

Unstete Staffelungen.

Sophie Taeuber-Arps Werk im

Spannungsfeld der Gattungen¹

MEDEA HOCH

Zwischen ›angewandter‹ und ›freier‹ Kunst

Sophie Taeuber-Arp arbeitete gleichzeitig in verschiedenen Gattungen. Die Repräsentation ihrer Werke in Ausstellungen und Publikationen erfolgte jedoch gestaffelt, zunächst im Kontext der ›angewandten‹, dann der ›freien‹ Kunst. An Fallbeispielen zum Verhältnis von Kunst und Handwerk in Taeuber-Arps Œuvre soll die These erörtert werden, wonach die für die Moderne bezeichnenden Gattungsüberschreitungen bei Künstlern als revolutionärer Akt bewertet werden und Aufsehen erregen, wogegen für Künstlerinnen die Auseinandersetzung mit Kunstgewerbe riskant ist, weil immer schon weiblich konnotiert.²

-
- 1 Dieser Beitrag ist Bestandteil des Dissertationsprojekts der Autorin zum gleichen Thema. Ich danke der Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck, für die Erteilung der Bildrechte. Walburga Krupp, Kuratorin, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck, danke ich für die zahlreichen wertvollen Hinweise. Für Anregungen zum Titel bedanke ich mich bei Jennifer John.
 - 2 Vgl. Sigrid Schade: »Einleitung« zum Kapitel »›Männliche‹ und ›weibliche‹ Künste? Geschlechterverhältnisse in Kunstgattungen und Medien«, in: Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk/Gabriele Werner (Hg.): Blick-Wechsel, Berlin: Dietrich Reimer Verlag 1989, S. 200-202.

»Broderien« und signierte Teppiche

»Ich lebe hier im Schweizer Kunstgewerbe [...]«³, konstatiert Sophie Taeuber-Arp 1926 in einem Brief an Hans Arp. Zu dieser Zeit war sie bereits zehn Jahre erfolgreich als Kunsthandwerkerin und als Lehrerin an der Kunstgewerbeschule Zürich tätig, ohne mit »freien« Arbeiten an die Öffentlichkeit getreten zu sein. »Freie« Kunst hat sie ebenso wie ihre Dadaistenkollegen seit 1915 in Alltagsmaterialien wie Papier und Wolle geschaffen. Doch erst 1929 in Paris zeigte sie erstmals »autonome« Werke in Kunstaussstellungen.

Sophie Taeuber und Hans Arp lernten sich im November 1915 in der Zürcher Galerie Tanner kennen, als Arp mit dem Ehepaar van Rees »Moderne Wandteppiche, Stickereien, Malereien, Zeichnungen« ausstellte. Arps Stickereien wurden im Kontext der »hohen« Kunst präsentiert. Für diese Rezeption spricht, dass sie in Avantgarde-Galerien als gerahmte Einzelbilder gezeigt wurden (Abb. 1).



Abb. 1: Marcel Janco, Dr. Miecislav Sterling und Hans Arp (v. l.) vor einem Relief und Stickereien von Hans Arp in der Ausstellung *Neue Kunst*, 1918, Kunstsalon Wolfsberg, Zürich

Arp trat als Entwerfer in Erscheinung und überließ die Ausführung seiner Partnerin oder anderen Frauen. Sophie Taeuber-Arp dagegen war an Dada-

3 »Lettres de Sophie Taeuber à divers correspondants dont Jean Arp, 1926-1928«, in: DVD: Arp. Collection François Arp, Paris: CalmelsCohen 2003, S. 27.

Ausstellungen nur als Ausführende von Arps Stickereien beteiligt.⁴ Distanz oder sogar Abgrenzung zur Handarbeit suggeriert auch die von den Dadaisten bevorzugte Bezeichnung »Broderie«, die auch Hans Arp für seine Stickereibilder verwendete.⁵

Dass Sophie Taeuber-Arp während der Zürcher Jahre als Kunstgewerberin taxiert wurde – im Widerspruch zu Hans Arps Erinnerungen, die die gemeinsame Entwicklung »konkreter Kunst« seit 1915 betonen⁶ –, hat strukturelle Gründe. Sie zeigte ihre textilen Arbeiten in Ausstellungen von Werkbund und Kunstgewerbemuseum, meist drapiert in Vitrinen. Zudem vertrieb sie diese in der »Verkaufsgenossenschaft zur Spindel«, einer Frauen-Selbsthilfeorganisation an der Talstraße. Zwischen diesen Schweizer Institutionen und den internationalen Plattformen des Dadaismus fand so gut wie kein Austausch statt.⁷ Sophie Taeuber-Arp war in den Publikationen *Die kunstgewerbliche Arbeit der Frau in der Schweiz*, herausgegeben von Franziska Anner, 1916, Maria Weese/Doris Wild, *Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe*, 1928, und Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, 1928, vertreten. Auch dies mag den Einschluss in die avantgardistische Kunstgeschichte erschwert haben. Erst 1918-1920 stellte Sophie Taeuber-Arp im Kontext der Künstlergruppe »Das Neue Leben« in Basel, Zürich und Bern zusammen mit Dadaisten aus. Sie zeigte Marionetten, Marionettenstudien, ein Kissen, Halsketten und Perltaschen, wobei sie den Exponaten in der Berner Ausstellung Titel gab und damit Kunstanspruch zu erheben scheint.⁸

