

Die Okkupation des Raumes

Materialitäten und Performativitäten bei Sophie Taeuber-Arp

Sandra Neugärtner

»Tanz [...] verlangt einen anderen Raum,
gerade weil er plastisches Geschehen
ist.«¹

Sophie Taeuber (1889–1943) bietet ein einzigartiges Beispiel für die Untersuchung der zentralen Frage des Sammelbandes, wie das Soziale durch Materialität produziert wird. Nach ihrer Ausbildung in der fortschrittlichen Debschitz-Schule in München, die keine Segregation von weiblicher und männlicher Bildung vorsah, bedingte der Sozialisationskontext in Zürich, wo Taeuber anschließend viele Jahre an der Gewerbeschule als Lehrerin für Entwerfen und Stickerei gearbeitet und nebenbei die kunsthandwerkliche Herstellung kleiner Gebrauchsgegenstände betrieben hat, ihre Unfähigkeit, sich als Künstlerin zu behaupten. Dieser Beitrag untersucht den Zusammenhang zwischen Subjektkonstruktion und Materialitäten sowie räumlichen Dimensionen der künstlerischen Produktion und zeigt, wie sich die Möglichkeitsbedingungen für Künstlerinnen durch das spezifische Verhältnis von Begehrten, Macht und Subjektivation in Bildungs- und Sozialisationsprozessen konstituieren. Angefangen bei Taeubers Beziehung zu ihrem Ehemann, dem Künstler Hans Arp (1886–1966), über den Dada-Kreis bis hin zur Zürcher Gesellschaft: Die unterschiedlichen sozialen Konstruktionen waren

¹ Laban, Rudolf von: »Tanztheater und Bewegungschor«, in: Ignaz Gentges (Hg.), Tanz und Reigen, Berlin: Bühnenvolksbundverlag 1927, S. 72–80, hier S. 77.

ausschlaggebend für Taeubers Selbstwahrnehmung und für bestimmte Ausprägungen des Begehrens, das sich für sie zunächst eher performativ in Tanz und Bewegung als in der Materialität konstituierte.

Sophie Taeuber-Arp for Greatness

Im Februar 1919 schrieb Sophie Taeuber aus einem Kuraufenthalt in den Schweizer Alpen an Hans Arp:

»Es scheint mir nur drohend und unmöglich, dass ich wieder so viel arbeiten muss, um nach zwei oder drei Jahren wieder zu liegen und so weiter bis ich sterbe. Ob es nicht doch etwas besseres gibt die Zeit bis zum Tod auszufüllen, als mühsam so viel Geld zu verdienen, daß man grade doch nicht die Dinge haben kann die man möchte und ausserdem Perlarbeiten zu machen, die zwar schön sind, aber ganz unverhältnismässig mühsam da sie doch nur Geschmack sind und nichts neu erfinden, was ja doch der grosse Unterschied zwischen uns ist. [...] Ausserdem bin ich eine Frau und da ist es doch komplizierter.«²

Taeuber, die hier die Möglichkeiten kritisch reflektiert, ein freies Leben als Künstlerin bestreiten zu können, war zu diesem Zeitpunkt bereits 30 Jahre alt. Es vergingen zehn weitere Jahre, bis ihr Wandel von der Kunstgewerblerin zur Künstlerin Gestalt annahm. Ihrer Schwester berichtete sie Anfang 1930:

»Leider habe ich jetzt keinen Auftrag, aber es ist hier doch immer etwas zu machen, was ich gerne mache. Gestern habe ich das Titelblatt für eine neue Revue gezeichnet morgen machen wir eine Affiche für die Galerie und ausserdem habe ich viel gemalt. Ich mache bei einer kleinen Gesellschaft von Malern und Malerinnen mit, es wird eine kleine Revue herausgegeben und eine Ausstellung gemacht. Es gefällt mir viel besser als die muffige Atmosphäre in der Kunstgewerbeschule.«³

2 Sophie Taeuber aus dem Sanatorium Altein, Arosa an Hans Arp, 19.02.1919, zitiert aus Hoch, Medea/Krupp, Walburga/Schade, Sigrid: Sophie Taeuber-Arp. Briefe 1917–1928, Band II, Wädenswil: Nimbus 2021, S. 33.

3 Hoch, Medea/Krupp, Walburga/Schade, Sigrid: Sophie Taeuber-Arp. Briefe 1929–1942, Band III, Wädenswil: Nimbus 2021, S. 59.

Inzwischen lebte Taeuber mit Arp, den sie 1922 geheiratet hat, in Meudon, südwestlich von Paris. Ihre Aktivitäten bestimmte sie mittlerweile selbst und lenkte diese – wenn auch ökonomisch unter keinen besseren Voraussetzungen – in Richtung künstlerische Autonomie.

Die 1889 in Davos als Nachfahrin des Reformators Heinrich Bullinger und des Pädagogen Hermann Krüsi geborene Sophie Taeuber stammte aus einem bürgerlichen Elternhaus und absolvierte – wie für bürgerliche Töchter üblich – ein Pensionat in der Westschweiz, um die französische Sprache zu erlernen. Nach der Krankheit und dem frühen Tod beider Eltern war Taeubers junges Leben allerdings nicht frei von Sorgen und existenziellen Herausforderungen.⁴ Ab 1907 trat Taeuber in die renommierte St. Galler Zeichenschule für Industrie und Gewerbe ein, 1910 wechselte sie an die progressive, an der Arts-and-Crafts-Bewegung orientierte Debschitz-Schule in München. Mit dem Ziel, bildende und angewandte Kunst zusammenzuführen und unmittelbar in die Belange des täglichen Lebens einfließen zu lassen, stand diese von Hermann Obrist und Wilhelm von Debschitz begründete Werkstattenschule an der Spitze der zeitgenössischen Bestrebungen der Kunstschatzreform. Kurz nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges ging Taeuber zurück in die Schweiz. Von 1916 bis 1928 arbeitete sie an der Zürcher Gewerbeschule als Lehrerin für Entwerfen und Stickerei. Mit dem festen Einkommen sicherte sie zwölf Jahre lang ihre eigene und Arps Existenz in einer ökonomisch schwierigen Zeit.⁵ Wie das Zitat am Anfang zeigt, strebte Taeuber allerdings ein Leben als Künstlerin an. Ihre Beteiligungen an den Dada-Soireen und -Publikationen in jener Phase weisen in diese Richtung. Nichtsdestotrotz gelang es ihr allenfalls, sich als progressives Mitglied der Zürcher Kunstgewerbeszene (nicht der Kunstszenen) zu etablieren.⁶

-
- 4 Der Vater starb bereits 1891 an Tuberkulose; die herzkranke, pflegebedürftige Mutter verstarb 1908.
- 5 Da Taeuber zunächst nur 130 Franken pro Jahresstunde bekam, während ihre männlichen Kollegen das Doppelte erhielten, lehnte sie sich (erfolgreich) gegen den Gehaltsunterschied nach Geschlecht auf. Vgl. M. Hoch/W. Krupp/S. Schade: Briefe 1917–1928, S. 729.
- 6 Anerkennung durch Ausstellungen erlangte Taeuber nur im Bereich der angewandten Kunst, etwa als im Februar 1916 ihre Handarbeiten im Zürcher Kunstmuseum gezeigt wurden. Auch ihre Beteiligung an der Ausstellung der Künstlergruppe *Das Neue Leben*, die die Grenze zwischen Hoch- und Gebrauchskultur einreißen wollte und sich erstmals Ende 1918 in Basel vorstellte, brachte keine Veränderung; in dem gattungs-

