Deutsche Bauausstellung statt, wo in der Abteilung „Die Wohnung unserer Zeit" Ausstattungstextilien gezeigt wurden. Neben Bodenteppichen von Alen Müller-Hellwig waren auch solche von Ella Lettré ausgestellt. Die Teppiche beider Weberinnen waren aus handgesponnener, ungefärbter Schafwolle gefertigt.[42]

Ella Lettre, die nach Entwürfen der späteren Lebensgefährtin von Gertrud Kleinhempel Ellen Andresen arbeitete, spezialisierte sich bald auf Teppiche aus ungesponnener Wolle.[43] Zwischen 1932 und 1934 stellte sie Teppiche, Diwandecken und Möbelbezüge auf den Leipziger Grassimessen aus. War sie laut Messeverzeichnis im Frühjahr 1932 noch in Dresden ansässig, so wechselte sie zum Herbst 1932 nach Bielefeld und führte von nun an ihre Werkstatt für einige Jahre im Haus Gütersloher Straße 19, wobei Ellen Andresen als Eigentümerin der Bielefelder Weberei auftrat.[44]

Diese Verflechtungen scheinen nicht ohne Einfluß auf Gertrud Kleinhempels künstlerische Weiterentwicklung geblieben zu sein. Sie entwarf nun gewebte Stoffe, Decken und Wandbehänge, die in gedeckten Farben gehalten sind und bei denen der Charakter des Gewebten sehr viel mehr in den Vordergrund tritt als dies in den Jahren zuvor der Fall war.[45] Zudem ist allen Entwürfen eine geometrisch-abstrakte, zur Sachlichkeit und Strenge neigende Musterung gemein. Davon zeugen eine Decke aus dem Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums sowie zwei Decken aus dem Histori-

39 Die Zusammenarbeit mit der Manufaktur ist denkbar, allerdings kann sie anhand von Akten der Manufaktur nicht nachgewiesen werden, da diese für den betreffenden Zeitraum nicht mehr existieren. Diesen Hinweis verdanke ich Frau Anja Prölß-Kammerer M.A., Nürnberg, die derzeit ihre Doktorarbeit über die Münchener Gobelinmanufaktur schreibt.

40 Heinrich Kreisel: Münchener Gobelin-Manufaktur GmbH. München 1948.

41 Gottfried 1992, S. 186.

42 Susanne Harth: Erinnerungen an die Zeit des Aufbruchs – Alen Müller und ihr Weg in die Moderne. In: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg N.F. 9/10 (1990/91), S. 195–232, hier S. 217–219.

43 Ebd. S. 230, Anm. 15.

44 Adressbuch Bielefeld 1933.

45 VKM 53 (1938/39), Bd. 1, S. 381.

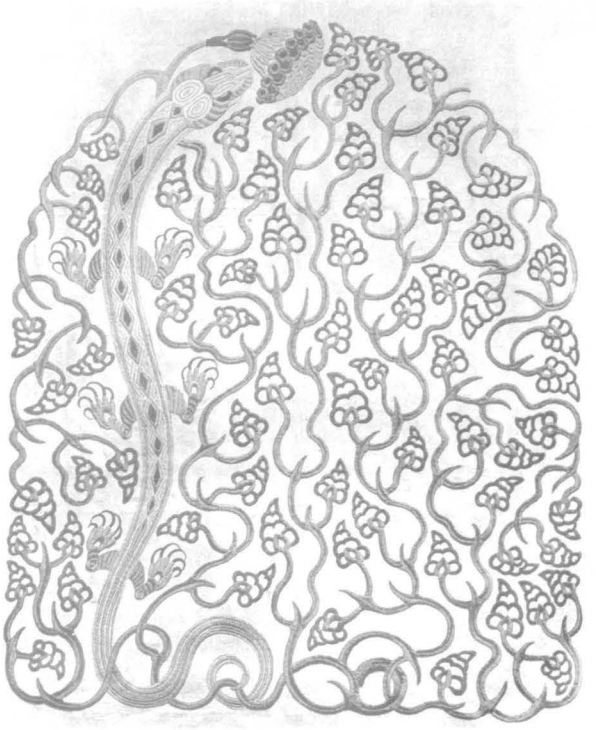
schen Museum der Stadt Bielefeld. Die Gewebe erinnern sowohl an Arbeiten Alen Müller-Hellwigs[46], die Erich Kleinhempel 1927 für die Bremer Kunstgewerbeschule als Lehrerin gewinnen wollte, als auch wiederholt an die von Wenzel Hablik.[47]

Stickereien und Stoffdrucke

Die Stickerei zählte zu jenen „Frauenarbeiten", die von der Frauenbewegung als Mittel zum Lebensunterhalt und damit zur wirtschaftlichen Unabhängigkeit betrachtet wurden. Auch Gertrud Kleinhempel absolvierte zunächst eine Ausbildung als Kunststickerin.