An textilen Werken aus der Zeit von circa 1920-1924 – vermutlich in der Folge des *Dadakopfs* von 1920 –, lässt sich das interessante Phänomen feststel-

4 »H. Arp. Broderie, exécutée par Mlle. E. Teuber« heißt es im Katalog der *Ersten Dada-Ausstellung* in der Galerie Corray, Januar-Februar 1917. In der Ausstellung im Kunstsalon Wolfsberg, November-Dezember 1917, waren von Arps elf Stickereien acht von Taeuber-Arp ausgeführt.

5 *Graphik, Broderie, Relief* war die Gruppenausstellung im Mai 1917 in der Galerie Dada betitelt, in der Arp vertreten war.

6 »En 1915, Sophie Taeuber et moi, nous avons réalisé les premières oeuvres tirées des formes les plus simples en peinture, en broderie et en papiers collés.« Hans Arp: »Sophie Taeuber-Arp«, in: Ernst Scheidegger (Hg.), *Zweiklang*, Zürich: Die Arche 1960, S. 51.

7 In Richard Huelsenbecks *Erster Dadarede in Deutschland*, 1918, heißt es: »Die Kunstgewerber von ganz Zürich begannen einen geschlossenen Feldzug gegen uns.« In: Richard Huelsenbeck (Hg.), *Dada-Almanach*, Hamburg: Edition Nautilus 1980, S. 106.

8 »Kissen, Blumengehirn, Beutel, Wasserfeuerwerk, Perlkette, Sommerwurm, Beutel, Schachtelhalbm.« *Das Neue Leben*, Ausstellungskat. Kunsthalle Bern 1920.

len, dass Sophie Henriette Taeuber ihr Monogramm »sht« in wiedererkennbarer Typographie präzise in die Komposition integrierte. Prominent platziert ist es in dem ovalen Knüpfteppich (1921), der in der Weihnachtsausstellung des Zürcher Werkbundes, 1923, zu sehen war (Abb. 2).



Abb. 2: Sophie Taeuber-Arp, Knüpfteppich, 1921, 145 x 120 cm (inzwischen im Arp Museum Bahnhof Rolandseck), in der Weihnachtsausstellung 1923 des Schweizerischen Werkbunds, Ortsgruppe Zürich

In der rechten oberen Ecke über einem einäugigen Kopf findet es sich auf einer Kreuzstichstickerei, die im Kontext der *Köpfe* entstanden sein dürfte.⁹ Auf einem gestickten Kissenbezug, 1921-1924, mit Figur mit kreuzförmigem

⁹ Privatsammlung.

Kopf, bemerkt man das Kürzel »t« erst auf den zweiten Blick.¹⁰ Noch subtiler ist das Monogramm in die ornamentale Struktur einer Nadelspitze integriert (Abb. 3).¹¹

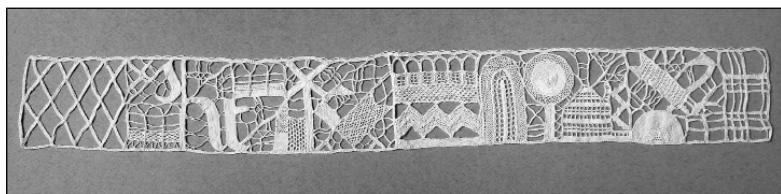


Abb. 3: Sophie Taeuber-Arp, *Nadelspitze*, Jahr unbekannt, 49,5 x 6,2 cm, Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck

Diese »Nadelstiche« wenden sich gegen die traditionelle Hierarchie von meist anonymer »reproduktiver handwerklicher« Kreativität und »genialer freier« Kunst. Sie sind auch deshalb auffällig, da der Akt des Signierens von Künstlern der Moderne gleichzeitig in Frage gestellt wurde.¹² »Autorschaft« ist mit Namen verbunden«, konstatiert Silke Wenk. »Mit Autorschaft werden nicht nur Innovation und Authentizität verknüpft, sondern auch Autorität.«¹³ Sophie Taeuber-Arp galt denn auch ab 1920 zusehends als Entwerferin.¹⁴ Kritiken in der Zürcher Presse betonten die Originalität ihrer Werke.¹⁵ Ihre kühnen Ent-

10 Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck. Diese drei Werke sind reproduziert in einem der seltenen ausländischen Artikel über Taeuber-Arps textiles Schaffen. Vgl. Wilhelm Fraenger: »Arbeiten von Sophie H. Taeuber-Arp«, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 11 (1924), S. 295-230.

11 Ich danke Walburga Krupp für die Abbildung des Werks.

12 Hans Arp plädierte für anonyme Kunst anstelle des Meisterwerks: »Die Künstler sollten in einer Gemeinschaft arbeiten wie die Künstler des Mittelalters.« Hans Arp: *Unsern täglichen Traum ...*, Zürich: Die Arche 1955, S. 79. Sophie Taeuber-Arp signierte ihre Werke außer in den letzten zwei Jahren nur sporadisch.