Die Fallstricke, die in der Würdigung des Werks einer Künstlerin liegen, die sich erst zur Künstlerin entwickeln muss – und zwar aus einer traditionell hierarchisch untergeordneten Kategorie heraus –, werden in dem Aufsatz »Sophie Taeuber-Arp against Greatness« von Yve-Alain Bois deutlich.⁷ Bois unterteilt Taeuber-Arps Schaffenswerk in zwei Rubriken: in jene der angewandten und in jene der freien Kunst, die Bois mit zwei unterschiedlichen Arten von »Klein-Sein« (»minor beeing«) verknüpft. Während Bois Taeuber-Arps angewandte Kunst mit einem unfreiwilligen Kleinsein assoziiert – d.h., ihre Arbeit in diesem Bereich könne als gescheiterter Versuch, Größe zu erreichen, gedeutet werden –, schreibt er den Schlüsselmomenten ihres Schaffens, die zwar Taeuber-Arps einzigartige Position in der Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts verkörpern und die innovativ waren, aber mit denen sie dennoch kaum Bekanntheit und Sichtbarkeit erreicht hat, ein »programmatisches Klein-Sein« (»programmatic minorness«) zu. Auch wenn das Gleichschalten von Leistung in verschiedenen Schaffensphasen und Medien unmöglich ist – etwas, wovor Bois warnt, da es möglicherweise in dem einen Bereich Innovation gibt und in einem anderen nicht –, ist das Bewerten von Werken entlang tradierter hierarchischer Kategorien der Kunst und daran anknüpfend das Denken in binären Begriffen wie »bedeutend« und »unbedeutend«, das auch Bois nicht überwindet, strukturell problematisch.⁸ So ordnet Bois Taeuber-Arps Arbeit nach wie vor in denselben patriarchalischen Rahmen ein, der jenes Dilemma hervorruft, das Taeuber im eingangs zitierten Brief erläutert. Doch abgesehen von der Attribuierung ist auch Bois' Begründung für Taeuber-Arps programmatische Minorness kritisch zu betrachten: Für Bois ist es plausibel, dass Taeuber-Arp aktiv versucht habe, kleine Kunst zu machen, da sie Majorness – also Ruhm und Anerkennung – abstoßend gefunden habe. Bois erklärt auf diese Weise, dass Taeuber-Arp kein Opfer des Patriarchats gewesen sei.⁹ Ihre Worte widersprechen allerdings dieser ihr unterstellten Ablehnung von Greatness. Vielmehr hat Taeuber-Arp ihre Sehnsucht zum Ausdruck gebracht, etwas von Größe zu erreichen, »etwas [B]esseres«, Bedeutungsvolleres

übergreifenden Kontext präsentierte Taeuber ausschließlich kunstgewerbliche Arbeiten (ein Kissen, zwei Beutel und eine Kette).

- 7 Bois, Yve-Alain: »Sophie Taeuber-Arp against Greatness«, in: M. Catherine de Zegher (Hg.), *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine*, Cambridge, MA: MIT Press 1996, S. 412–417.
- 8 Diesen Gedanken hat Ruth Hemus ausgeführt, vgl. Hemus, Ruth: *Dada's Women*, New Haven u.a.: Yale University Press 2009, S. 87f.
- 9 Vgl. Y.-A. Bois: *Sophie Taeuber-Arp against Greatness*, S. 415.

zu kreieren als Perlarbeiten, die »nur Geschmack sind und nichts neu erfinden«.¹⁰

Bois folgte 1996, dem Erscheinungsjahr seines Textes, noch jener Rezeption, die Taeuber-Arps Werke vor der »freien Phase« größtenteils ignoriert hat. Dies war ursprünglich von Hans Arp selbst initiiert worden, als er Hugo Weber nach Taeuber-Arps Tod beauftragt hat, ihr Werk zu katalogisieren und dabei das Verzeichnis auf ihre »schönen« Werke begrenzen ließ – wobei die ange-wandten Arbeiten ausgeschlossen wurden.¹¹ Konträr dazu setzte die 2021 in Basel, London und New York realisierte Ausstellung *Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion* gerade auf die Innovationskraft von Taeuber-Arps Arbeiten im angewandten Bereich.¹² An diese Widersprüche anknüpfend interessiert im Kontext des vorliegenden Bandes die Bedeutung von handwerklichen Praktiken, die Frauen zugeschrieben werden, für die Entwicklung der Kunst der Moderne. Die Erörterung der Überwindung begrifflicher und kategorialer Dichotomien geht über den Gegensatz zwischen Kunst und Kunstgewerbe hinaus und schließt soziale Konstruktionen, etwa die Entgegenseitung von Autonomie und Heteronomie, mit ein. Schließlich soll so die Frage geklärt werden, in welcher Weise künstlerische Formfragen gesellschaftlich determiniert sind und umgekehrt auf gesellschaftliche Prozesse einwirken, insbesondere aus der Perspektive der Geschlechterforschung.

Laut Richard Huelsenbeck, einem Mitbegründer der Dada-Bewegung in Zürich, war Taeuber-Arp »die einzige Frau, die sich in der Entwicklung der neuen Kunst wirklich einen Namen gemacht hat«.¹³ Sie war der Ausnahmefall, der das patriarchalische System als Ursache der Diskriminierung von Frauen durchbrach, wenn auch nicht uneingeschränkt. Ein großer Anteil daran könne, so Huelsenbeck, Arp zugeschrieben werden, der »ihr zu ihrem Ruhm

10 Vgl. M. Hoch/W. Krupp/S. Schade: Briefe 1917–1928, S. 33.

11 Vgl. Obler, Bibiana K.: Intimate Collaborations: Kandinsky & Münter, Arp & Taeuber, New Haven u.a.: Yale University Press 2014, S. 122.

12 Vgl. Katalog zur Ausstellung: Umland, Anne/Krupp, Walburga (Hg.): Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion, München: Hirmer 2021; darin insbesondere: Smith, T'ai: »Die vielen Dimensionen der Perlbeutel von Sophie Taeuber-Arp«, S. 35–38. Die Ausstellung war im Kunstmuseum Basel (20.03.–20.06.2021), in der Tate Modern in London (13.07.–17.10.2021) und im Museum of Modern Art, New York (21.11.2021–12.03.2022) zu sehen.

13 Kleinschmidt, Hans J. (Hg.): Memoirs of a Dada Drummer – Richard Huelsenbeck, Joachim Neugroschel (Übers.), Berkeley: University of California Press 1991 (1969), S. 35.

verhalf«.¹⁴ Bibiana Obler untersuchte anhand der *Duo-Collagen*, wie Taeuber und Arp mittels der Möglichkeit einer doppelten Autorschaft ein Beziehungsmodell aufstellten, anhand dessen laut Obler die Diskrepanzen zwischen den künstlerischen Identitäten einer Frau und eines Mannes überwunden werden konnten.¹⁵ Allerdings setzten sich die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen und Bedingungen des Systems auch im Kontext der Kollaboration fort. Während Arp nachgesagt wird, er habe zur »Evolution« einer reinen, freien Kunst beitragen wollen, werden Taeubers künstlerische Praktiken mit Bestrebungen zur Erneuerung der Textilproduktion verknüpft.¹⁶ Gerade in Bezug auf die Frage, inwiefern Taeuber-Arp mit ihrer Arbeit aus dem System hervorgegangen ist oder das System verändert hat, ist nicht nur die Arbeitsbeziehung mit Arp zu betrachten. Die Zusammenarbeit wie auch Taeuber-Arps individuelles Werk müssen in dem kulturellen und gesellschaftspolitischen Umfeld gesehen werden, aus dem sich eine künstlerische Produktion nicht herauslösen konnte. Auch wenn es im Dada-Kreis einerseits Bestrebungen gab, die Institution zu dekonstruieren, so entschieden letztlich kulturell-gesellschaftliche Dispositive, die einer patriarchalen Tradition folgten, über Sichtbarkeit, Größe und Erfolg, prägten die Selbstwahrnehmung und in der Folge auch die individuellen Selbstvermarktungsstrategien. Die These besteht darin, dass Taeubers Aktivitäten im Bereich von Tanz und Performance eine wesentliche Rolle im Prozess ihrer künstlerischen Selbstbehauptung spielten.