Historisierende, aber auch mit Jugendstilelementen versehene Stickmustervorlagen, die populären Zeitschriften beilagen, führten zu einer Inflation von Stickereien, die ohne ästhetisches Empfinden die Vorlagen nachahmten. In einem anonymen Mahnwort an die kunstübenden Frauen konnte man lesen: *Es ist in der Tat zum Erbarmen, wenn man bei sorgsamer Beobachtung auf diesem Gebiete zusehen muss, wie eine Unsumme von Liebe und Fleiss verschwendet wird an die oft monatelange Herstellung unsäglicher banaler und geschmackloser Kissen und Deckchen, wenn man konstatieren muss, dass dieser reizende häusliche Frauen-Beruf fast durchweg in Bahnen wandelt, die ihn nicht nur dem Wesen der wahren Kunst entfremden, sondern auf denen er geradezu dem Ungeschmacke in die Arme geführt wird.*[48]

Die Geschwister Kleinhempel regten an ihrer privaten Kunstschule in Dresden ihre Schüler an, Entwürfe für Stickereien zu machen. Gerade Erich Kleinhempel gehörte zu jenen Künstlern, von denen man hoffte, daß sie zeitgemäße Vorlagen schaffen und einer unreflektierten Nachahmung entgegenwirken würden. 1900 schrieb der Darmstädter Verleger Alexander Koch einen Wettbewerb zur Erlangung von *künstlerischen Stickerei-Entwürfen im neuzeitlichen Karakter* aus. Aus den besten ausgezeichneten Arbeiten stellte er eine Ausstellung zusammen, die einen künstlerisch-erzieherischen Zweck verfolgte. Auch Erich und Anna Kleinhempel sandten Entwürfe ein, die aber keinen Preis erhielten. In den zwischen 1900 und 1908 infolge der Ausstellung erschienenen Publikationen „Moderne Stickereien" fanden ihre Arbeiten keine Aufnahme.[49]



Stickerei „Schlange", 1914 (Kat. Nr. 107)

Auf der III. Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden 1906 sah man auf dem Tisch des Festraumes, den Erich Kleinhempel gestaltet hatte, eine Tischdecke von Frau Erich Kleinhempel.[50] Vermutlich stammt die weiße Leinentischdecke mit dekorativer Stickerei aber von Gertrud Kleinhempel, weil es häufig zu derartigen Verwechslungen kam. Gleichzeitig bildete die „Dekorative Kunst" verschiedene gestickte Ausstattungstextilien aus der Dresdner Schule der Geschwister ab.

46 Harth 1990/91, S. 213, Abb. 20 und S. 224, Abb. 31.

47 Fuchs-Belhamri 1993, S. 84, Taf. 25.

48 O.A.: Ein Mahnwort an die kunstübenden Frauen. In: DKD 7 (1900), S. 65–74, hier S. 65.

49 Alexander Koch (Hg.): Moderne Stickereien. Eine Auswahl moderner Stickerei-Arbeiten in jeder Technik; sowie neuzeitliche Entwürfe hervorragender Künstler und Künstlerinnen. 3 Serien. Darmstadt 1900, 1906, 1908.

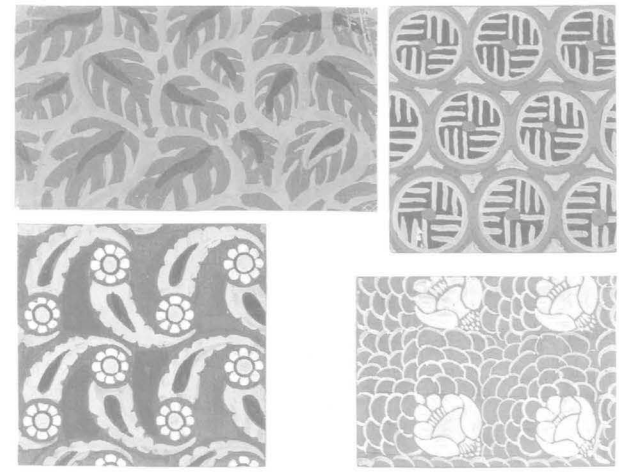
50 KuH 57 (1906), S. 66, Abb. 134.

