

gleichen Verlag ihre Dissertation zu Otto Meyer-Amden publizieren konnte,² haben die Briefe in ihrer originalen, eigenwilligen Diktion belassen, in die man sich erst einmal einlesen muss. Doch so wird ein einmaliger authentischer Originalton von zwei Menschen überliefert, die sich auch darin einig waren, mit der Sprache zu spielen. Die Einführungen in die biografisch begründeten Zeitabschnitte der Edition sind kenntnisreich und steigern die Freude, sich in die Briefe zu vertiefen. Deren Kommentierung war unbedingt notwendig und ist entsprechend hilfreich. Dank seiner durchdachten, reichhaltigen Bebilderung sind die drei Bände eine Art Doppelmonografie zum Werk beider Künstler, die man am besten gar nicht mehr getrennt betrachten sollte. Mit den umfassenden Registern werden sie auch ein praktisches Nachschlagewerk bleiben.

Der Vergleich dieser Projekte mag aus der Sicht Purrmanns und Vollmoellers etwas ungleich gewichtet ausgefallen sein angesichts des Umfangs und inhaltlichen Gewichts der Publikation zu Schlemmer und Meyer. Neben den Äußerlichkeiten des Umfangs und der Lückenlosigkeit liegt der Unterschied – banal gesagt – in der künstlerischen und menschlichen Partnerschaft des Ehepaars, dessen Netzwerke inhaltlich gewichtiger sind als bei den beiden Künstlerfreunden. Jedenfalls stehen sich zwei Wege des Edierens gegenüber, die in beiden Fällen ihre jeweilige Berechtigung haben. Und aus beiden Projekten wurde mehr als bloße Quellenedition; es sind gut ausgestattete und schön gestaltete Publikationen.

ANDREAS STROBL

München

² Elisa Tamaschke, *Vom Laboratorium ins Labyrinth. Wege durch das Leben und Werk Otto Meyer Amdens*, Wädenswil 2021.



Anne Umland und Walburga Krupp mit Charlotte Healy (Hrsg.); Sophie Taeuber-Arp. Gelebte Abstraktion; München: Hirmer 2021; 352 S., 405 farb. Abb.; ISBN 978-3-7774-3562-6; € 58

Eine intime Kennerin von Leben und Werk Sophie Taeuber-Arps¹, die freie Kuratorin Walburga Krupp, hatte sich zusammen mit Anne Umland, Kuratorin am Museum of Modern Art New York vorgenommen, eine umfassende Ausstellung der Werke Sophie Taeuber-Arps zu organisieren. Dem Vorhaben schlossen sich das Kunstmuseum Basel und die Tate Modern an. Der vorliegende Katalog in der deutschen Ausgabe dokumentiert dieses ambitio-

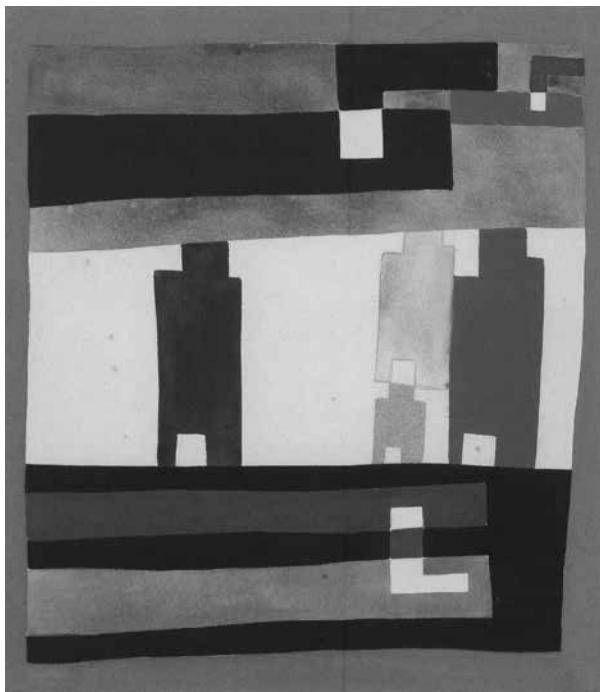
¹ Auch wenn Sophie Taeuber erst nach ihrer Heirat mit Hans Arp den Namen ‚Taeuber-Arp‘ führte, wird sie im Folgenden durchgängig mit diesem Namen bezeichnet.