Performance und Performativität

Noch bevor Taeuber ab 1916 neben ihrer kunstgewerblichen Tätigkeit in Zürich eine Tanzausbildung bei dem ungarischen Tänzer und Choreografen Rudolf von Laban und dessen Assistentin Mary Wigman absolvierte, bei Veranstaltungen des Dada-Zirkels auftrat und in der Künstlerkolonie auf dem Monte Verità bei Ascona tanzte, nahm sie während ihrer Ausbildungsjahre Gymnastikstunden nach der neuen Methode der Ärztin Bess Mensendieck.¹⁷ Diese turnerischen Übungen wirkten sich bereits auf ihr Selbstverständnis aus, wie Tae-

14 Ebd., S. 101.

15 Vgl. B.K. Obler: *Intimate Collaborations*, S. 119–204.

16 Vgl. ebd., S. 133.

17 Vgl. Hoch, Medea/Krupp, Walburga/Schade, Sigrid: Sophie Taeuber-Arp. Briefe 1905–1914, Band I, Wädenswil: Nimbus 2021, S. 387.

ubers Erklärung ihrer Schwester gegenüber verdeutlicht: »Ich habe Sonntags von 10 bis 6 Uhr ununterbrochen, ein kurzes Essen, geflickt und fühlte mich nachher 10 Jahre älter und hässlicher, worauf ich gleich einige Purzelbäume schlug und turnte, das half etwas [...].«¹⁸

Die Maskierung, die Kostümierung, die vage Rekonstruktion ihrer Bewegungen bei ihren Dada-Auftritten legen nahe, Taeuber als Objekt des Blicks zu begreifen, so wie weibliche Körperkunst auch generell hinsichtlich der Frage nach der Repräsentation der Frau als Objekt befragt wird. Was Amelia Jones für die Postmoderne konstituiert hat, nämlich dass der intersubjektiv artikulierte Körper durch seine visuelle Wirkung in seiner phänomenologischen Dimension verloren gegangen ist,¹⁹ ließe sich leicht auf den Fall von Taeubers Performances übertragen. Aber Körperkunst kann uns gerade in der größeren kulturellen Dimension etwas lehren, indem sie, wie Jones betont, den Fokus weg vom ausschließlich Visuellen verschieben kann.²⁰

Die Bedeutung von Tanz und Bewegung für Taeubers Subjektivation soll hier im Mittelpunkt stehen. Für die Erörterung der Prozesse ihrer Transformation von der Kunstgewerblerin zur Künstlerin unter dem Einfluss von Tanz und Bewegung erprobt der Beitrag das Anregungspotenzial der Schriften Judith Butlers. Das Ziel besteht darin, Gedanken der Selbstwahrnehmung in Verknüpfung mit performativitätstheoretischen Einsichten nach Butler zu fassen und für die Zusammenschau von Materialität und Gender mit Blick auf Erziehung und Sozialisation fruchtbar zu machen.

Zunächst einmal ist bereits Taeubers Selbstverständnis als Kunstgewerblerin dem Konzept der Genderperformativität, wie es Butler unter anderem in »Das Unbehagen der Geschlechter« formuliert hat, nicht unähnlich.²¹ Dort schlägt Butler vor, dass die Performance von Gender die Illusion einer vorgängigen Substanzialität – eines Kerns geschlechtlicher Identität – erzeugt und die Effekte des performativen Genderrituals als notwendige Emanation oder kausale Konsequenzen jener vorgängigen Substanz konstituiert. Taeu-

18 Sophie Taeuber aus Hamburg an Erika Schlegel-Taeuber, nach dem 11.04.1913, zitiert aus M. Hoch/W. Krupp/S. Schade: Briefe 1905–1914, S. 281.

19 Vgl. Jones, Amelia: »Postmodernism, Subjectivity, and Body Art: A Trajectory«, in: Body Art, Performing the Subject, Minnesota: University of Minnesota Press 1998, S. 23.

20 Vgl. ebd., S. 24.

21 Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

bers »minor beeing« kann als Reiteration kultureller Normen ausgelegt werden.

Doch darüber hinaus ist die Auseinandersetzung mit Butlers Schriften in Bezug auf die durch den Tanz initiierten Subjektivationsprozesse bei Taeuber vielversprechend. Hat sich Butler doch zur Aufgabe gemacht, das »Subjekt zu reformulieren und dabei Entgegensetzungen von Determinismus und Freiheit sowie von individueller Verfasstheit und gesellschaftlicher Struktur zu unterlaufen«.²² Bei Taeuber kann von zwei unterschiedlichen Ausprägungen der Performativität ausgegangen werden, die zum Teil gleichzeitig bestanden und bei ihr eine Diskrepanz zwischen innen und außen hervorgerufen haben: Zum einen können wir im Kontext ihrer unfreiwilligen wie auch ihrer programmatischen Minorness eine gesellschaftlich hervorgerufene Performativität ausmachen. Demgegenüber steht die Performativität als durchgängiger Gestus ihres Ausdruckstanzes; diese Performativität – so die Behauptung – strahlte auf Taeubers materielles Schaffen aus und stellte eine Handlung der Widerständigkeit gegen die erstgenannte Performativität dar oder stand zumindest im Widerspruch zu ihr. Taeubers Zerrissenheit zwischen dem Wunsch nach Größe und der Feststellung ihrer Unmöglichkeitsbedingungen entspricht dem Widerstreit dieser beiden Formen. Genau in dem Moment, als ihre Performativität eine Erweiterung mittels des Konzepts der Performance als Inszenierung erfahren hat, wurde diese Entgrenzung verstärkt. Mit ihrem Tanz gelang es Taeuber, lange bevor sie als bildende Künstlerin gesellschaftlich akzeptiert wurde, ihrer Kreativität öffentlich im Forum einer Künstlergruppe Raum zu geben. Doch war dieser Raum nicht nur sehr eng definiert, vor allem handelte es sich um eine verstellte Repräsentation ihrer selbst: Maske, Kostüm und Pseudonym beraubten Taeuber ihrer Individualität und Autorschaft.