13 Silke Wenk: »Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit«, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 12-29, hier S. 23.

14 Maria Weese schreibt über Sophie Taeuber-Arp: »Sie ist so ergiebig in der Erfindung, dass sie die Ausführung notgedrungen andern Händen überlässt, um sich ganz dem Entwerfen zu widmen, wobei sie auch für anderes als Textiles arbeitete, neustens für Glasfenster und Innenausbau.« Maria Weese/Doris Wild: *Die Frau in Kunst und Kunstgewerbe*, Zürich/Leipzig: Orell Füssli Verlag 1928, S. 47.

15 »Anspruch auf grösste Originalität in dieser, auch Schmuck, Stickereien und Kunsteinbände umfassenden Kollektion, darf ein Kissen von Sophie Täuber

würfe scheinen mit bewirkt zu haben, dass in Rezensionen von Ausstellungen des Werkbundes Textilarbeiten überhaupt erst aufmerksam besprochen wurden. Die Preise für ihre Arbeiten stiegen stetig.¹⁶

»Konkrete Kunst« auf der Marionettenbühne

»At Zurich, a marionette theatre has lately produced a play which has caused a real sensation«¹⁷, berichtet Tristan Tzara 1922 im New Yorker Magazin *Vanity fair* über Sophie Taeuber-Arps Inszenierung von *König Hirsch* für die Schweizerische Werkbundaustellung 1918 in Zürich. Carlo Gozzis tragikomisches Märchenspiel von 1762, eine Mischung aus orientalischem Märchen und Commedia dell'Arte, wurde in einer dadaistischen Aktualisierung von René Morax gegeben, die die Psychoanalyse Sigmund Freuds und seines in Zürich wirkenden Schülers Carl Gustav Jung parodiert. Als eines von neun Stücken auf dem Programm des neu gegründeten Schweizerischen Marionettentheaters bekam *König Hirsch* auch in Zürich, namentlich in der *Neuen Zürcher Zeitung*¹⁸ und in der Zeitschrift *Das Werk*¹⁹ begeisterte Kritiken.

Obgleich im Kontext einer nationalen Leistungsschau und wegen der Spanischen Grippe nur gerade dreimal gezeigt²⁰, wurde die Inszenierung zu

(Zürich) erheben, die auch mit duftigster handgearbeiteter Luxuswäsche Mustergültiges liefert.« t.: »Die Ausstellung im Kunstgewerbemuseum«, in: Zürcher Post, 5, 7.1.1921. »Das grosse Kissen von Sophie Täuber, der rühmlichst bekannten Kunstgewerblerin, ist ein herrliches Stück Frauenarbeit.« Dr. L. J.: »Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich«, in: Zürcher Theater-, Konzert- und Fremdenblatt, 355, 8.1.1921.

16 Für Perlbeutel finden sich folgende Preise: 55 Fr. 1917, 90 Fr. 1918, 160 Fr. 1919 (Ankaufsbücher der Kunstgewerbesammlung Zürich), 220 Fr., 1920 (Katalog Das Neue Leben, Ausstellungskat., Kunsthalle Bern 1920).

17 Tristan Tzara: »What we are doing in Europe«, in: *Vanity fair*, September 1922, S. 68, 100, hier S. 100.

18 »Es ist nicht zuletzt die künstlerische mise-en-scène, die dem Stück zu seinem Erfolg verholfen hat, da sie ganz Neuartiges bietet.« h. s.: »Marionettentheater«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 13.9.1918.

19 »Hier gilt nicht mehr die Tradition, die sonst in aller Phantastik immer auf die Formen der Wirklichkeit zurückschielen ließ. [...] Das ist das Neue, dass alle Teile des einen Kunstwerks sind, aus seiner Idee heraus entstanden [...]« Waldemar Jollos: »Vom Marionettentheater«, in: *Das Werk*, V. Heft 8 (1918), S. 128-132, hier S. 131-132.

20 Die Aufführungen fanden in der letzten Ausstellungswoche statt, am 11., 12. und 13. September. Vgl. *Neue Zürcher Zeitung*, 9.9.1918.

einer Inkunabel des Dadaismus. Die Rezensionen dadaistischer Weggefährten wie Otto Flake, El Lissitzky, Hans Richter und Tristan Tzara machten Sophie Taeuber-Arp zu einer Zeit international bekannt, als sie im »Schweizer Kunstgewerbe« primär als Gestalterin textiler Werke wahrgenommen wurde.²¹ Glamourös ist Tzaras Beitrag in *Vanity fair*, betitelt: »What we are doing in Europe. Some Account of the Latest Ballets, Books, Pictures and Literary Scandals of the Continent«. Der Artikel handelt von Künstlern wie Igor Stravinsky, Claude Debussy, Sergej Diaghilev, am ausführlichsten jedoch von Sophie Taeuber-Arp und ihrer Inszenierung von *König Hirsch*.²² Bedeutend für die Rezeption ist auch die von Hans Arp und El Lissitzky 1925 herausgebrachte Anthologie *Kunstismen*. Darin repräsentiert die innovativ aus Zylinder- und Kegelformen konstruierte Figur der *Wache* den Dadaismus (*Abb. 4*).²³

