

Sophie Taeuber-Arp

Blick auf das Ganze

Wer das Œuvre Sophie Taeuber-Arps in seiner ganzen Vielfalt ausstellt, scheitert mit dem feministisch motivierten Vorsatz, die Ausnahme-Könnerin zum Opfer zu stilisieren. Ihre Kunst ist stärker als der Zeitgeist.

Als Sophie Taeuber-Arp in der Nacht zum 13. Januar 1943 im Haus des befreundeten Künstlers Max Bill (1908-1994) an der Limmatstrasse im Zürcher Stadtteil Höngg durch eine Kohlenmonoxid-Vergiftung starb, befand sich ihre kreative Karriere in einer Warteschleife.

Die erzwungene Emigration in den unbesetzten Süden Frankreichs, der Mangel an Material und die ständige Ungewissheit hemmten die Schaffenskraft der 53-jährigen Künstlerin. Sophie Taeuber, ebenso wenig wie ihr Mann Hans Arp, waren es nicht gewohnt, vom Kunstbetrieb mit seinen zahlreichen Begegnungen und Anregungen isoliert zu sein.

Die im letzten Raum der Ausstellung präsentierten Arbeiten zeugen von der Gemütslage der in Grasse, knapp 20 Kilometer nördlich von Cannes, Gestrandeten. Sie lebten dort seit September 1940, nachdem die Schweizer



Tod im Gästezimmer: Max Bills Atelierhaus in Höngg

Drei Monate lang, vom 20. März bis zum 20. Juni 2021, zeigt das Kunstmuseum Basel das Werk von Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) und damit die ganze Vielfalt ihrer Welt als Avantgarde-Künstlerin. Die mit über 250 Exponaten ausgestattete Schau, soll der in Davos geborenen Tochter des aus Westpreussen stammenden Apothekers Carl Emil Taeuber und der Schweizer, in Gais (AR) heimatberechtigten Mutter Sophie Taeuber-Krüsi, endlich internationale Anerkennung und den ihr gebührenden Platz am Firmament der klassischen Moderne sichern. Denn die in der Schweiz, in Deutschland und in Frankreich längst als Leitfigur der Avantgarde anerkannte Künstlerin, scheint in der angelsächsischen Welt erst einigen Expertinnen bekannt zu sein. Die Initiative zur Ausstellung ging vom Museum of Modern Art (MoMA) in New York aus. Dort – und später in der Tate Modern in London – sollte die Schau starten. Die Corona-Pandemie erzwang Verschiebungen, sodass Basel den Vortritt erhielt. In neun Räumen begegnen wir hier dem Œuvre einer Frau, die wohl von vielen als tüchtige Kunstgewerblerin missverstanden wurde. Dabei wird schon in den frühen Arbeiten deutlich, dass Sophie Taeuber, die an der Gewerbeschule in St. Gallen und später in München und Hamburg eine solide künstlerische Ausbildung genoss, zwischen angewandter und «freier» Kunst keinen Unterschied machte. Zur ungewöhnlichen Breite von Begabungen gehörte ein starker Entdecker-Drang, der sie fortwährend Neues ausprobieren liess.



Zur Ausstellung erschien, in einer englischen und einer deutschen Ausgabe, ein sehr schöner Katalog mit kenntnisreichen Aufsätzen.: Umland, A., Krupp, W., Healy, Ch. und (für die deutsche Ausgabe) Reifert, E., Beck, C. (Hrsg. für das Museum of Modern Art, New York und das Kunstmuseum Basel): Sophie Taeuber-Arp – Gelebte Abstraktion. München 2021 (Hirmer Verlag), 352 Seiten, € 58.00/CHF 59.00.

Behörden ihnen das Einreisevisum verweigert hatten. «Es ist ein Sturm», schrieb Sophie am 21.12.1940 an Schwester und Schwager Erika und Eugen Schlegel, «als ob sich die Natur vor der Menschheit ekeln würde».

Im Sommer 1941 durften die Arps ihr Exil wegen Sophies angeschlagener Gesundheit für einen siebenwöchigen Kuraufenthalt in Flims verlassen. Nach ihrer Rückkehr nahmen sie ihre prekäre Kunstproduktion wieder auf: Sie brachte hochpräzise mit Farbstift gezeichnete «wogende Linien» zu Papier, und er kreierte aus bemalten, dann zerknülltem und wieder glatt gestrichenen Packpapierfetzen, die «papiers froissés».

Es scheint, dass Hans Arp mit dem Mangel-Existenz besser zurechtkam als seine Frau. So verwertete er Marmorabfälle eines Steinmetzen aus dem Ort zu kleinen Skulpturen und Reliefs, illustrierte die Gedichtsammlung «La sphère de sable» von Georges Hugnet (1906-1974), und veröffentlichte 1942 das surrealistische Poem «Le Grand Sadique à tout casser», das manche als Pamphlet über den Sadisten und grossen Zerstörer Hitler verstanden.

Zusammen gestalteten und publizierten die Arps im Selbstverlag die Publikation «Poèmes sans Prénoms» – Gedichte von Hans Arp mit Illustrationen von Sophie Taeuber. Und mit den, ebenfalls in Grasse feststehenden Freunden Alberto Magnelli (1888-1971) und Sonia Delaunay-Terk (1885-1979) malten sie Gouachen. – die 1950 als Vorlagen für die Grafikmappe «Nourritures Terrestres» verwendet wurden.