Nichtsdestotrotz machte Taeuber die leibliche Erfahrung, wie es war, die institutionellen Erziehungs- und Sozialisierungsmechanismen, die insbesondere im Rahmen ihrer Lehrtätigkeit zwischen 1916 und 1928 ihre Rollenwahrnehmung vorausbestimmt und zementiert hatten, kurzzeitig zu durchbrechen, sodass inneres Wunschbild und äußere Repräsentation

²² Balzer, Nicole/Ludewig, Katharina: »Quellen des Subjekts. Judith Butlers Umdeutungen von Handlungsfähigkeit und Widerstand«, in: Norbert Ricken/Nicole Balzer (Hg.), Judith Butler: Pädagogische Lektüren, Wiesbaden: Springer 2012, S. 95–124, hier S. 96, https://doi.org/10.1007/978-3-531-94368-8_4

zusammenfallen konnten.²³ In ihrer 2016 erschienenen Abhandlung »Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung« nimmt Butler eine Untersuchung der Politik der öffentlichen Versammlung vor und entfaltet dabei Ansätze der *material* und *spatial turns*, die zur Erörterung der drängenden Frage, wie das Soziale durch Materialität und Raumkonfigurationen produziert wird, nutzbar sind.²⁴ Butler stützt sich auf ihre einflussreiche Theorie zur Performativität, um die körperliche Komponente als entscheidend für gemeinsames Handeln herauszustellen. Butler macht – neben der bekannten sprachlichen – die leibliche Performativität geltend, die durch Formen koordinierten Handelns wirkt und deren Ziel die Wiederherstellung pluraler Formen des Handelns und sozialer Widerstandspraktiken ist.²⁵ Es kann angenommen werden, dass Tanz eine verkörperte Form des Infragestellens der inchoativen und mächtigen Dimensionen herrschender Vorstellungen des Politischen sein kann. Ruth Hemus evaluierte die Bedeutung des Tanzes für die Dada-Bewegung und stellte dabei seine subversive Dimension heraus. Sie beobachtete eine Konvergenz zwischen den experimentellen Tänzen bei den Dada-Soireen und der aufkommenden Dada-Ideologie, wobei Taeuber den entscheidenden

-
- 23 Laut Walburga Krupp hatten bereits die Faschingstänze, die Taeuber 1914 in München besucht hat, eine aus der sozialen Konstruktion befreie Wirkung auf Taeuber, was dazu beigetragen hat, dass sie eine Emanzipation von der quälenden Enge gesellschaftlicher Zwänge der heimatlichen Schweiz erfahren hat. Den Tanztheoretiker Hans Brandenburg zitierend weist Krupp darauf hin, dass die Tänze kein harmloses Vergnügen gewesen seien, sondern »elementarer dionysischer Rausch und als solcher ein gewaltiges Ventil, durch das sich menschliche Triebe befreien«. Vgl. Krupp, Walburga: »Schule, tanzen, Kostüme u. bummeln, gehen in einem lückenlosen Kreislauf: Zu Sophie Taeubers Ausbildung in St. Gallen, München und Hamburg«, in: M. Hoch/ W. Krupp/S. Schade: Briefe 1905–1914, S. 381–389, hier S. 387.
- 24 Das Buch ist zuerst auf Englisch erschienen: Butler, Judith: Notes Toward a Performative Theory of Assembly, Cambridge: Harvard University Press 2015.
- 25 Laut Butler überschneiden sich beide Formen, »sie sind nicht völlig verschieden; sie sind freilich auch nicht identisch«; siehe Butler, Judith: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 16f. Dieser Abgrenzung zwischen zwei Formen der Performativität liegt das Problem der Sprache zugrunde, das Judith Butler, Slavoj Žižek und Ernesto Laclau beispielsweise auch in ihrem Dialog zum Marxismus als wesentlich für die Formulierung eines antiautoritären, radikal-demokratischen Projekts berücksichtigen und auf diese Weise die poststrukturalistische Theorie implementierten; siehe Possehl, Gerald/Seitz, Sergej (Hg.): Judith Butler, Ernesto Laclau, Slavoj Žižek. Kontingenz, Hegemonie, Universalität: Aktuelle Dialoge zur Linken, Wien: Turia und Kant 2013.

Brückenschlag zwischen dem Dada-Kreis und der Laban-Schule hergestellt habe.²⁶

Hier geht es allerdings nicht um die Frage, wie sich die experimentellen Tänze als Schlüsseltaktik für das gemeinsame Handeln der Dadaisten erwiesen, um den Status quo in Frage zu stellen; vielmehr interessiert, welche Implikationen die Tanzaufführungen für Taeuber selbst hatten – angefangen damit, dass ihr die Auftritte ermöglichten, als Körper außerhalb der tradierten sozialen Konstruktionen zu erscheinen. Angelehnt an Butler lässt sich interpretieren, dass Taeuber ein performatives Recht geltend machte, das den Körper in die Mitte des politischen Feldes rückt, wobei er in seiner expressiven und bezeichnenden Funktion eine leibliche Forderung nach lebenswerteren wirtschaftlichen, gesellschaftlichen Bedingungen darstellt, die nicht mehr durch die von außen auferlegten Formen der Prekarität erschwert werden.²⁷ In der leiblichen Performativität der Tanzaufführung entzog sich Taeuber den institutionellen, moralischen und kulturellen Kontrollen; sie widersetzte sich den kulturellen Ideologien des Geschlechts, die Dada zu einem Protest verleiteten – »nicht nur gegen den Krieg, sondern auch gegen die Malaise der Zeit«, gemäß dem Bewusstsein, »dass etwas sehr falsch war«.²⁸ Wenn für Butler die Grundvoraussetzung für politisches Handeln darin besteht, »dass der Körper erscheint«, so knüpft sich dies an den Raum, der zwischen den Akteuren existiert und der es erlaubt, einander zu erscheinen.²⁹ Butler entwickelt die Idee eines »Erscheinungsraums«, der nicht in architektonischen Gegebenheiten besteht, sondern der sich entfaltet, wenn Körper zusammen agieren.³⁰ Damit rückt die Bedeutung der intersubjektiven Konfrontation innerhalb dieses Raumes ins Rampenlicht:

»[W]ir werden für andere erreichbar, deren Perspektive wir weder vollständig antizipieren noch kontrollieren können. In diesem Sinne bin ich als Körper nicht nur, ja nicht einmal in erster Linie, für mich, sondern ich finde mich, sofern ich mich überhaupt finde, durch die Perspektive anderer konstituiert und enteignet. Was das politische Handeln angeht, muss ich also anderen in einer Weise erscheinen, die ich nicht kennen kann, die aber gewissermaßen mich einnehmen. Das ist ein entscheidender Punkt, denn es ist nicht so, daß

26 Vgl. R. Hemus: *Dada's Women*, S. 64.

27 Nach J. Butler: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, S. 19.

28 Vgl. H.J. Kleinschmidt: *Dada Drummer*, S. xiv.

29 Vgl. J. Butler: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, S. 104.

30 Vgl. ebd., S. 105.

der Körper nur meine eigene Perspektive bestimmt; er ist auch das, was diese Perspektive verschiebt und aus dieser Verschiebung eine Notwendigkeit macht.«³¹