Die gestickten und applizierten Arbeiten sind noch sehr dem floralen und ornamentalen Jugendstil verhaftet.[51] Den Dresdner wie später den Bielefelder Schülerarbeiten ist eine dekorative Gesamtwirkung eigen, die teilweise an Textilarbeiten der Wiener Werkstätte oder an solche von Margarete von Brauchitsch erinnern.[52]

Zwei in Bremer Privatbesitz bewahrte Tischdecken nach Entwürfen von Gertrud Kleinhempel aus dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts besitzen schon durch die unterschiedlichen Techniken einen andersartigen Charakter, obwohl beide ein zentrales Motiv zeigen. Die in Flachstich ausgeführte Decke ist von einem orangefarbenen und blauen Rhombenraster überzogen (Kat. Nr. 111). In der Mitte und an den Ecken finden sich Blumen. Die Decke ist mit einem einfachen Schlingstich eingefaßt. Die Blumen reduzieren die durch die Rhomben hervorgerufene geometrische Strenge. Die andere, in Kreuzstich gearbeitete Decke zeigt in der Mitte ein Queroval mit freiem rechteckigen Feld im Zentrum (Farbtafel S. 76). Das Oval, von dem kreuzförmig Balken abzweigen, ist von einem rechtekkigen Binnenrahmen umgeben, dessen Musterung in der Randbordüre wieder aufgegriffen wird. Diese Dekke wirkt klarer durch die verbleibenden freien Partien, aber auch volkstümlicher durch die Art der Stickerei.

1910 waren neben einer ganzen Reihe von Arbeiten aus der Bielefelder Textilklasse auch einige von Gertrud Kleinhempel in der Zeitschrift „Textile Kunst und Industrie" abgebildet. Zwei gestickte Vorhänge nach Vorlage der Künstlerin führte H. Turgas aus (Kat. Nr. 98, 102).[53] Das Motiv des einen Vorhangs erinnert an einen Baum, dessen stilisierter Stamm den Vorhang durch seine betonte Senkrechte in zwei spiegelgleiche Hälften gliedert.[54] Das Rankenwerk setzt sich aus gerundeten Linien und Kreisen zusammen, jeweils in langgestreckten trompetenförmigen Blüten mündend. Starke Parallelen zu dieser Stickerei weist eine mit Nähmaschine ausgeführte Bildstickerei in Seide auf Leinen auf, die 1914 auf der Werkbundausstellung in Köln zu sehen war.[55] In einem ädikulaförmigen Feld windet sich in der linken Hälfte der größte Teil einer blauschwarzen Schlange empor, der Rest des Körpers schlängelt sich waagrecht an der unteren Gewebekante entlang und mündet in mattgrünes, gerundetes Rankenwerk ein, an dem sich lanzettförmige rosa und gelbe Blätter finden. Auch der wohl zwischen 1910 und dem Ersten Weltkrieg entworfene Toravorhang für die Bielefelder Synagoge an der Turnerstraße fügt sich stilistisch mit diesen Arbeiten zu einer Gruppe (Kat. Nr. 105).[56] Ferner zeigte Gertrud Kleinhempel im Bielefelder Schauraum auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 acht mit farbiger Wolle auf Leinen bestickte Wandfüllungen, die in ihrer Flächenhaftigkeit und Motivdichte beinahe an Zeugdrucke erinnern (Kat. Nr. 106).[57]

Kaum eine dieser Textilien weist Geraden auf, alle Formen sind gerundet. Dies trifft auch auf die mit Wolle bestickten leinenen Wandbespannungen im Empfangszimmer und die Scheibenvorhänge im Eß-



Musterkartons, um 1910
(Historisches Museum Bielefeld)

51 Dekorative Kunst IX (1906), S. 258/9.

52 H.B.: Zu unseren Abbildungen. In: TKI 9 (1916), S. 140–150, hier S. 140 u. S. 143. – E.: Neue Stickereien von Margarete von Brauchitsch. In: DK 12 (1904/05).

53 Breuer 1910, S. 446.

54 Ebd. S. 441.

55 K. Pallmann: Stickereien der Bielefelder Handwerker- und Kunstgewerbeschule in der Deutschen Werkbundausstellung Köln. In: TKI 7 (1914), S. 481–490, hier S. 484.