Auch wenn die Verhältnisse in der bis November 1942 unbesetzten Zone zeitweise sehr schwierig waren, befanden sich die «Flüchtlinge im eigenen Land» nicht im Elend. Die Ambivalenz ihres Daseins war Sophie durchaus bewusst, wie ihren Briefen an Schwester, Schwager und Freunde in der Schweiz zu entnehmen ist. Sie berichtete zum Beispiel von einem «sehr netten Spaziergang auf den Hügel...mit einem wunderbaren Blick auf Grasse und alle Hügel. Es ist ein riesiges Ascona, ein herrlicher Garten.»



«Sommerlinien» (1942), «Blume» (Jean Arp, 1942)

Unbestritten ist, dass Sophie Taeuber die Fülle ihrer Begabungen in Grasse nicht voll ausleben konnte. Gleichwohl ist die im Katalog von der MoMA-Kuratorin Jodi Hauptmann formulierte Vermutung übertrieben, dass «Taeuber-Arps Windungen und Schleifen die Logik eines potenziell endlosen Exils» widerspiegeln, und die Linien-Bilder des Jahres 1941 «einen Endpunkt» visualisierten.

Solche, im Wissen um den tragischen Unfalltod der Künstlerin formulierte Interpretationen mögen aus der Froschperspektive heutiger Empfindlichkeiten gültig erscheinen. Sie verkennen die Fähigkeit der vor dem Ersten Weltkrieg Geborenen, mit Entbehrungen und Notlagen umzugehen. Und vor allem blenden sie die Fähigkeit der Künstlerin aus, ihr kreatives Talent auch unter widrigen Umständen zu nutzen. (Die Arbeiten aus dem Jahr 1942 – zum Beispiel «Konstruktion eines schwarzen Kreises und bordeauxrote, rote und blaue Segmente» sowie «Dynamische Konstruktion, Durchdringung von Spiralen und Diagonalen» – zeigen übrigens eine neue Richtung an.)

In diesem Zusammenhang darf man sich daran erinnern, dass Sophie Taeuber ihr ganzes Leben lang ein selbst bestimmter Mensch war – als Frau, als Partnerin, als Künstlerin. Wer sie aus feministischer Perspektive als schwaches Opfer stilisiert, ist auf dem Holzweg. Sie war sich des Werts ihrer Arbeiten stets bewusst, und sie bewährte sich auch als bodenständige Geschäftsfrau. Schon die gockelhaft nach Anerkennung gierenden Kollegen aus der Dada-Zeit staunten über ihre vielseitigen Begabungen und über die Selbstgewissheit, mit der sie sie nutzte.

Hans Richter (1888-1976) schrieb in seinen Erinnerungen an die Zürcher Dada-Jahre über Sophies stille Schaffenskraft: «Meistens ersetzte ein scheues oder sinnendes Lächeln bei ihr die Notwendigkeit zu reden. ... In ihrer anspruchslosen Weise wirkte sie aktiv an jeder Dada-Veranstaltung mit. ... Als langjährige Lehrerin am Kunstgewerbemuseum (sic!) in Zürich war sie gewohnt und gezwungen, die Dinge, die Welt der Linien, Flächen, Formen, Farben auf ihre einfachste und präziseste Gestalt zu bringen und einfachste Formulierungen zu finden. Was sie in Worten verschwieg, verrieten ihre Bilder, deren Vorstudien einen besonders aufschlussreichen Einblick in das künstlerisch empfindsame Suchen gaben, das hinter diesen allereinfachsten Formen ihrer Bilder, den auf- und abschwebenden Kreisen lag.»¹

Sorgfalt, Präzision und Vereinfachung prägten Sophie Taeubers Kunst von Anfang an. Dazu kam ein fast grenzenloses Selbstvertrauen, das sie wohl ihrer Mutter Sophie Taeuber-Krüsi verdankte, einer starken, selbstbewussten Appenzellerin, die ihre Kinder nach Kräften förderte.

Die Eigenschaften führten dazu, dass sie sich jeder neuen Herausforderung gewachsen fühlte. Sie unterrichtete nicht nur, sondern schrieb aufgrund ihrer Erfahrungen auch einen pädagogischen Leitfaden. Sie gestaltete Marionetten aus gedrechselten Zylindern, Rollen, Scheiben und Kugeln, die von Fadenspulen, dünnen Garnhülsen, Fingerhüten, Weberschiffchen und anderem Material des Textilhandwerks inspiriert waren. Und später bewährte sie sich als Architektin, Raumgestalterin, Möbel-Designerin, und Typografin.

Der Übergang von Gebrauchsgegenständen zu Kunst-Stücken geschah fließend. Sehr schön lässt er sich an den Dada-Köpfen nachvollziehen. Die ersten waren wohl auch als



Marionetten Dr. Oedipus Komplex, Freudanalytiker

Hutständer zu gebrauchen und gehörten zu einer Serie von drei Köpfen, die 1918 «als Studie zu einer Marionette» im Zusammenhang mit den Vorbereitungen für die Aufführung des Marionettenspiels «König Hirsch» entstand. Sophie Taeuber präsentierte sie in der Avantgarde-Ausstellung «Das neue Leben» 1918 in der Kunsthalle Basel und 1919 im Kunsthaus Zürich.