Als Taeuber anlässlich der Eröffnungsfeier der Galerie Dada am 25. März 1917 den Tanz *Gesang der Flugfische und Seepferdchen* aufführte, lobte Hugo Ball die durchdringende Intensität ihres Tanzes, der voller Blitze und Kanten gewesen sei, wobei sich die Linien ihres Körpers aufgelöst hätten.³² Hier verbirgt sich die ganze Tragweite dieser existenziellen performativen Reflexion über die Tiefen der Widersprüche, in denen sich Taeuber als Noch-nicht-Künstlerin, aber auch als Subjekt im frühen 20. Jahrhundert bewegt hat. Lange vor ihrer Malerei gelangte sie zu einer präzisen, selbstbewussten Ausdrucksweise im Tanz, dessen Hauptintention laut Ball nicht in Provokation bestand, noch war Taeubers Performance positivistisch, so wie der Modernismus positivistisch war. Es war ein viel widersprüchlicherer Ansatz als die bloße Vorwegnahme jener Verfahren und Strukturen der malerischen Organisation, die eine der Bedingungen der modernistischen Malerei während des Krieges wurden. Nicht nur hat Taeuber die Impulse der Zeit aufgenommen und an die Zuschauer:innen weitergegeben – die Anwesenden wirkten gleichermaßen zurück auf Taeuber und bedingten die politische Dimension ihres agierenden Körpers, der Taeubers Vehikel wurde, um das unbewusste Wissen über Normen und Werte, das sie bis zu diesem Punkt angenommen hatte und das in der sozialen Umwelt als kulturell verbindlich galt, zu übersteigen. Taeubers Performance erzeugte ihren generativen Wert dadurch, dass die Bewegung ihres Körpers zwischen dem Ich und dem Wir lavierte. Zum einen erkannte der Dada-Kreis die »Singularität der Identität« an, wie Huelsenbeck konstituierte.³³ Doch Taeubers Subjektivation war im Anschluss an Butlers Performativitätstheorie weder eine eindimensionale strategische Katapultierung des Privaten in die Öffentlichkeit, wie Demos und Obler es als Motiv von Dada charakterisiert haben, noch ging es um eine Rhetorik der Körperverschwendungen oder um den Solipsismus des individuellen Selbst.³⁴ Taeubers Tanz war nicht auf einen

31 Ebd., S. 104f.

32 Vgl. John Elderfield: *Flight Out of Time: A Dada Diary by Hugo Ball*, Berkeley: University of California Press 1996, S. xxxi.

33 Vgl. H.J. Kleinschmidt: *Dada Drummer*, S. xiv.

34 Vgl. Demos, T.J.: »Zurich Dada: The Aesthetics of Exile«, in: Leah Dickerman (Hg.), *The Dada Seminars*, Washington (D.C.): National Gallery of Art 2005, S. 6–29; Demos, T.J.: »Circulations: In and Around Zurich Dada«, in: *October* 105 (Sommer 2003), S.

individuellen Ausdruck reduzierbar, sondern stand in einem Wechselspiel mit den Anwesenden. Und die Dada-Soireen zeichneten sich wiederum dadurch aus, dass sie nach dem Verlust der Gemeinschaft (durch den Krieg und den Verfall des Wertesystems) eine neue Form der Gemeinschaft konstituierten, wie Huelsenbeck betonte. Ball hat das soziale Ansteckungspotenzial der Performances herausgestellt: »Ein undefinierbarer Rausch hat sich aller bemächtigt. Das kleine Kabarett droht aus den Fugen zu gehen und wird zum Tummelplatz verrückter Emotionen.«³⁵ In seinen Tagebuchaufzeichnungen erinnerte er sich an Elemente wie Masken »mit einer motorischen Gewalt«, die »einfach verlangten, daß ihre Träger sich zu einem tragisch-absurden Tanz in Bewegung setzten«, und Kostümierungen, die einen bestimmten pathetischen »an Irrsinn streifenden Gestus« diktieren.³⁶ Die Strategie, Gemeinschaft herzustellen, war geknüpft an den spezifischen Erscheinungsraum der Dada-Soireen, der es Taeuber ermöglicht hat, aus dem Dunstkreis des Kunstgewerbes herauszutreten. Dies war keine Selbstverständlichkeit, wie der Vergleich mit der Situation einige Jahre zuvor in München, wo Taeuber nicht dieselben Voraussetzungen hätte vorfinden können, zeigt. In München war das Kunstgewerbe progressiv und es kontrastierte den Akademismus der bildenden Kunst. Nach dem Besuch einer Tanzmatinee im Münchner Schauspielhaus betonte Taeuber, dass die Aufführung der lettischen Tänzerin Sent M'Ahesa bei ihr und den anderen Kunstgewerblerinnen einen vollkommen anderen Eindruck hinterlassen hat als bei den akademischen Studentinnen:

»Bezeichnend ist, dass wir (das Kunstgewerbe) ganz begeistert waren und die Studentinnen sehr enttäuscht, sogar chokiert, worüber ich eigentlich recht wütend bin [...]. Es gibt auch für uns eine genaue Grenze, aber für uns ist eben Kunst, natürlich gute Kunst, ganz Kunst und doch ganz selbstverständlich und nicht so eine komische Mischung, die die Kunst nicht abstrakt genug auffassen lässt, sondern immer mit dem Leben durcheinander kommt und sie deshalb auch nicht richtig erfassen lässt.«³⁷

154; B.K. Obler: *Intimate Collaborations*, S. 124. Laut Obler war diese Strategie nicht nur den Dadaisten zu eigen; sie gehörte zu einer Tradition anarchistischer Theorie und Praxis. Anarchisten versuchten, politische Systeme durch Gemeinschaften zu ersetzen, die aus Individuen bestehen, die frei sind, ihre eigenen Entscheidungen zu treffen.

35 Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, München: Duncker & Humblot 1927, S. 78.

36 Vgl. ebd., S. 96.

37 Sophie Taeuber aus München an Erika Schlegel-Taeuber, 27.11.1911, zitiert aus M. Hoch/W. Krupp/S. Schade: *Briefe 1905–1914*, S. 185.

Dieses Zitat veranschaulicht das in der akademischen Institution verankerte Verständnis von Kunst sowie Taeubers kritische Haltung dazu, wodurch sie überdenken konnte, wie Kunst als leibliche Performance in Relation zur Ebene des sprachlichen Performativs fungieren kann: nämlich zugunsten von Kontingenz oder Widerstand. Taeuber gehörte neben den berühmten Tänzerinnen Suzanne Perrottet, Mary Wigman, Käthe Wulff und Dussia Bereska zu Labans Schülerinnen in der Schweiz. Laut Laban sollte sich Tanz weder aus einem musikalischen Rhythmus, einer Stimmung oder Struktur entwickeln noch auf einer aus der Poesie abgeleiteten Handlung basieren.³⁸ Die Bewegungen standen demnach außerhalb des sprachlichen, kulturell konnotierten Ausdrucks. Getrieben von dem Wunsch, den Tanz von allen äußeren Einflüssen zu befreien, um die räumlichen und dynamischen Komponenten der Körperbewegung hervorzukehren, schuf Laban das Prinzip des »freien«, »absoluten« Tanzes.³⁹ Bernd Köllinger hebt in diesem Zusammenhang ein weiteres Merkmal hervor: »[...] [D]urch Labans Tanztheorie wurde eine Dimension des Bewegungsge- schehens akzentuiert [...], die zuvor sträflich vernachlässigt worden war: der Raum.«⁴⁰ Das bedeutet nicht, dass Sprache, Gesang und Gestik keine Bedeutung mehr hatten; aber Raum und Körper waren den Strukturen vorgängig und bildeten den Ausgangspunkt für die Bewegung. In dem Prozess, das Material des Tanzes zu befreien, ermutigte Laban seine Schüler:innen, in weniger körperlich eingeschränkten Umgebungen zu arbeiten. Er wollte, dass sie durch eine neue Art des Tanzens unter freiem Himmel, losgelöst von festen