In Sophie Taeuber-Arps moderner Inszenierung sind die Marionetten, Requisiten und Bühnenbilder nach demselben konstruktiven Prinzip entworfen. Sie sind aufgebaut aus meist monochrom bemalten geometrischen Grundelementen. Die Kulissen sind radikal flächig gestaltet, die Figuren räumlich. Der Bewegungsmechanismus der Marionetten ist deutlich sichtbar. Die mittels Ringschrauben verbundenen Glieder erlauben nicht-realistische Bewegungen in alle Richtungen. Anstelle von Bezügen zur Lebenswelt machen vielfältige formale und farbliche Korrespondenzen Beziehungen zwischen den Figuren sichtbar.²⁴

- 21 Aus den Rezensionen ist allerdings zu schließen, dass kaum einer der Dadafreunde eine Vorstellung von König Hirsch miterlebt hatte. So bestehen die Marionetten in Hans Richters Beschreibung irrtümlicherweise aus »losen miteinander verbundenen Garnrollen«. Hans Richter: *Dada Profile*, Zürich: Die Arche 1961, S. 14.
- 22 Auf einer Ansichtskarte mit dem Hafen von Lindau vom 21.8.1922 an Tristan Tzara beschriftet Sophie Taeuber-Arp den Leuchtturm mit »Monument Tzara«, die strahlende Sonne mit »Vanity Fair« (siehe: Raoul Schrott: *Dada 15/25*, Köln: DuMont 2004, S. 301). In einem Brief der Arps an Tzara vom 7.9.1922 schreibt Taeuber-Arp in Regenbogenfarben: »Ist das September Vanity-fair schon erschienen?« Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, TZR. C. 161.
- 23 Hans Arp schreibt in seinen Erinnerungen: »Auch in den »Ismen« erschien auf Wunsch El Lissitzkys eine solche Marionette, die sowohl einen Soldaten als auch eine Armee darstellte. Lissitzkys Interesse für Theater und Figurinen beeinflusste wahrscheinlich diese Wahl. Ich hätte die Reproduktion eines Wandteppichs oder Aquarells vorgezogen.« H. Arp: *Unsern täglichen Traum*, S. 18.
- 24 So kennzeichnen König Deramo und seine zukünftige Braut Angela goldene Pupillen, Pantalon und seine Kinder Angela und Leandro konische Hüte, Freudanalytiker und den Papagei, in den sich der Analytiker verwandelt, gleiche Farben.

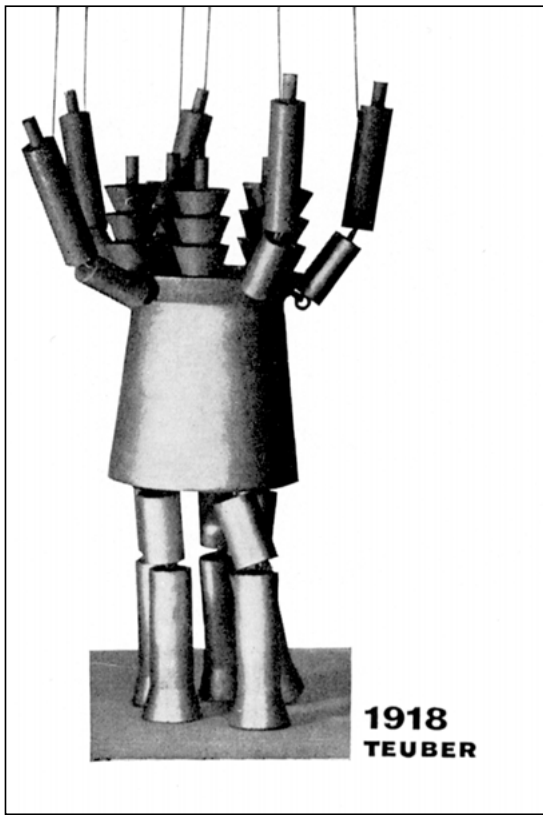


Abb. 4: Wache, Marionette aus Sophie Taeuber-Arps Inszenierung von König Hirsch, 1918 (inzwischen im Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung), Abbildung aus der Anthologie Kunstismen, hrsg. von Hans Arp und El Lissitzky, 1925

Die Marionetten situieren sich zwischen abstrakter Kunst und Kunsthandwerk. Der Holzbildhauer Carl Fischer, Lehrer an der Kunstgewerbeschule für Modellieren und Schnitzen, drechselte die Elemente nach präzisen Konstruktionszeichnungen Sophie Taeuber-Arps.²⁵ Die Inszenierung machte Gestaltungsexperimente der abstrakten Kunst sehr früh einem breiten Publikum bekannt. Hans Arp thematisiert diese Pionierleistung Sophie Taeuber-Arps in einem Brief an Hans Richter vom 31.8.1949.