Auch wenn der Kopf «Portrait von Jean Arp» von 1918 auf dem Toilettentisch von Sophies Schwester Erika Schlegel stand und hin und wieder als Hutablage in Gebrauch war, wie ihr Sohn Leonhard 2005 der Kunsthistorikerin Walburga Krupp berichtete², ist doch unverkennbar, dass er seine ursprüngliche Zweckbestimmung durch die künstlerische Intervention verloren hatte.

Speziell am Dada-Kopf von 1920 ist in erster Linie seine Bemalung, wie Medea Hoch in einem Beitrag zum Katalog der Aarauer Ausstellung (vgl. Anmerkung 2) feststellte: «Indem sie Titel («DADA»), Signatur («sht») und Datierung («1920») in die collagehafte Bemalung integrierte», habe die Künstlerin den Kopf als Kunstobjekt inszeniert. Es war auch kein Zufall, dass sich Sophie Taeuber – als Beitrag zu einer von Tristan Tzara (eigentlich Samuel Rosenstock, 1896-1963) und Francis

¹ Richter, Hans: Dada – Kunst und Antikunst. Köln 1964 (M.DuMont Schauberg), S. 45f.

² Schmutz, Th., Beyerle, R. (Hg. für das Aargauer Kunsthaus): «Sophie Taeuber-Arp – Heute ist Morgen», Zürich 2014 (Verlag Scheidegger & Spiess). S. 265, Anm. 22

Picabia (1879-1953) unter dem Titel «Dadaglobe» geplanten (und nicht zustande gekommenen) Dada-Anthologie – mit dem Kopfporträtieren liess.³ Zudem ist auffällig, dass es von dem Kopf eine zweidimensionale, quasi abgerollte Version gibt, die als Erinnerungstück ebenfalls in dem Buch abgebildet werden sollte.

Es ist deshalb richtig, wenn Medea Hoch vermutet, dass der Kopf mit seiner Bemalung als persönliches Statement gemeint war – als verbindliches Gegenstück zu den revolutionären Bekenntnissen und aufrührerischen Aufrufen, die zahlreiche Künstler, unter ihnen auch mehrere engagierte Dadaisten, ohne viel nachzudenken unterzeichneten.

Sophie Taeuber, die selbst Dada-Manifeste unterschrieben hatte, war echt sauer, als sie Anfang Mai 1919 Hans Arp in einem Brief ihr Missfallen über Marcel Janco kundtat: «Ich bin wüüüüüüütend. was ist das wieder für ein Quatsch «r a d i k a l e Künstler». Wenn ich ein Künstler wäre und mein Name würde andauernd lächerlich gemacht durch schreien, quitschen, heulen, schmieren und und drucken, so würde ich dem Urheber Lehm in's Maul stopfen und in die Finger beißen, dass er es nicht mehr kann. Es kommt nur auf die Arbeit an, diese Art zu manifestieren ist mehr als blöd. Janco wird immer geschmackloser. ... Dada ist etwas anderes, da sieht man doch was ihr macht und jeder mag denken was er will. Aber den Menschen mit solchem Kohl imponieren wollen! Er soll unbedingt und sofort Plakätliträger bei den Spartakisten werden, mit Kunst hat das nichts zu tun. Du und Giacometti solltet Euch wirklich nicht aus Gutmütigkeit überall rumziehen lassen. ... Du lachst sicher über meinen Ärger ... Ich habe mich schon immer geärgert, wenn man Deinen Namen für aufgeblasene Eitelkeit benutzt hat, dazu bist Du 100mal zu gut.»

Der spontane Wutausbruch – ohne Anrede und Gruss verschickt – ist ein weiterer Beleg



Dada-Kopf, «Fresco» (1920): Persönliches Statement

für Sophie Taeubers eigenständige Urteilskraft. Nicht zuletzt dokumentiert er auch den Wert, den sie der Dada-Bewegung als nachhaltiges Treibhaus der modernen Kunst beimass – und dies nicht nur aus biografischen Gründen. Sie hielt es für eine Fehleinschätzung (auch einiger Protagonisten der Zürcher Szene), den Dadaismus als eine kurze Protest-Eruption gegen den Weltkrieg zu begreifen. Ihrer Ansicht bildete die Bewegung, die sich nach und nach über ganz Europa verbreitete und dabei vielerlei Gestalt annahm, die Basis für das Kunstverständnis der kommenden Jahrzehnte.

In der Tat zehrten zahlreiche Kunstrichtungen – Surrealismus, Konstruktivismus, Nouveau Réalisme und andere – von den Impulsen des Dadaismus. (Eine ähnliche Rolle spielte die Bauhaus-Bewegung, die selbst von den Dadaisten profitierte, für Architektur und Design.) Hinzu kommt: Für Sophie Taeubers künstlerische Entwicklung, für die ständige Erweiterung ihrer gestalterischen Möglichkeiten, spielten Etiketten nie eine Rolle; ihr ging es in erster Linie um sorgfältige, ernsthafte Arbeit, um die Freude daran und den Spass dabei.

Das galt besonders für die Zusammenarbeit mit Hans Arp. Sie arbeiteten ab 1918 gemeinsam in Sophies winziger Wohnung, die sie als Atelier nutzten. «Einzel und gemeinsam stickten, woben, malten, klebten wir geometrische, statische Bilder», berichtete Hans Arp 1953 in seinen Erinnerungen.⁴ «Aus Rechtecken und Quadraten errichteten wir dem

³ Das ikonische Porträt des Fotografen Nic Aluf (1884-1959) schmückte von 1995-2021 die 50-Franken-Note der Schweizerischen Nationalbank.