nierte und äußerst erfolgreich umgesetzte Vorhaben, das in der Ausführung lediglich – wie so vieles derzeit – durch die Pandemie gestört wurde. *Gelebte Abstraktion* ist der Titel der Ausstellung und des Katalogs, aber auch Lebensmotto einer Künstlerin, die heute zu Recht als entscheidende Impulsgeberin für die abstrakte Kunst gilt. Ihre zeitgenössische Rezeption litt am relativ frühen Tod mitten im Zweiten Weltkrieg, aber auch daran, dass sie das ‚Pech‘ hatte, als Frau auf die Welt gekommen zu sein, und dann noch den ‚Fehler‘ beging, einen Künstler geheiratet zu haben. Selbst Künstlerkollegen wie Hans Richter beschrieben ihre Werke noch 1961 im Verhältnis zu ihrem Mann und – in tradierten Geschlechterrollen gefangen – leicht herablassend: „Manche [gemeint sind Sophie Taeubers abstrakte Bilder; Anm. d. Verf.] waren von erstaunlicher Unabhängigkeit von dem so viel kräftigeren Arp.“² Vorliegender Ausstellungskatalog erwähnt zwar die „grundätzliche[n] Schwierigkeiten für Frauen ihrer Generation [...], als autonome Künstlerinnen wahrgenommen zu werden“ (Walburga Krupp³ 19), vertieft das Thema aber nicht weiter, sondern konzentriert sich darauf, eine bedeutende Künstlerin mit allen Facetten ihres Schaffens vorzustellen und damit im positiven Sinne die Geschlechterfrage zu überwinden. Der Katalog folgt der thematischen Gliederung der Werke in der Ausstellung: *Kunstgewerbe, Dada, Architektur und Innenräume, Abstraktion und Künstlergruppen, Landschaften und Stadtlandschaften* sowie *Kunst in Kriegszeiten*. Angeordnet sind diese Schaffensphasen nach der Chronologie ihres Anfangs, aufgrund unterschiedlicher Dauer überlappen sie sich aber mehr oder weniger. Der umfangreiche Bildteil zu diesen Abschnitten wird jeweils mit kenntnisreichen Aufsätzen eingeleitet, die eher prägnante Schlaglichter werfen, als dass sie einen Anspruch auf Vollständigkeit erfüllen wollen. In ihrer Summe bieten sie aber dennoch einen ganzheitlichen Zugang zu Sophie Taeuber-Arps Schaffen und ihrem Kunstverständnis.

Sophie Taeuber-Arp wählte die kunstgewerbliche Ausbildung, nicht etwa wie andere künstlerisch begabte Frauen ihrer Zeit als Notlösung, da sie an Kunstabakademien nicht zugelassen wurden, sondern ganz bewusst im Hinblick auf ihre weiteren Berufspläne. Insofern ist auch ein Anliegen des Katalogs aus kunsthistorischer Sicht wichtig, nämlich zum Umdenken hinsichtlich der Tatsache beizutragen, „dass viele der frühen kunstgewerblichen Arbeiten heute zu Recht als Pionierleistungen der abstrakten Kunst gewürdigt werden und zu einer Neubewertung des Verhältnisses zwischen der angewandten Kunst und der Abstraktion des frühen 20. Jahrhunderts auffordern.“ (Walburga Krupp 26) Besonders augenfällig wird das bei Entwürfen auf Papier, die eigentlich ‚nur‘ als Vorlagen für textile Arbeiten gedacht waren, aber „auch losgelöst von der textilen Bestimmung“ (Walburga Krupp 32) funktionieren (Abb. 1). Andererseits können diese kunstgewerblichen Arbeiten auch neue Dimensionen, über Bild und Skulptur hinaus, eröffnen, wie am Beispiel der Perlbeutel gezeigt wird. Diese Beutel, eine Art Handtasche, sind aus Fäden gehäkelt, auf die

2 Hans Richter, *Dada Profile*, Zürich 1961, S. 15.

3 Da die Texte des Katalogs von unterschiedlichen Beitragern stammen, wird der jeweilige Name hinter der Seitenzahl ergänzt.