²⁵ Die Zusammenarbeit ist durch ein Gespräch zwischen Raimund Meyer und Carl Fischer von 1982 belegt. Telefonische Auskunft von Raimund Meyer, Mai 2007.

»Es ist mir sehr wichtig, dass Du in diesem Aufsatz ausdrücklich darauf hinweistest, dass ein Hintergrund der Szene, die ich Dir auf der Photographie bezeichnen werde, ein abstraktes Bild von Sophie ist. Ich bitte dich darum, weil in Paris bei Anlass der Ausstellung ›Les origines de l'art abstrait‹ ein nicht endenwollender Streit über die Daten der ersten abstrakten Bilder entbrannt ist. Dieses Bild ist nachweisbar 1917 gemalt und in der Zeitschrift ›Werk‹ veröffentlicht worden.«²⁶

Bei dem Foto, das entgegen Hans Arps Erinnerung erst im August 1918 publiziert wurde, muss es sich um Ernst Lincks Aufnahme des »Kabinetts des Königs« handeln (*Abb. 5*).²⁷



Abb. 5: Das Kabinett des Königs, Bild aus Sophie Taeuber-Arps Inszenierung von König Hirsch, 1918, Fotografie von Ernst Linck

Die Farbigkeit des verschollenen Bühnenbildes, eine vertikal-horizontale Komposition mit abstraktem Baum- und Fischmotiv, erschließt sich aus einer Entwurfszeichnung.²⁸ Dank Taeuber-Arps Praxis, ihre Werke von namhaften

26 Hans Richter Papers, B.VII.3. The Museum of Modern Art Archives, New York. Ich danke Adrian Sudhalter, Curatorial Assistant, Department of Painting and Sculpture, The Museum of Modern Art, New York, und Eva Afuhs, Leitende Kuratorin, Museum Bellerive, Zürich, für die Vermittlung des Briefs.

27 Das Werk, V. Heft 8 (1918), S. 131.

28 Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck (Abbildung siehe Katalog: Sophie Taeuber-Arp. 1889-1943, Rolandseck: Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V. 1993, S. 72).

Fotografen aufnehmen zu lassen und rückseitig zu beschriften²⁹, ist zudem eine Beschreibung des Bildes überliefert:

»Kabinet des Königs. In vielen Tönen rot, hauptsächlich zinnober. Die hellen Flecken sind versilbert. Bei aufdämmerndem Licht der Verwandlungsscene sind erst nur die silbernen Flecken zu sehen und dann scheint das Zimmer leise zu glühen bis zum ganz aufglühenden Rot.«³⁰

Ein Objekt als Manifest

Die gedrechselten *Köpfe* folgen auf die Holzgefäße und Marionetten. Sie changieren zwischen Annäherungen an Gebrauchsgegenstände und figurativer Repräsentation. »Les »têtes objets« peuvent aussi servir de porte-chapeau. Nuance féminine du jeu Dada: non-sens à fonction utilitaire«³¹, umreißt Hugo Weber im Werkverzeichnis deren Eigenart, schreibt damit aber auch die traditionelle weibliche Konnotation »angewandter« Kunst fort. Zu einem Readymade macht Carola Giedion-Welcker den vieläugigen *Dada-Kopf* von 1918 in *Plastik des XX. Jahrhunderts* durch den Bildtitel »Bemalte Hutform aus Holz«³², der suggeriert, Sophie Taeuber-Arp hätte einen vorgefundenen Gegenstand nur bemalt. Mir scheinen die *Köpfe* jedoch nicht die Auflösung der Gattungsgrenzen vorzuführen, sondern ein ironisches Spiel mit Gattungsunterschieden. Meine Zweifel an dem »angewandten« Aspekt, den die Kunstgeschichte den *Köpfen* beimisst, werden bestärkt durch die Tatsache, dass Sophie Taeuber-Arp die *Köpfe* in den von ihr minutiös geführten Listen von Publikationen über ihre Werke den »freien« Arbeiten zuordnet.³³ So kann der in der Zeitschrift *Der Zeltweg*, 1919, abgebildete *Kopf* mit spitz vorstehender Nase und fühlertartigem Kopfschmuck allein schon durch seine Fragilität nicht als Gebrauchsobjekt gelten.³⁴ Der 1936 in der programmatischen Schau *Fantastic Art, Dada,*

29 Neben Signatur und Datierung finden sich Angaben zu den Farben, Formen und der Ausrichtung der Werke.

30 Collection Fondation Arp, Clamart.

31 Hugo Weber: »Commentaire du catalogue de l'oeuvre de Sophie Taeuber-Arp«, in: Georg Schmidt (Hg.), Sophie Taeuber-Arp, Basel: Holbein-Verlag 1948, S. 125.

32 Carola Giedion-Welcker: *Plastik des XX. Jahrhunderts*, Stuttgart: Girsberger 1955, S. 83.

33 Die handsignierten Listen sind überschrieben mit »Kunstgewerbe und Marionetten (Möbel, Wandmalereien)« sowie »(Bilder und Reliefe)«. Archiv Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, HNA 020.