-
- 38 Die Gegenüberstellung von Labans Herangehensweise an die Tanz-Musik-Beziehungen zu der von Émile Jaques-Dalcroze verdeutlicht die Vorrangstellung des Körpers bei Laban. Während für Dalcroze Bewegung und Tanz durch Musik angeregt wurden, beabsichtigte Laban gerade nicht, musikalische Rhythmen in Körperrhythmen zu transponieren, sondern er ermutigte seine Schüler, Rhythmus aus ihrer eigenen Körperbewegung zu ziehen; vgl. Brandenburg, Hans: »Der Freie Tanz. Mary Wigmann«, in: Tagblatt, Bern, 24.11.1916. Auch Mary Wigman argumentierte, dass Laban den Tanz aus einer Abhängigkeit von der Musik befreit und ihn damit der absoluten Sprache der Kunst zurückgeführt habe; vgl. Wigman, Mary: »Rudolf von Laban zum Geburtstag«, in: Schrifttanz IV (1929), S. 65.
- 39 Vgl. Maletic, Vera: *Body – Space – Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin u.a.: De Gruyter 1987, S. 6, <https://doi.org/10.1515/9783110861839>
- 40 Köllinger, Bernd: »...von der herzlich unbekannten Kunst des Tanzens«, in: Rudolph Schilling (Hg.), *Positionen zur Vergangenheit und Gegenwart des modernen Tanzes: Laban Wigman Palucca Weidt*, Arbeitsheft 36, Berlin: Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik 1982, S. 17–20, hier S. 20.

materiellen Grenzen, eine neue Lebensweise erfuhren und verlegte daher den Unterricht und die Auftritte in den Sommermonaten auf den Monte Verità bei Ascona, einem kosmopolitischen Zentrum am Lago Maggiore.

Raum

Sowohl Ruth Hemus als auch Mark Franko haben nachgewiesen, dass die Formensprache von Taeubers zweidimensionalen Arbeiten aus den 1920er Jahren aus ihren Tanzerlebnissen resultierte.⁴¹ So habe Taeuber etwa ihre *Vertikal-horizontale Kompositionen* von 1916 aus Energievektoren erzeugt, »die sich auf einer kinästhetischen Ebene artikulieren«.⁴² Unbeantwortet blieb bislang jedoch die Frage, welche Bedeutung Taeuber in diesen Arbeiten dem Raum beigemessen hat. Berücksichtigte sie in ihrem künstlerischen Werk Raumkonfigurationen, die auch für Labans Bewegungstheorie Ausgangspunkt waren oder mit Butlers Erscheinungsraum korrespondieren?

Taeubers *Vertikal-horizontale Kompositionen* demonstrieren, in welcher Weise Raum in ihrem künstlerischen Projekt an Bedeutung gewonnen hat. Ein Großteil dieser Kompositionen ist zunächst auf eine Zweitdimensionalität festgelegt. Die unterschiedlich farbigen, nahtlos zusammengefügten Rechtecke sind einem Raster verpflichtet, das dem Prinzip des Textilentwurfs entlehnt ist. Bei einigen dieser Kompositionen wurden die Rechtecke freischwebend auf einem monochromen Grund arrangiert, wodurch sie eine Raumwirkung erzeugen. Die *Kompositionen mit vierreckigen, vielfarbigen, dichten Flecken* (Abb. 1) und *Viereckige Flecken, an eine Figurengruppe erinnernd*, die zwischen 1920 und 1921 entstanden, dringen schließlich durch Verzerrung der noch immer am Raster orientierten Rechtecksformen, gleich einem flatternden oder sich wälzenden Stoff, in die dritte Dimension vor. Diese Arbeiten berücksichtigen erstmals die drei Raumrichtungen, Höhe, Breite und Tiefe, an denen Laban Bewegung und Tanz ausgerichtet hat, um Richtungenergien zu definieren.

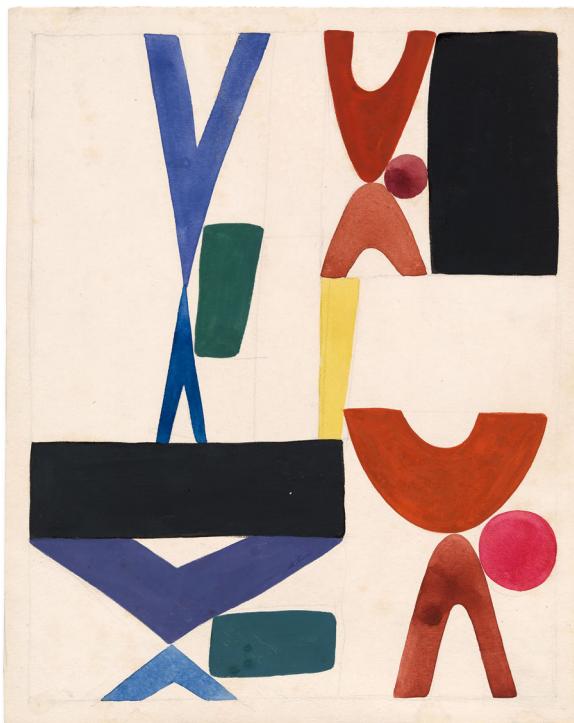
⁴¹ Vgl. R. Hemus: Dada's Women, S. 75–78; Franko, Mark, »Die choreografische Imagination: Zwischen Ausdruckstanz und bildlicher Abstraktion«, in: A. Umland/W. Krupp (Hg.): Gelebte Abstraktion, S. 92ff.

⁴² M. Franko: Die choreografische Imagination, S. 93.

Abb. 1: Sophie Taeuber-Arp, *Komposition mit viereckigen, vielfarbigen, dichten Flecken*, Gouache, 1921, Stiftung Arp e.V. Berlin/ Rolandswerth



Abb. 2: Sophie Taeuber-Arp, *Eléments de tension*, 1917, Gouache und Bleistift auf Papier, Stiftung Arp e.V. Berlin/ Rolandswerth, Foto Alex Delfanne



In *Eléments de tension* (1917) (Abb. 2) und *Komposition mit Bogenmotiven* (1918) lässt Taeuber die rechteckigen Formen des textilen Rasters hinter sich. In den Vordergrund rückt nun die Frage, wie die abstrakten, runden und halbrunden Elemente zueinander in Beziehung stehen. Durch die Platzierung der Bildelemente auf einer monochromen Fläche wird, ähnlich wie bei den freischw benden Rechtecken, eine Raumillusion erzeugt, die jedoch nicht auf Dreidimensionalität beruht. Vielmehr scheint es Taeuber um das Ausloten von Spannungsverhältnissen zu gehen. So wie Butler den Raum, der sich zwischen Subjekten konstituiert, als wesentlich für die »performative Geltendmachung« bestimmt hat, misst Taeuber dem Zwischenraum eine essenzielle bildkompositi-

torische Bedeutung bei. Dieser Raum ist nicht leer, sondern entspricht einer »räumlichen Figur für eine Beziehung, die sowohl verbindet als auch trennt«.⁴³ Ab Mitte der 1920er Jahre entwickelte Taeuber die abstrakten Formen zu Figuren und Gegenständen weiter und erforschte auch ihre Beziehungen zueinander auf Basis der Raumfiguren zwischen diesen Elementen.