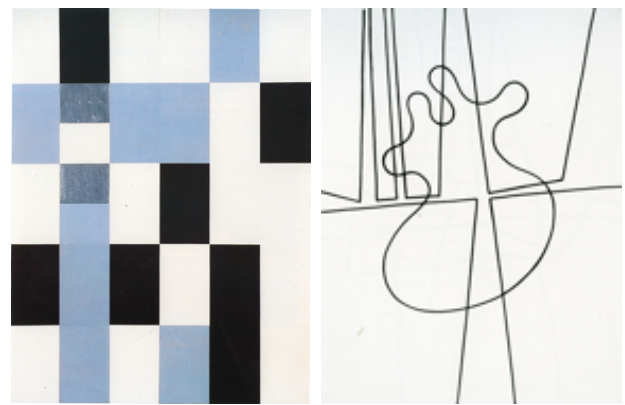
⁴ Arp, Hans: Unseren täglichen Traum. Zürich 1953 (Verlag Die Arche)

tiefsten Leid und der höchsten Freude Strahlenbauten. Unsere Arbeiten sollten die Welt vereinfachen, verwandeln, verschönern.»

Die Dichterin und Journalistin Claire Goll (damals noch Klara Aischmann, 1890-1977) schrieb über einen Besuch bei Taeuber und Arp: «Immer herrschte eine Stimmung wie am ersten Schöpfungstag. Arp und Sophie erfanden die Welt neu, mitsamt neuen Gesetzen, neuen Verständigungsmöglichkeiten. Dieses Paar hatte etwas Aetherisches...: sie graziös, lächelnd, besonnen; er vergnügt und spasshaft, ... Das absolute Gegenstück zu anderen Künstlern, die unter Qualen ihre Persönlichkeit suchen und sich in einer Zelle verkriechen, um sie nicht zu verlieren.»⁵

Die Zusammenarbeit der beiden war keine Eintagsfliege, wie zahlreiche Werke aus dem Vierteljahrhundert ihres Zusammenlebens bezeugen. Sie gehörte zu ihrer gemeinsamen Existenz, ohne den je eigenen kreativen Weg zu durchkreuzen. Auf die Collagen folgten 1925 gemeinsame Kostümentwürfe («Die Extravertierte», «Gesichterhändler») und 1928 die Innengestaltung des Strassburger Kulturtempels Aubette, ein Vorhaben der aus Mülhausen stammenden Brüder Horn. Sie beauftragten, wie schon bei der Einrichtung des Tanzsaals in ihrem Hôtel Hannong, Sophie Taeuber-Arp mit dem Grossprojekt. Sie zog Hans Arp und den gemeinsamen Freund Theo van Doesburg (eigentlich Christian Emil Marie Küpper 1883-1931), den Häuptling der holländischen Avantgarde-Truppe «De Stijl», hinzu. Nach einigen Konflikten konzentrierte sich Van Doesburg auf die Gestaltung des Ballsaals, während sich Sophie und Hans Arp der übrigen Räume – insbesondere des Teesalons «Five O’Clock», der Bar oder des Treppenhauses annahmen, wobei Sophie zweifellos die Führungsrolle zukam.⁶

Auch wenn Sophie Taeuber in den folgenden Jahren ihre Karriere als Raumgestalterin, Ar-



Duo-Collage (1918), Duo-Zeichnung (1939): Harmonie

chitektin und Möbel-Designerin weiter entwickelte, fand das Paar immer wieder Gelegenheit zur Zusammenarbeit. Die Gestaltung einer Publikation 1942 haben wir bereits erwähnt. Davor, 1939, beteiligte sich Sophie zum ersten Mal direkt an Arps Dichtungen, indem sie seinen Poesieband «muscheln und schirme» mit Zeichnungen illustrierte, die sie auf ihre Reliefs aus den Jahren davor bezog. und im gleichen Jahr entstanden 20 Duo-Zeichnungen.

In seinen Erinnerungen schrieb Hans Arp über seine Erfahrungen mit künstlerischen Kooperationen, nicht nur mit seiner Frau, sondern auch mit Sonja Delaunay-Terk und Alberto Magnelli: «Ich glaube heute, dass eine Zusammenarbeit die Lösung ist und uns die Harmonie bringen kann, welche imstande ist, die Kunst aus der grenzenlosen Verwirrung zu retten.»

Die Beispiele belegen, dass das heute unter Ausstellungsmacherinnen gängige Narrativ von der Diskriminierung und Unterdrückung von Künstlerinnen in die Irre führt. Die Erzählung ist unhistorisch und bezieht ihre Legende aus dem subjektiven Erleben der Urheberinnen. Da werden eigene, gefühlte oder tatsächliche, Kränkungen auf eine starke, selbstbewusste Frau wie Sophie Taeuber übertragen – und damit ihre überragende Rolle in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts auf

⁵ Zitate aus Watts, Harriett: «Traum- und Bildbauten: Sophie Taeuber in den Schriften von Hans Arp. In: Sophie Taeuber, Hans Arp – Besonderheiten eines Zweiklangs. Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum. Dresden 1991

⁶ In der Folge verstand es Theo van Doesburg, den «Aubette»-Umbau als sein Werk auszugeben, und Sophie Taeuber und Hans Arp eine Art Assistentenrolle zuschrieb.