34 Es handelt sich hierbei meines Wissens um die zweite Veröffentlichung einer

Surrealism im Museum of Modern Art, New York ausstellte *Dada-Kopf*, 1920, wird durch Titel (»DADA«), Signatur (»sht«) und Datierung (»1920«) als Kunstobjekt gekennzeichnet.

Sophie Taeuber-Arp hat unter anderem auch Dada-Manifeste unterzeichnet.³⁵ Wenn man so will, kann man diesen *Dada-Kopf* als ihr persönliches Dada-Manifest betrachten. Sie integrierte ihn in die vom Zürcher Fotografen Nic Aluf ausgeführte Serie von drei Porträts von ihr, die die für die Moderne proklamierte Zusammenführung von Kunst und Leben zu inszenieren scheint. Sophie Taeuber-Arp konfrontiert den Betrachter direkt mit ihrem Blick, während die Position des einäugigen *Dada-Kopfes* variiert, so dass sich verschiedene Konstellationen zwischen Menschen- und Kunstauge ergeben (Abb. 6).

Der szenische Einbezug eines Werks in das eigene fotografische Porträt ist ein Einfall Sophie Taeuber-Arps, von dem sich auch Hans Arp bei seinen Künstlerporträts inspirieren ließ, so in El Lissitzkys Aufnahme von 1924³⁶ für die gemeinsam herausgegebene Anthologie *Die Kunstismen*, in der Arp als »Dada-König« erscheint.³⁷ Eine Holzform, die auf die die Dada-Zeit prägenden symmetrischen Holzschnitte von 1916 zurückgeht, ersetzt Arps Kopf in der Fotografie. Durch den Einbezug der Maquette werden Auge und Nabel aufeinander bezogen.³⁸ Hans Arps Porträt mit Nabel von 1926 assoziiert Auge und Nabel zu einem Paar und variiert somit eine Konfiguration aus Taeuber-Arps Serie mit *Dada-Kopf*.³⁹

»freien« Arbeit von Sophie Taeuber-Arp. Dieser frühe, noch wie die Marionetten symmetrisch bemalte Kopf, der als verschollen gilt, wurde bereits im Januar 1919 in Das Neue Leben, Ausstellungskat., Kunsthaus Zürich, abgebildet. Da im Katalog nicht aufgeführt, ist unsicher, ob er in der Ausstellung auch gezeigt wurde.

35 Ihr Name findet sich unter dem von Richard Huelsenbeck verfassten ersten Dada-Manifest in deutscher Sprache, 1918, sowie unter »Quelques Présidents et Présidentes du mouvement Dada«. Vgl. R. Huelsenbeck (Hg.), *Dada-Almanach*, S. 41, 96.

36 Vgl. den Brief El Lissitzkys an Sophie Küppers vom 1.11.1924 in: R. Schrott: *Dada*, S. 353.

37 Vgl. El Lissitzky/Hans Arp (Hg.): *Die Kunstismen*, Erlenbach/Zürich: Eugen Rentsch Verlag 1925, S. 18.

38 Die Anthologie *Die Kunstismen* enthält auch Beiträge von Künstlerinnen. In Fotos repräsentiert sind allerdings nur Künstler.

39 Ich danke Walburga Krupp für den Hinweis auf Sophie Taeuber-Arps Brief an Hans Arp von 1926, der auf Grund der folgenden Passage die Datierung des Fotos ermöglicht. »Deine Photo mit dem Nabel im Auge ist ganz gut. Du solltest sie aber noch einmal machen lassen den Kopf so viel gedreht, dass es hinter dem Loch leer ist und das Ohr nicht mehr Silhouette ist.« DVD, Arp.



Abb. 6: Sophie Taeuber-Arp mit Dadakopf, 1920, Fotografie von Nic Aluf

Nic Alufs Porträts von Sophie Taeuber-Arp entstanden im Zusammenhang mit Tristan Tzaras und Francis Picabias gescheitertem Projekt für die internationale Dada-Anthologie *Dadaglobe*. In dem Brief der Initianten an das Paar Arp/Taeuber-Arp heißt es: »Wollen Sie bitte ferner eine deutliche Photo Ihres Kopfes (nicht Figur) einsenden, dessen freie Bearbeitung bei gewahrter Deutlichkeit Ihnen überlassen bleibt.«⁴⁰ Am 15. November 1920 teilte Sophie

Collection François Arp, S. 29 (Abbildung des Porträts siehe: R. Schrott: Dada, S. 353).

40 Privatbesitz. Adrian Sudhalter hat den Brief als erste mit dem Porträtfoto in Verbindung gebracht. Ich danke Walburga Krupp für die Vermittlung des Briefs.

Taeuber-Arp Hans Arp ihre Idee für *Dadaglobe* mit: »Ich lasse mich photographieren dafür und den Holzkopf auch.«⁴¹

Wie bedeutend der *Dada-Kopf* für Taeuber-Arp war, zeigt auch die Publikation der planen Variante, das Ölgemälde *Dada-Komposition (flacher Kopf)*, 1920, im von Ludwig Kassák und Laszlo Moholy-Nagy 1922 in Wien herausgegebenen *Buch neuer Künstler*, der ersten Anthologie moderner Kunst (Abb. 7).