Darüber hinaus schien Taeuber Raum aber auch als eine das Subjekt umfassende, abgrenzbare Einheit zu begreifen. Was bei *Abstraktes Motiv (Figur)* von 1918 bereits angedeutet ist, vollzieht sich bei der *Vasenträgerin* von 1928 und der *Serie mit Wasserträgerin* von 1928: Die Figuren und Formen treten nicht nur miteinander in einen Dialog, sondern auch mit dem Raum selbst, von dem sie umschlossen werden. Die Dimensionen der sich farblich vom restlichen Grund unterscheidenden Raumfiguren zeigen, in welcher Reichweite die Figuren in den sie umgrenzenden Raum hinein agieren (können). Die Kinesphäre beziehungsweise den »Reichweitenraum«, der nach Laban dadurch definiert wird, wie weit die Gliedmaßen ausgehend vom ungefähren Körperschwerpunkt in den Raum ausstrahlen,⁴⁴ stellt Taeuber im zweidimensionalen Orientierungssystem dar, wobei nicht die Figuren den Raum zu definieren scheinen, sondern – im Gegenteil – der Raum die mögliche Reichweite für die Figuren vorgibt.

Bei diesen Experimenten ist Taeuber auf keine Kategorie künstlerischer Tätigkeit festgelegt, sondern sie überschreitet die Gattungsgrenzen, sodass ihre Grafiken, malerischen Arbeiten und handgewerblichen Erzeugnisse bis Mitte der 1920er Jahre eine kongruente Formensprache annehmen (Abb. 3). Stickereien aus Wolle auf Stramin sowie Beutel aus Glasperlen, Kordeln und Stoff verhandeln, was für diese handgewerblichen Produkte unüblich ist, Fragen der Räumlichkeit – nicht bezogen auf die Dreidimensionalität, sondern auf das Spannungsverhältnis zwischen Figur und Grund. Auf einem Gobelín, der Mitte der 1920er Jahre entstanden ist, gehen die Flächigkeit des Textilrasters, abstrakte Formen und figürlich-gegenständliche Motive eine Liason ein (Abb. 4). Das Figur-Grund-Gefüge wandelt sich zu einem Figur-Raum-Gefüge, das von monochromen Blöcken durchbrochen wird und in dem eine Figur-Raum-Komposition aufgrund des Größenunterschieds der abstrakten Figur im Vergleich zu den anderen hervortritt. Es ist die einzige

43 J. Butler: Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung, S. 105.

44 Vgl. Laban, Rudolf von: Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung: Eine Einführung in die tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit, Lisa Ullmann (Mitarb.), Karin Vial (Übers.), Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1988, S. 100ff.; V. Maletic: Body – Space – Expression, S. 58–63.

Figur, die agiert, ohne dass sie von anderen raumreduzierenden Elementen in ihrem Gebaren festgelegt wird. Nur diese Figur trägt keine Gegenstände, stattdessen greift ein Arm an den Kopf, der wiederum durch die integrierten kleinen Quader in der Farbigkeit des Raumes eine Verbindung mit diesem eingegangen ist.

Abb. 3: Sophie Taeuber-Arp, [Ohne Titel (Kissen)], 1920, Baumwolle, Polyester, Stiftung Arp e.V. Berlin/ Rolandswerth



Abb. 4: Sophie Taeuber-Arp, Gobelín, Mitte 1920er Jahre, Arp Museum Bahnhof Rolandseck



Dass Taeuber in diesen Arbeiten eine Reflexion von Subjektivationsprozessen vorgenommen hat, die Arbeiten sogar eine Narration ihrer eigenen Subjektivation bedeuten, muss freilich eine vage Vermutung bleiben. Taeubers starke Gewichtung von Innovationen in der Kunst und die Überzeugung, dass echte Neuerungen ausschließlich aus dem eigenen Erleben, zum Beispiel aus Tanzerfahrungen nach Labans Ansatz, entstehen, ist jedoch belegbar. Der Raum, der außerhalb der tradierten Konventionen steht, bildet hierfür den Ausgangspunkt. In dieser Hinsicht machte Taeuber keinen Unterschied zwischen bildender und angewandter Kunst. In ihrem programmatischen Beitrag zum Korrespondenzblatt des Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen im Jahr 1922 wertet Taeuber jede Form der künstlerischen Praxis ab, wenn sie »nur nachgeahmt« ist; der alles entscheidende Punkt

sei, dass Arbeit »eigenes Erleben ist«.⁴⁵ Damit im Einklang kritisierte Laban die Vereinnahmung des Erlebnisses, das eines des Raumes sein soll, durch institutionelle oder strukturelle Konfiguration. Laban ging bezüglich dieses Kritikpunktes so weit, dass er die begriffliche Anwendung von Konzepten der Bewegungslehre, wie jenem der Eurhythmie, auf Lehrmethoden ablehnte, da eine solche Verwendung den Begriff des Raums verschleieren würde.⁴⁶ Diesem Gedanken inhärent ist die Verteidigung der leiblichen (gegenüber der sprachlichen) Performativität. Laut Laban bringt die Bewegung des Körpers Raumformen hervor, die mit »Bewegungsantrieben« geladen sind und denen somit »eine ganze Reihe von Impulsen, Absichten und Wünschen entspring[t]«.⁴⁷ Laban erklärte: »Je mehr wir ein Bewusstsein für unser Selbst und unsere Umwelt entwickeln, desto deutlicher erkennen wir, daß der Körper ein sensibles Instrument sein muss, um eine Manifestation des Wechselspiels zwischen innerer und äußerer Welt möglich zu machen.«⁴⁸ Tanz und Bewegung sollten den Menschen darin stärken, eine körperliche Beziehung zum Dasein auszubilden. Das grundsätzliche Ziel bestand darin, dass sich die Bewegung einem Impuls gleich schöpferisch auf die Persönlichkeit auswirkt. Auch Taeuber entwickelte ein Bewusstsein dafür, dass – wie der Bewegungsantrieb beim Tanzen – in der Kunst die Motivation essenziell ist. In einem Brief an ihre Schwester im Frühjahr 1919 äußerte sie sich über eine spezifische Passage in Wilhelm Worringers Dissertation »Abstraktion und Einfühlung« aus dem Jahr 1908, anhand derer für sie »alle Kunst von Arp bis zur neuen Phase nachvollziehbar wird«.⁴⁹ Worringer erläutert an dieser Stelle, dass sich die Grundhaltungen Abstraktion und Einfühlung in der Geschichte der Kunst nicht entsprechend einer linearen Entwicklung manifestierten, da sie durch Wollen und nicht durch Können motiviert seien, was wiederum eine Voraussetzung für die Avantgarde sei.⁵⁰ Taeuber würdigt im selben Brief, dass

45 Vgl. Taeuber-Arp, Sophie: »Zeichnen Sie ein Quadrat«, in: Korrespondenzblatt der Schweiz. Verein der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen 14, Nr. 11/12, Zürich, 31.12.1922.

46 Vgl. V. Maletic: Body – Space – Expression, S. 160.

47 R. von Laban: Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung, S. 124. Raumformen sind die vom Körper und von seinen Gliedern geschaffenen Formen, in denen innere Bewegungsantriebe sichtbar werden; ebd., S. 152.

48 Ebd., S. 124.

49 Sophie Taeuber aus dem Sanatorium Altein, Arosa an Erika Schlegel-Taeuber, 08.03.1919, zitiert aus M. Hoch/W. Krupp/S. Schade: Briefe 1917–1928, S. 63.