«Konstruktivisten»-Ausstellung in der Kunsthalle Basel

ihr Geschlecht reduziert. Zweifellos gab und gibt es die Frauen-Diskriminierung auch in der Kunstwelt. Aber ist sie dort tatsächlich weiter verbreitet als überall sonst?

Der in der Basler Ausstellung prominent präsentierte Beleg aus dem Jahr 1937 ist nur auf den ersten Blick schlüssig. Es handelt sich um eine Fotografie aus der von Lucas Lichtenhan und Georg Schmidt kuratierten Ausstellung «Konstruktivisten» in der Kunsthalle Basel, die auch als Statement gegen die Ächtung der modernen Kunst im Dritten Reich verstanden wurde.⁷ Sophie Taeuber-Arp hatte für die wegweisende Schau ihr Netzwerk in der künstlerischen Avantgarde mobilisiert und die Kuratoren beraten. Aus ihrem Œuvre steuerte sie nicht weniger als 24 Exponate bei, mehr als alle anderen Künstler. Es sei «verwunderlich», schreibt die Kuratorin Eva Reifert in ihrem Katalogbeitrag vorsichtig, «dass sich unter den überlieferten Fotografien der Ausstellung bislang nur eine einzige findet, auf der man, halb verdeckt, eines ihrer Gemälde ausmachen kann.»

Das ist zweifellos sehr bedauerlich. Daraus aber zu schliessen, dies sei ein Beleg für eine Zurücksetzung oder eine diskriminierende

Haltung gegenüber der damals in vielen Ausstellungen präsenten und sehr prominenten Künstlerin, ist doch sehr weit hergeholt.

Denn anders als heute war Sophie Taeubers Œuvre für alle, die es 1937 überblickten, seit den Anfängen in seiner ganzen Fülle präsent. Auch der Wert der frühen kunstgewerblichen Arbeiten, der später gelegentlich unterschätzt wurde, war mindestens in der Fachwelt unbestritten: Der Architekt Hannes Meyer (1889-1954), von 1928 bis 1930 Bauhaus-Direktor in Dessau, illustrierte im Juli 1926 einen grossen Überblicksartikel über zeitgenössische Architektur, Raumgestaltung und Kunst unter dem Titel «Die neue Welt» mit einem «Tischteppich, 1924» von «Sophie Arp-Taeuber (sic!)».⁸ Und ihre kühnen konstruktivistischen Kompositionen waren spätestens seit dem Ende der 1920er-Jahre – Gestaltung der Aubette, Glasfenster für André Horn – anerkannte Errungenschaften der Avantgarde.

Den Höhepunkt ihres Schaffens erreichte Sophie Taeuber-Arp in den 1930er-Jahren. In dieser Zeit war sie nicht nur eine erste Adresse für Raumgestaltung und Möbeldesign, sie gehörte auch zu den prominentesten Mitgliedern der Künstlervereinigungen «Cercle et Carré» und «Abstraction-Création». Sie präsentierte ihre Arbeiten in zahlreichen Ausstellungen, nicht nur in Paris, sondern auch in Stockholm, Zürich, in Toledo (Ohio), New York und Łódź. Dazu kamen Besprechungen ihrer Arbeiten in wichtigen Zeitschriften.

Die vielfältige Resonanz in der Öffentlichkeit scheint die Schaffenskraft und Innovationsfreude der Künstlerin beflügelt zu haben. In immer neuen Arrangements erforschte sie die Möglichkeiten geometrischer Kompositionen mit Linien, Kreisen, Dreiecken und Rechtecken. Da sie den Werken nur selten einen Namen gab, wurden viele Werke nach ihrem Tod im ersten Verzeichnis mit beschreibenden Titeln identifiziert.

⁷ Die Ausstellung dauerte vom 16. Januar bis 14. Februar 1937. Ein halbes Jahr später organisierte Hitlers «Reichskunstkammerpräsident» – und 1912 Sophies Freund und Gefährte – Adolf Ziegler (1891-1959) in den Münchner Hofgarten-Arkaden die Ausstellung «Entartete Kunst».

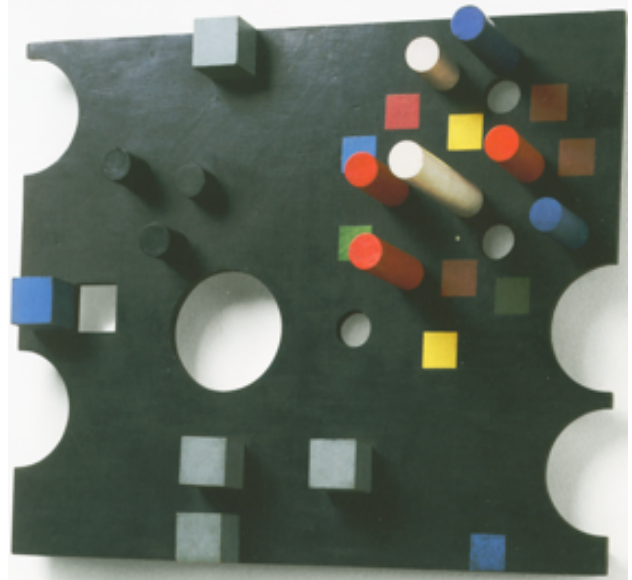
⁸ Hannes Meyer: Die neue Welt In: Das Werk. Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunstgewerbe, freie Kunst. Offizielles Organ des Bundes Schweizer Architekten und des Schweizer Werkbundes. Band 13 (1926) Heft 7, S. 205ff.