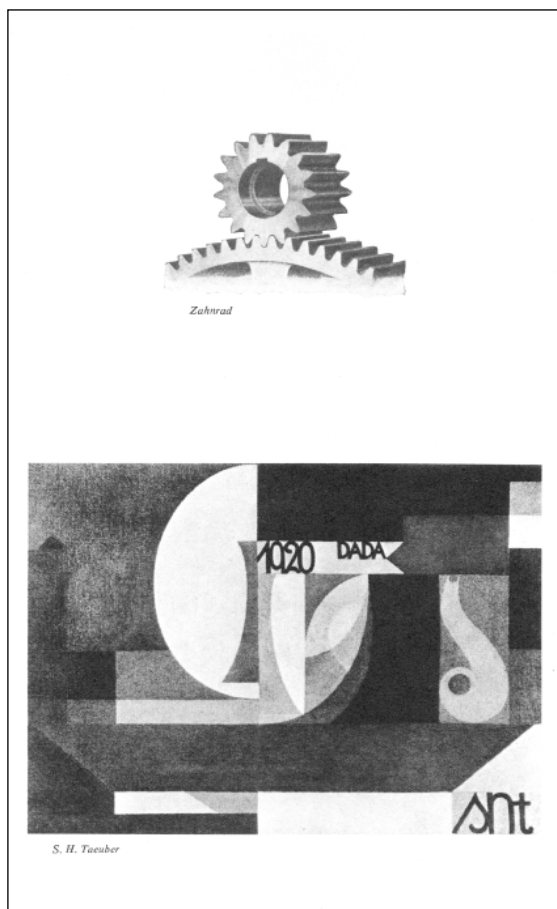


Abb. 7: Sophie Taeuber-Arp, *Dada-Komposition (flacher Kopf)*, 1920, Öl auf Leinwand, 27 x 35 cm (inzwischen im Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris), in der Gegenüberstellung mit einem Zahnrad in der Anthologie *Buch neuer Künstler*, hrsg. von Ludwig Kassák und Laszlo Moholy-Nagy, 1922

41 Privatsammlung Schweiz. Die Briefstelle verdanke ich Walburga Krupp.

Das in Kassàks Einführung für das Zeitalter der Konstruktivität proklamierte Zusammengehen von Kunst, Wissenschaft und Technik veranschaulicht auch der Bildteil des genannten Buches, so in der Gegenüberstellung von diesem Ölbild (einem der beiden einzigen aus der Züricher Zeit) und einem Zahnrad. Die Übertragung vom kleinen auf das große, nahezu plan erscheinende Rad scheint den Akt der Abwicklung des runden *Dada-Kopfs* auf die Fläche vorzuführen.

Unstete Staffellungen

Das Jahr 1929 markiert eine Zäsur in Sophie Taeuber-Arps Karriere. Nach der Aufgabe der Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule Zürich und dem Umzug nach Meudon fand sie sogleich Anschluss an die Pariser Avantgarde, so an die Gruppen »Cercle et Carré« und »Abstraction-Création«. Taeuber-Arp war nun in wichtigen Ausstellungen mit »autonomen« Werken in »klassischer« Ölmalerei präsent. Sie zeigte neue Arbeiten, nicht frühe *Vertikal-horizontale Kompositionen*, die die jüngere Kunstgeschichte aus der orthogonalen Struktur von Textilien ableitet.⁴² Ein vergleichbarer Transfer von Handwerkstechniken in den Bereich der »freien« Kunst lässt sich an den 1933-1939 entstandenen *Kompositionen mit symmetrischen und asymmetrischen Elementen* konstatieren, zum Beispiel an der *Unsteten Staffellung*, 1934 (Abb. 8), die vor grauem Grund weiße, leicht aus der Horizontalen abweichende, unstet gestapelte Segmente aus Kurven und Geraden zeigt.

Anknüpfend an Hugo Weber, der die »éléments nouveaux, non géométrique« als »le fruit d'une réaction devant l'univers esthétique de Jean Arp« erklärt⁴³, betont die Rezeption deren biomorphe Qualität. So zählt Margit Staber diese *Unstete Staffellung* zu einer Werkgruppe, die »organische Bildvorstellungen aufgreift, verwandt mit jenen, die Hans Arp zum zentralen Thema seiner Kunst gemacht hat«.⁴⁴ Dennoch könnte man die Kurven dieser fragmentarischen Formen auch auf die Drechseltechnik zurückführen, hatte Taeuber-Arp doch dieses Verfahren zur Produktion von Holzelementen mit präzisen, unpersönlichen Profilen vielfach erprobt. Nicht nur während der Zürcher Dada-Jahre, auch in Paris verwendete sie die Drechseltechnik, so in Reliefs mit hervorstehenden Zylindern und Kegeln, in den raren Skulp-

42 Barbara Junod erörtert in ihrer Lizentiatsarbeit Voraussetzungen für die Entstehung der vertikal-horizontalen Kompositionen. Vgl. Barbara Junod: Die geometrischen Kompositionen von Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), Bern 1996, S. 43-85.