50 Vgl. ebd., S. 66.

Arp eine »Fülle an Produktionskraft« besessen hätte, »neben der die meisten, wenn nicht alle Künstler [...] geradezu kümmerlich sind«.⁵¹ Insbesondere weist sie auf Arps positiven Einfluss in dieser Hinsicht auf sie selbst hin:

»Ich glaube auch, dass Du etwas zu sehr die Seite siehst, dass Arp mich braucht. Hätte er mir nicht mit unermüdlicher Geduld und Aufmunterung geholfen, so wäre ich längst aus innerem Verneinungstrieb an meiner Arbeit verzweifelt und somit sicher sehr krank geworden, während ich jetzt immer mehr Freude an meiner Arbeit habe.«⁵²

Gerade die Tatsache, dass Taeuber ihre Schwester erst auf die Gegenseitigkeit des positiven Einflusses auf Motivation und Arbeit hinweisen muss, bezeugt die Außergewöhnlichkeit dieser Wechselseitigkeit innerhalb einer Partnerschaft. Mit Rückbezug auf Butler war selbst der kleine private Erscheinungsraum, in dem sich Taeuber und Arp in ihrer Beziehung begegneten, sich gegenseitig wahrnahmen und aufeinander einwirkten, von immenser Bedeutung für ihrer beider Produktivität. 1926 realisierten sie nach den *Duo-Collagen* weitere Kooperationen. Zunächst richteten sie verschiedene Räume im Haus des Straßburger Apothekers und Kunstsammlers André Horn neu ein, dann gestalteten sie gemeinsam und unter Beteiligung von Theo van Doesburg die Innenräume der Aubette, eines historischen Gebäudes in Straßburg, aus. Nachdem Taeuber-Arp 1929 bei der Fassadengestaltung der Pariser Galerie Goemans mit dem Architekten Marcel Eugène Cahen zusammengearbeitet hat, wirkte sie in den Folgejahren als bildende Künstlerin. Von nun an stellte sie ihre Arbeiten in Galerien aus, umgab sich mit anderen Künstler:innen und beteiligte sich an der Öffentlichkeitsarbeit dieses Kreises. Waren Taeuber-Arps Versuche, die Malerei als neues Medium für sich zu erschließen, in den 1920er Jahren gescheitert, war ihr der Weg zur Malerei über die Architektur nun gelungen. Nach und nach hatte sie die Dimensionen kunstgewerblicher Produktion, die noch Perlbeutel und Armreifen umfasst hatte, übersteigert. Ein entscheidender Schritt zu dieser räumlichen Ausdehnung war die Ausstellung ihres Wandteppichs bei der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels* in Paris im Jahr 1925 – eine textile Eroberung der Wand. Taeuber-Arp hat nicht nur in den Arbeiten selbst dem Raum formal Gewicht verliehen, sondern nun den Erscheinungsraum dieser spezifischen Arbeit und,

51 Vgl. ebd. S. 63.

52 Ebd.

sofern man die Skalierung der Maße beziehungsweise Bemessungsgrenzen als Positions- oder Richtungsänderung begreift, ihre Kinesphäre ausgedehnt. In dieser Phase baute Taeuber-Arp ihre Beziehungen und Verbindungen zu Akteur:innen aus, die sich positiv auf ihre Selbstwahrnehmung auswirkten und dazu beitrugen, die unfreiwillige wie die programmatiche Minorness zu überwinden. Beispielsweise verbrachten Taeuber und Arp in diesen Jahren mehrere Urlaube zusammen mit ihren Künstlerfreunden, etwa mit Hugo Ball, Tristan Tzara und Max Ernst, und als Arp im Frühjahr 1926 in der Pariser Künstlerkolonie *Les Fusains* ein Atelier anmietete, wurde dieses gleichermaßen von Taeuber-Arp genutzt. Der entscheidende Schritt war allerdings, dass sie im März 1929 ihre Lehrtätigkeit in Zürich aufgab. Damit hat sie jenes Umfeld verlassen, das ihr nie einen Raum gelassen hätte, als Künstlerin in Erscheinung zu treten.

Fazit

Ausgehend von der Beobachtung, dass die Attribuierung von freiwilligem und unfreiwilligem Kleinsein bei Taeuber-Arp ein problematisches Denken in binären Kategorien fortsetzt und damit die Grenzen der Sozialisation reproduziert werden, die Taeubers Größe oder Forcierung von Größe lange Zeit verhinderten (obwohl sie Größe nie abstoßend gefunden hatte), wurden in dieser Erörterung die gesellschaftlichen Dispositive und patriarchalischen Strukturen, die die Prozesse ihrer Subjektivation determinierten, anerkannt. Eine Zeit lang fand Taeuber zumindest durch Tanz und Performance die Zugehörigkeit zu einem Kollektiv, die ihr im Rahmen ihres künstlerischen Schaffens verwehrt geblieben war, da es als Kunstgewerbe abgewertet worden ist. Doch unabhängig davon, dass sie lange Zeit nicht als Künstlerin öffentlich anerkannt war, stand Taeuber ihren männlichen Kollegen in Bezug auf den tatsächlichen Innovationsgehalt ihrer Arbeiten und auf deren Bedeutung für die Entwicklung einer abstrakten Formensprache in nichts nach – im Gegenteil: Ihre materiellen Errungenschaften wurden oft von ihren männlichen Kollegen in deren Formensprache aufgegriffen. Erst als Taeuber-Arp Raum für sich beanspruchte – sei es im Rahmen der Dada-Soireen als leibliche Erfahrung oder in der dimensionalen Erweiterung ihrer künstlerischen Produktion, indem sie kleinformatige kunstgewerbliche Arbeit durch raumgreifende Projekte ersetzte –, gewann sie gesellschaftliche Anerkennung und Akzeptanz als Künstlerin. Was in einem frühen Stadium in den performativen Elementen ihrer Per-

formances angelegt wurde und allenfalls subversiv auf gesellschaftliche Konfigurationen ausstrahlte, wurde in der materiellen Okkupation des Raumes manifest. Formal demonstrieren das bereits verschiedene Beispiele ihres noch kleinformatigen Werks ab Ende der 1910er Jahre; davon zeugen später ihr Anspruch auf Raum bei der *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels* (1925) und schließlich die verschiedenen Innenraumgestaltungen in Straßburg in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre. So zeigt sich, worauf auch José Esteban Muñoz hingewiesen hat, dass der Performance eine Zeitlichkeit implizit ist, die nicht eine einfache Präsenz ist, sondern vielmehr eine Zukunft.⁵³ Performance ist demnach der Kern einer Potenzialität und die wahre Kraft liegt in ihrer Fähigkeit, eine Modalität des Wissens zu erzeugen, die Formen der Zugehörigkeit erleichtert. Die Rezeptionsgeschichte von Taeuber-Arps Werk und die kunsthistorische Darstellung schrieben bis in die jüngste Gegenwart die binäre Klassifizierung fort, d.h. die Binarität zwischen hoher und angewandter Kunst, zwischen Kleinsein und Größe sowie schließlich zwischen Geschlechterkategorien, anstatt das Trans in der körperlichen, materiellen und schließlich räumlichen Dimension zu betonen und produktiv auszuloten. Vor allem scheint es mir wichtig hervorzuheben, dass Taeuber-Arp in ihrer künstlerischen Praxis institutionell vorgegebene Gattungsgrenzen ignorierte, dadurch die Grenzen der Sozialisation überschritt und in dieser Hinsicht ihren Kolleg:innen aus dem Dada-Kreis, die sich die Zerschlagung der Institution zum eigentlichen Ziel gemacht hatten, ein gutes Stück voraus gewesen ist.

53 Vgl. Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York: New York University Press 2009, S. 98f. Muñoz erkennt die Zeitlichkeit von Performance an, d.h. als Manifestation eines Tuns, das am Horizont liegt, als Modus der Möglichkeit.