Max Bill, in dessen Haus Sophie Taeuber-Arp 1943 starb, publizierte im Juniheft desselben Jahres in der Zeitschrift «Werk» eine ausführliche Würdigung der Künstlerin.⁹ Er bezeichnete sie als «eine jener Kräfte, die durch ihre Arbeit den stilistischen Ausdruck und die Wandlung der Gestaltungsformen in unserer Zeit mitbestimmt haben».

«Ihr Blick», heisst es weiter in Bills Text, «war immer auf das Ganze gerichtet. Ihre Arbeit betrachtete sie als einen sinnvollen Ausschnitt, als ihren persönlichen Beitrag an eine gemeinsame Entwicklung, an der viele andere mitwirkten.»

Interessant (und aktuell) an der Hommage ist die Wertschätzung, mit der Bill die Dada-Bewegung erwähnt. «Man hat damals die Dadaisten als Nihilisten bezeichnet», schreibt Bill, «weil sie sich über das Hergebrachte lustig machten und sich darüber hinwegsetzten, und weil sie sich mit Dingen umgaben, deren sich niemand ernstlich annahm. Wer sich aber eingehend mit der Dadabewegung beschäftigt, kann feststellen, dass die wesentlichen Teile ihrer damaligen Tätigkeit die Sphäre des Künstlerischen erreicht haben und dass deren Einwirkung auf die heutige Zeit noch immer anhält. Im Dadaismus sind schon die Anfänge enthalten zu den beiden verschiedenartigen Hauptrichtungen der heutigen Kunst: zum «Surrealismus» einerseits, zur «Konkreten Kunst» andererseits. In der vielschichtigen und meist mehrdeutigen Art, mit der sich der Surrealismus der Gegenstände unserer Welt bedient, ... kommt die heutige Situation in ihrer Undurchsichtigkeit und Gespenstigkeit zum Ausdruck. Die entgegengesetzte Linie, die sich vom Dadaismus aus weiter entwickelte, die «konkrete Kunst», strebt nach einem völlig mit künstlerischen Methoden durchsetzten Leben, in dem sich alles sinnvoll und harmonisch ergänzt, alles sich auf Grund seiner eigenen Kräfte entwickeln kann.

In seiner Würdigung resümiert Max Bill: «Für ihre Malerei und ihre Reliefs hat Sophie Taeuber-Arp die «Abstraktion» nicht gekannt ...



«Bemaltes Holzrelief» (1938): Idee des Schöpferischen

Ihre Arbeitsweise war immer kreativ, vom Elementaren her kommend, von der Ursubstanz, der autonomen Form. Diesen Weg verfolgte Sophie Taeuber-Arp mit äusserster Konsequenz als typische Vertreterin der «konkreten Kunst», jener Richtung, deren Resultate, im Gegensatz zur «abstrakten Kunst», nicht unter Abzug der Naturscheinung entstehen, sondern durch die konkrete Sichtbarmachung, durch die Realisierung einer bestimmten Vorstellung, die mit der Idee des Schöpferischen sich identifiziert.»

Als Beispiel für ihren «Willen zur eindeutigen Gestaltung» analysiert Bill die Gesetzmässigkeiten in der Komposition «Bewegtes Kreisbild» von 1934, das Sophie Taeuber-Arp als «Päng-Bild» charakterisierte. Es fällt ihm zuerst «ein munteres Schweben (...) von schwarzen, dunkelgrauen, grauen und hellblauen Punkten» auf. «Man könnte versucht sein, diese Punkte als schwebende Bälle eines Jongleurs oder als die Würfel eines Spielers zu sehen, aber sehr bald bemerkt man, dass sie einen andern Ausdruck haben, dass sie einen Rhythmus darstellen, der in verschiedenen Abständen: päng-päng. . . päng – päng – päng macht. In Gruppen, in weiten Rhythmen. Und betrachten wir das Bild näher, so finden wir eine Ordnung. Eine Ordnung innerhalb einer Gruppe einfachster, gleichartiger Wesen: innerhalb von Punkten verschie-

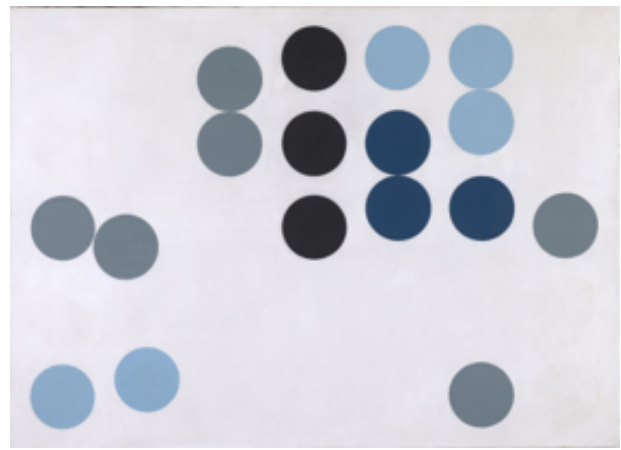
⁹ Den Hinweis verdanken wir dem Katalog-Beitrag der britischen Kunsthistorikerin Briony Fer. Hier ist Bills Hommage als PDF greifbar: <http://doi.org/10.5169/seals-24277>

dener Farbe, in Gruppen verschiedener Zusammensetzung. Aber es sind nicht nur die Gruppen, die auftreten und sich im Chor bewegen, es ist auch der Raum, den sie füllen, ihre Nähe zueinander und ihre Distanz, es ist der reine, klare Raum, in dem sich das Geschehen abrollt, das die Ausstrahlung des Bildes ausmacht.»