56 Hinsichtlich der Motive erinnert der Toravorhang an einen Vorhang, der bei den Wurzener Teppich- und Veloursfabriken um 1908 im Programm war. Vgl.: O.H.: Maschinenstickereien der Wurzener Teppich- und Veloursfabriken A.G. Wurzen. In: TKI 1 (1908), S. 117–121, hier S. 121.– Zum Toravorhang s. Westfälisches Handwerksblatt 21 (1921), Nr. 13, S. 107.

57 Pallmann 1914, S. 481/2.

zimmer des Hauses Windel von 1915 zu.[58] Allerdings sind die Wandpanneaux sehr viel lichter und lassen das Trägergewebe stärker zur Geltung kommen. Neben diesen an die Wiener Werkstätten erinnernden Arbeiten – man denke an den 1911 von Gustav Klimt für den Speisesaal des Palais Stoclet in Brüssel entworfenen Fries[59] – entwickelte Gertrud Kleinhempel auch naturalistischere Arbeiten wie Fische und Blumenarrangements, die von der zeitgenössischen Kritik eher ablehnend beurteilt wurden.

Der flächenbetonte Stil in den Arbeiten Gertrud Kleinhempels steht möglicherweise auch im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit für das Leipziger Unternehmen „Deutsche Textile Kunst" für Möbel-, Dekorations- und Wandstoffe, das gleichfalls auf der Werkbundausstellung in Köln präsent war. Es wurde geleitet von den Herren Kießling, Hiemann, der den Tapetendruck und die Weberei betreute, sowie Dippmann.[60] 1912 warb die Deutsche Textile Kunst damit, daß sie neben Originalentwürfen der Professoren van de Velde, Albin Müller und Erich Kleinhempel usw. auch solche der *Kunstmalerin Gertrud Kleinhempel* im Angebot hätte.[61] Vielleicht sind verschiedene plakative, relativ kleine Musterkartons, die sich in ihrem Nachlaß erhalten haben und zum Teil an Arbeiten Richard Riemerschmids erinnern[62], Vorlagen für Tapeten- und Stoffdrucke.[63] Künstlerischer Berater der Leipziger Firma war spätestens um 1920 Erich Kleinhempel.[64]

Zwischen 1922 und 1926 entstanden nach Vorlagen Gertrud Kleinhempels zwei Behänge für das Haus Meyer zu Schwabedissen in Bielefeld (Farbtafel S. 78). Auf ein baumwollenes Trägergewebe wurde mit bunter Wolle gestickt. Die verwendeten Garne entsprechen in ihrer vitalen Farbigkeit einerseits dem expressionistischen Zeitstil, andererseits eignen sie sich besonders für die aus Märchen stammenden Motive. Jeder Behang ist in neun Felder ähnlicher Größe gegliedert, wobei alle von großgezackten, dadurch bewegten Binnenrahmen umgeben sind, die ineinandergreifen. Für die Märchenszenen wählte die Künstlerin charakteristische Motive aus. Ob der Auftraggeber auf deren Auswahl Einfluß nahm, ist unklar. Unter allen Szenen ist der Verfasser sowie der Titel des jeweiligen Märchens gestickt. Die einzelnen Szenen erinnern hinsichtlich der Darstellungsweise der Personen einerseits an die Arbeiten Heinrich Vogelers und Otto Ubbelohdes, andererseits hinsichtlich der Umgebung und Raumgestaltung an die von Dagobert Peche und Josef Emanuel Margold. Die Künstler entdeckten zwar seit den 1890er Jahren die Sphäre des Kindes – Ubbelohde entwarf beispielsweise einen Kinderteppich –, aber derartige Märchenbilder waren nicht unbedingt für die Kinderstube gedacht. Sie entsprachen vielmehr künstlerischen Zeitströmungen, wie auch Heinrich Vogelers Märchendarstellungen beweisen.

Eine weitere, sehr viel kleinere Bildstickerei Gertrud Kleinhempels auf Seide dürfte aus der selben Zeit stammen (Kat. Nr. 112). Sie zeigt sechs Szenen aus dem Alten Testament in je einer Ädikula. Die Farbigkeit ist zurückhaltender als beim Märchenbehang, möglicherweise aufgrund der Themen. Das expressive Moment in der Figurendarstellung tritt hier noch stärker hervor.