*Abb. 1: Sophie Taeuber-Arp,
Pathetische Komposition mit
Rechtecken und eckigen
Armen, 1928, Gouache,
Metallicfarbe und Bleistift
auf Papier, 28,5 × 25 cm,
Stiftung Arp e.V., Berlin (88)*

verschiedenfarbige Glasperlen, teils unterschiedlicher Stärke, manche matt, manche changierend, aufgezogen sind. Die bunten Perlen bilden abstrakte Muster. Und wenn die Beutel bestimmungsgemäß getragen werden, scheinen am „Rande des Blickfelds wahrgenommen und je nachdem, in welchem Winkel das Licht auf die reflektierende Oberfläche trifft, [...] die Formen [...] zu tanzen.“ (T'ai Smith 36)

Sophie Taeuber-Arp ist bekannt aus Darstellungen über Dada. Im von Willy Verkauf zusammen mit Marcel Janco und Hans Bollinger 1961 herausgegebenen *Dada – Monograph of a movement* ist sie sogar mit sieben Abbildungen ihrer Arbeiten prominenter vertreten als George Grosz. Ihr tatsächlicher Beitrag zu Dada ist aber, wie man auch im Katalog erkennen kann, eher übersichtlich: ein von Hugo Ball beschriebener Tanz in der Galerie Dada, zwei Abbildungen in der Zeitschrift *Der Zeltweg*⁴ und einige Beiträge für die großangelegte, aber nicht erschienene Anthologie *Dadaglobe*. Letztendlich markierte Dada dennoch einen Wendepunkt im Schaffen und Selbstverständnis von Sophie Taeuber-Arp, mehr in der Ausrichtung als in der Form. Abstraktion beherrschte sie bereits, lediglich der Übergang von der angewandten zur freien Kunst wurde durch die nun einsetzende Außenwahrnehmung

⁴ Allerdings erschien diese Zeitschrift mit einer Bauchbinde mit dem Text „Abstrakte und Dadaisten“ nicht eindeutig im dadaistischen Kontext, vgl. Walter Serner, *Das Hirngeschwür*, hrsg. von Thomas Milch, München 1982, S. 266.

angeregt. Wesentlich waren dabei die von ihr für das Stück *König Hirsch* geschaffenen Marionetten, denn: „Obgleich im Kontext des Schweizer Kunstgewerbes entstanden, die euphorische Rezeption durch die Avantgarde machte König Hirsch zu einer Ikone des Dadaismus.“ (Medea Hoch 97) Die Abbildung einer dieser 1918 geschaffenen Figuren erschien dann auch schon 1919 im *Zeltweg*. Taeuber-Arp wurde Mitglied der kurzlebigen Künstlergruppe Das Neue Leben und stellte in diesem Zusammenhang 1918 neben kunstgewerblichen Arbeiten erstmals eine Skulptur aus, einen von mehreren Köpfen (zwei davon als *Tête Dada* bezeichnet), die sie basierend auf dem Gestaltungsprinzip der Marionetten schuf, neben diesen Skulpturen übrigens auch ihr erstes für die Veröffentlichung gedachtes abstraktes Bild, bei dem sie die Bemalung eines der Köpfe in eine zweidimensionale Darstellung übertrug.

Eine nächste Phase ihres Schaffens begann 1927 mit der Mitwirkung bei der Innenraumgestaltung der *Aubette* in Straßburg, eines ursprünglich für militärische Zwecke errichteten Gebäudes, das zu einem Kultur- und Vergnügungszentrum umgebaut wurde. Es folgten einige weitere Aufträge, Entwürfe für Innenräume, Glasfenster, Möbel, Gebäude, auch die Gestaltung des eigenen Hauses in Clamart. Dokumentiert im Katalog ist mit einer Präsentationsmappe auch der Versuch, in diesem Bereich stärker Fuß zu fassen (Abb. 2). Der angestrebte Erfolg blieb aus: ein Grund war sicher die fehlende zahlungskräftige Klientel während der Weltwirtschaftskrise. Für sie dürfte es umso schwerer gewesen sein, da sie den Beruf des Architekten nicht erlernt hatte, vielleicht auch, weil sie eine Frau war, wie sie in einem Brief an Annie Müller-Widmann andeutet, als ihr die Planung für deren Haus entzogen wird: „Wie ich hörte sind die Zürcher Microcephalen sehr erfreut, dass nun doch keine Frau ihr Haus baut“⁵. Der Basler Architekt, der dann den Auftrag bekam, konnte sich eine Mitwirkung Sophie Taeuber-Arps lediglich beim Aussuchen der Stühle vorstellen. Der Text im Katalog zu diesem Abschnitt weist jedoch auch darauf hin, dass Sophie Taeuber-Arps Entwürfen – bei aller Fähigkeit, die Moderne mit eigenen Akzenten „technisch versiert“ (126) umzusetzen – möglicherweise die für einen wirklich erfolgreichen Quereinstieg notwendige Einmaligkeit fehlt. Sie war keine Pionierin in der Architektur: „All diese Planungen und Entwürfe waren [...] nicht bahnbrechend“ (Juliet Kinchin 126).