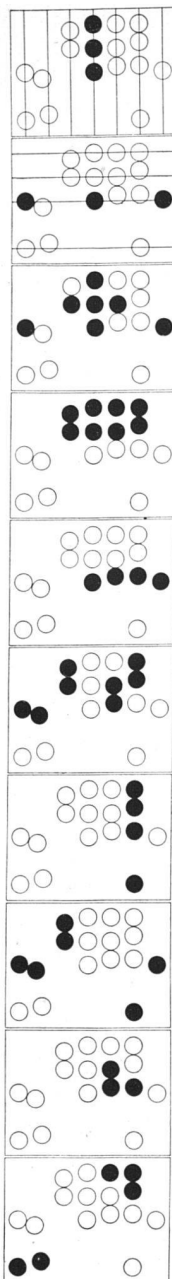
Max Bill, der seine Überlegungen 1943 notabene vor einem Fachpublikum ausbreitete, ist sichtlich bemüht, Sophie Taeuber-Arps Werk als reine Kunst zu beschreiben.

Offenbar war das damals nötig. Manuel Gasser (1909-1979), Mitgründer und Feuilleton-Chef der «Weltwoche», ohne Zweifel ein hochgebildeter, im Kunstbetrieb bestens vernetzter Mann, schrieb 1936 anlässlich der Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» im Kunsthaus Zürich: «Es gibt auch Dinge, die ins Reich der Dekoration, der Innenarchitektur gehören und mit Kunst nicht mehr zu tun haben, als ein javanischer Wandbehang oder eine indische Bastdecke; ich meine die Arbeiten von Sophie Täuber-Arp und Clara Friedrich».¹⁰

Dass die Avantgarde nicht nur im frauenfeindlichen Milieu auf Unverständnis stiess, belegt eine Rezension des «Berner Tagblatts» von 1932. Der Autor mokiert sich über die Ausstellung «Abstrakte Kunst – Arp, Brignoni, Schiess, Seligman, Taeuber-Arp» in der Kunsthalle Bern: «Was Sophie Taeuber-Arp



«Bewegtes Kreisbild» (1934): Munteres Schweben



Die drei schwarzen Punkte des Bildes in zentraler Anordnung mit den vertikalen Beziehungen und Abweichungen

Die horizontale Achse und die horizontalen Beziehungen mit ihren Abweichungen

Die kreuzförmige Zentralgruppe auf der Horizontalachse

Eine reguläre Gruppe, alle 4 Farben enthaltend

Eine reguläre Gruppe

4 Doppelpunkte (grau - grau - dunkelblaugrau - hellblau)

Eine senkrechte Gruppe mit progressiven Abständen

Die grauen Punkte

Die dunkel-blaugrauen Punkte

Die hellblauen Punkte

ausstellt, sieht einem vorge-schriebenen Lehrgang für Flachmaler und Graphikschüler verzweifelt ähnlich. Rechtecke und Rundumeli sind sauber und ordentlich auf einer Fläche verteilt – eine Übung, die ganz nützlich sein mag, aber auch weiter nichts.»¹¹ Georg Schmidt hielt diesem Unverstand an-lässlich der Basler «Konstruktivisten»-Ausstellung entgegen: «So einfach, ja primitiv die Mittel von Sophie Täuber auf den ersten Blick erscheinen mögen, so mannigfaltig sind sie in Wirklichkeit. ... Sophie Täuber ist in der Raumfolge der fröhliche, kräftige Ausklang.»¹²

In diesem Kontext wird Max Bills vorsichtige Formulierung verständlich: «Wie bei vielen Kunstwerken, nicht nur der neusten Zeit, wird es manchem Betrachter schwer, den Zugang dazu zu finden. Sophie Taeuber-Arp hat es ihm nicht leicht gemacht, so wenig sie es sich selbst leicht machte. Hier, wie immer, gilt für die Betrachtung eines Werkes, dass wir ihm mit

¹⁰ «Weltwoche», 19.6.1936. Zit. nach: Brigitte Meier: Im Hexenkessel der Avantgarde. In: «Sophie Taeuber-Arp – Heute ist Morgen», Zürich 2014 (vgl. Anmerkung 2), S. 245

¹¹ a.a.O. S. 245f.