Von gedämpfter Farbigkeit sind zwei Bildstickereien in Seide aus den 30er Jahren (Kat. Nr. 122, 123). Auf ihnen dominieren die geradlinigen Hochhäuser im Vordergrund, die einen Kontrast zu den gerundeten Linien, die sich in Bäumen und Wolken finden, bilden. Die vom Menschen geschaffenen Bauwerke sind so bewußt von den Naturformen abgesetzt.

Die letzte großformatige Textilarbeit Gertrud Kleinhempels, die bisher bekannt ist, wurde für einen Sakralraum geschaffen. Die Neustädter Kirchengemeinde in Bielefeld beabsichtigte 1933, den Gefallenen des Ersten Weltkriegs ein Ehrenmal zu widmen. Aus Geldmangel kam man auf die Idee, von den Frauen des freiwilligen Arbeitsdienstes „Schöne Aussicht" ein *Bildwerk in Nadelarbeit als Ehrenteppich* herstellen zu lassen.[65] Ursprünglich sollten zwei Bildteppiche, für die

58 Martin Lang: Arbeiten von Richard Wörnle und Gertrud Kleinhempel, Bielefeld. In: MB 19 (1920), H. 1, S. 31–45, hier SS. 7.

59 Werner J. Schweiger: Wiener Werkstätte. Wien 1982, hier S. 159.

60 E.H.[aenel]: Neue Stoffe für Raumkunst. In: Dekorative Kunst XX (1916/17), S. 328–330.

61 Anzeige in: Beilage zur Dekorativen Kunst XV (1912).

62 Richard Riemerschmid – vom Jugendstil zum Werkbund. Werke und Dokumente. Hg. von Winfried Nerdinger. Eine Ausstellung der Architektursammlung der Technischen Universität München, des Münchner Stadtmuseums und des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. München 1982, S. 365 u. S. 373.

Bildteppich als Ehrenmal, 1933 (Kat. Nr. 118)

Gertrud Kleinhempel die Entwürfe lieferte, den Altar flankieren.[66] Verwirklicht wurde jedoch nur das Thema „Der Schmerz der Mutter": Eine trauernde Frau beugt sich über einen Leichnam, im Hintergrund ein diagonaler Zug von niedergeschlagen schreitenden Soldaten. Ausgeführt wurde das Werk in Kreuzstichstickerei auf grobem Leinen. Die Kreuzstichstickerei ist eine der Sticharten, bei der verschiedene, auch ungeübte Personen mühelos an einem Werkstück arbeiten können. Auf diese Weise fertigten schon 1842 mehrere Frauen ein Prachtbanner für den Kölner Dombauverein[67] und erst 1926/27 hatten Frauen der Kölner Gemeinde St. Pantaleon nach einem Entwurf des Lehrers der Kunstgewerbeschule Ferdinand Nigg einen Kreuzstichteppich für den Kirchenchor gestickt.[68] In Bielefeld betonten die zeitgenössischen Zeitungsberichte die Besonderheit des Werkes als *von Frauen ersonnen und gewebt*.

Trotz einer gemäßigt modernen künstlerischen Auffassung, die der Teppich vertrat, belegte ihn der damalige Bielefelder Museumsdirektor Schoneweg nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges mit dem Etikett „entartete Kunst". Er empfahl 1943, ihn der Wollsammlung anzuvertrauen, denn *damit würde das Stück einem wirklich guten Zweck zugeführt*.[69] Der Teppich wurde entfernt, jedoch aufbewahrt. Als man ihn nach dem Krieg hervorholte, war er von Motten zerfressen und zerfiel.

63 Eine mögliche Mitarbeit Gertrud Kleinhempels für die Deutschen Linoleumwerke Hansa Delmenhorst ist wohl auszuschliessen. Frdl. Hinweis von Frau Dorothea Wünsch, DLW Aktiengesellschaft, Bietigheim-Bissingen vom 16.4.1998.

64 E. Haenel: Stoffe und Tapeten der Deutschen Textilen Kunst, Leipzig. In: Dekorative Kunst XXV (1922), S. 217–222.

65 Westfälische Zeitung 28.9.1933.

66 Westfälische Zeitung 15.12.1932.

67 Leonie von Wilckens: Geschichte der Textilkunst. Vom späten Mittelalter bis zur Gegenwart. München 1997, S. 211.

68 Evi Kliemand: Ferdinand Nigg. Wegzeichen zur Moderne. Bildteppiche, Malerei, Graphik, Paramentik. Bern 1985, S. 213.

69 Stadtarchiv und Landesgeschichtliche Bibliothek Bielefeld, unverzeichnete Akte.