43 H. Weber in: G. Schmidt (Hg.), Sophie Taeuber-Arp, S. 122-123.

44 Margit Staber: Sophie Taeuber-Arp, Paris: Editions Rencontre 1970, S. 70.

turen, in zylindrischen Kerzenständern. In der *Anleitung zum Unterricht im Zeichnen für textile Berufe*, 1927, bemerkt Sophie Taeuber-Arp: »Bedeutende Architekten und Künstler haben aus dem maschinellen Herstellungsprozess sich ergebende, vollkommene Formen gefunden.«⁴⁵

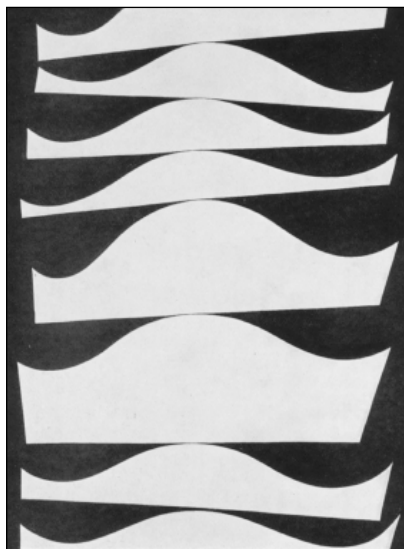


Abb. 8: Sophie Taeuber-Arp, *Unstete Staffelung*, 1934, Gouache auf Papier, 35 x 27 cm, Standort unbekannt

Bildfindungen auch der Moderne werden in der traditionellen Kunstgeschichte häufig durch disziplinimmanente formale Vergleiche beschrieben, wie Sigrig Schade feststellt. »Viel weniger selbstverständlich ist dagegen der Kunstgeschichte die Vorstellung, dass z. B. die technische und mediale Entwicklung entscheidende Anstöße zur Abstraktion geliefert hat [...]«⁴⁶ Die kunsthistorische Einordnung von Sophie Taeuber-Arps *Kompositionen mit symmetrischen und asymmetrischen Elementen* durch die Bezugnahme auf Arps Formenspra-

45 Sophie Henriette Arp-Taeuber/Blanche Gauchat: *Anleitung zum Unterricht im Zeichnen für textile Berufe*, Zürich: Gewerbeschule der Stadt Zürich 1927, S. 6.

46 Sigrig Schade: »Künstlerinnen und ›Abstraktion‹. Anmerkungen zu einer ›unmöglichen‹ Beziehung in den Konstruktionen der Kunstgeschichte«, in: Ulrich Krempel/Susanne Meyer-Büser (Hg.), *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900-1914*, Berlin: Ars Nicolai 1996, S. 37-45, hier S. 43.

che sowie das Ausblenden der handwerklichen Quelle veranschaulichen diese Problematik.⁴⁷

Sophie Taeuber-Arps Umgang mit den Gattungen und ihre Signaturpraxis scheinen zu zeigen, dass sie sich schon während der Zürcher Zeit der Gefahr der Auf- und Abwertungen in der Gattungshierarchie durch Geschlechterkonstruktionen bewusst gewesen sein muss. Wenn sie sich in Paris bei ihren abstrakten Bildfindungen im Medium der »freien« Kunst von »angewandter« Kunst inspirieren ließ, dann nicht von der weiblich konnotierten Textiltechnik, sondern von der Drechseltechnik, die schon der Demiurg in Platons *Timaios* bei der Gestaltung der kugelförmigen Welt anwendete.⁴⁸

Abbildungsnachweis

- Abb. 1 In: Hans Bolliger/Guido Magnaguagno/Raimund Meyer (Hg.): Dada in Zürich, Zürich: Arche Verlag 1985, S. 51.
- Abb. 2 In: Das Werk, XI. Nr. III. (1924), S. 77.
- Abb. 3 Foto Fritz Rumpf.
- Abb. 4 Foto Ernst Linck. In: E. Lissitzky/H. Arp (Hg.): Die Kunstismen, S. 20.
- Abb. 5 Foto Ernst Linck. Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, Dokumentation.
- Abb. 6 Foto Nic Aluf. In: Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e.V., Rolandseck (Hg.): Sophie Taeuber-Arp. 1889-1943, Stuttgart: Hatje 1993, S. 168.
- Abb. 7 In: L. Kassák/L. Moholy-Nagy (Hg.): Buch neuer Künstler.
- Abb. 8 In: G. Schmidt (Hg.): Sophie Taeuber-Arp, S. 86.

Bildrechte für Abbildungen von Werken von Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp: VG Bild-Kunst, Bonn 2008.

47 Vgl. auch Sigrid Schade: »Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst«, in: Sigrid Schade/Georg Christoph Tholen (Hg.), Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien, München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S. 269-291.

48 Vgl. Platon: Werke, Bd. 7, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 45.