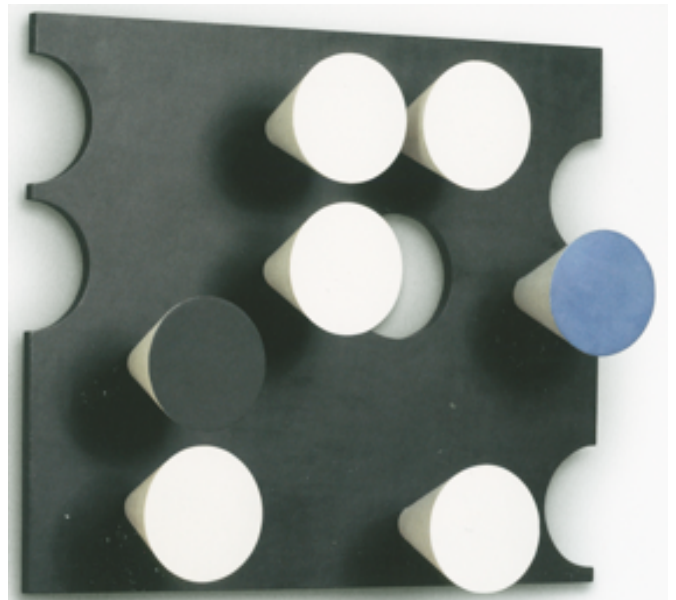
¹² Georg Schmidt, «Konstruktivisten, II. Teil» in «National-Zeitung» Basel, 8.2.1937. Zit. a.a.O. S. 246

Liebe begegnen müssen, mit dem aufgeschlossenen Willen, uns darin zu vertiefen. Und wenn man sich um seine Resonanz bemüht, wird man erkennen, was es zu sagen hat. Nettes, Unbekanntes bedarf ganz besonderer Liebe, ganz besonderer Unvoreingenommenheit. Aber dann kann man gewahr werden, dass die Kühle, die Herbheit, die Strenge und scheinbare Trockenheit eine Leidenschaftlichkeit der Idee, eine Dämonie des Ausdrucks in sich bergen, durch die sie in ihrem Willen zur Ordnung die Freiheit des Geistes bezeugen.»

Im Gegensatz zu Georg Schmidt, der die Fröhlichkeit und den Witz von Sophie Taeubers Kunst hervorhob, scheint Max Bill – mindestens in diesem Text – den Aspekt der Heiterkeit nicht erfasst zu haben. Er war nicht der einzige, der damals übersah, wie sehr ihre Kreativität mit Humor imprägniert war – eine Eigenschaft, die sie seit ihrer ersten Begegnung mit Hans Arp teilte, und die ihr in schweren Zeiten Kraft gab.

Beispielhaft für ihre Spass-Lust sind längst nicht nur ihre Hutständer-«Köpfe», die Marionetten oder die Maskenball-Kostüme, die in diesem Zusammenhang üblicherweise genannt werden, sondern auch das von Max Bill beschriebene «Päng-Bild» sowie einige Reliefs, mit denen sie strengen, konstruktivistischen Kompositionen eine dritte Dimension spendierte. Das neben stehend abgebildete «Relief» von 1936 ist zum Beispiel in der Lage alle zu täuschen, die es frontal betrachten. Sie sehen unten links bloss eine schwarze runde Scheibe. Erst von der Seite wird der Kegel sichtbar. Dasselbe gilt für «Bemaltes Holzrelief» (1938), das auf einer gleichen, um 180 Grad gedrehten Grundplatte aufgebaut ist.

Können wir uns vorstellen, wie Sophie Taeuber-Arp ihre Kunst weiter entwickelt hätte, wenn sie nicht so früh gestorben wäre, und wenn ihr in den beiden letzten Jahren ihres Schaffens alles Material zur Verfügung gestanden hätte, das sie sich wünschte? Ohne die Briefe und andere schriftliche Zeugnisse zu kennen, in denen sie ihre Pläne möglicherweise festgehalten hat, können wir annehmen, dass sie die erfolgreiche Arbeit als



«Relief» (1936): Dritte Dimension

Innenarchitektin, Designerin und Zeitschriften-Herausgeberin fortgesetzt hätte. Im Bereich der konstruktiven Kunst zeichnete sich mit einzelnen Zeichnungen geometrischer Konstruktionen aus dem Jahr 1942 und mit den Reliefs aus den Jahren davor eine Hinwendung zur Erforschung der dritten Dimension ab.

Der für die MoMa-Ausstellung konzipierte Katalog belegt (wie schon die Publikation zur Aarauer Ausstellung von 2014) die herausragende Stellung, die Sophie Taeuber-Arp als treibende Kraft der Avantgarde zu Lebzeiten einnahm. Und die 15 kenntnisreichen Essays stecken das weite Feld ab, das sich vor den Forschenden ausbreitet. Es ist zu hoffen, dass der feministische Tunnelblick, der derzeit manche interessante Einsichten in die Entwicklung der Avantgarde-Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschwert, einer offeneren Perspektive Platz macht, welche eine Künstlerin wie Sophie Taeuber-Arp nicht zwanghaft zum Opfer stilisiert, sondern sie als starke und selbstbewusste Persönlichkeit anerkennt.

Die Illustrationen stammen aus den Katalogen der erwähnten Ausstellungen in Basel (2021), Aarau (2014) und Dresden (1991) sowie aus «Werk» (siehe Link in Fussnote 9). Seite 2 oben rechts: «Blume» 1942 © VG Bild-Kunst, Bonn © Jürg Bürgi 2021 (Text) Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig. <http://www.juerg-buergi.ch>

Wenn Sie unsere Arbeit fördern wollen, freuen wir uns über jeden Beitrag: PC-Konto 40-32963-0; Jürg Bürgi, Basel IBAN CH75 0900 0000 4003 2963-0