Erst kurz nach dem Beginn ihrer raumgestalterischen Aktivitäten fing Sophie Taeuber-Arp an, mit ihrer Hinwendung zur abstrakten Kunst die Werke zu schaffen, auf die ihr Ruhm vor allem beruht. Unter anderem auffällig, auch im Vergleich zu ihrem Mann, ist dabei, wie schon Marcel Duchamp in den 1940er Jahren erkannte, dass sie ‚automatische Malerei‘ vermied, vielmehr machte sie „es sich zur Aufgabe, eine Zeichnung so auszuführen, wie sie im voraus ‚geplant‘ war.“⁶ Das wird auch im Katalog thematisiert: „Ob es sich um Textilien, Arbeiten auf Papier, Gemälde, Marionetten, Reliefs oder Interieurs handelte – stets zeugt Sophie Taeuber-Arps konsequenter

5 Briefe von Sophie Taeuber-Arp an Annie und Oskar Müller-Widmann, hrsg. von der Fondazione Marguerite Arp, Zürich 2021, S. 32.

6 Marcel Duchamp, *Der kreative Akt. Duchampagne brut*, Hamburg 1991, S. 23.

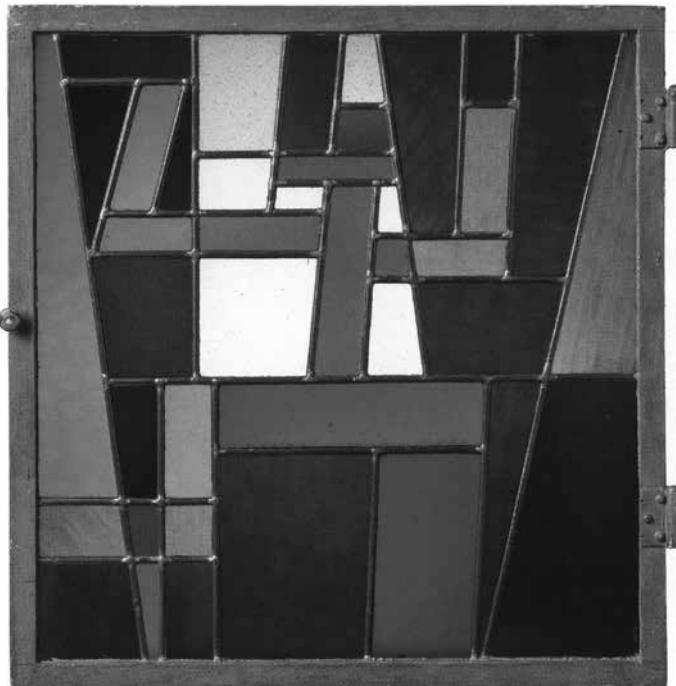
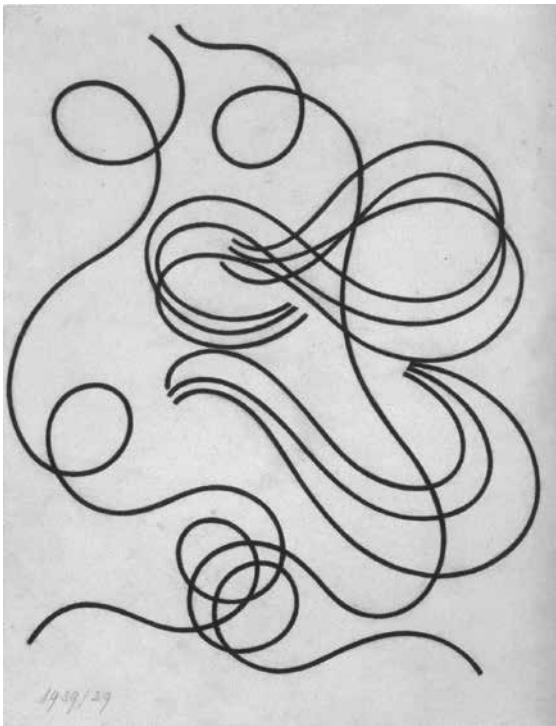


Abb. 2: Sophie Taeuber-Arp, Buntglasfenster für die Wohnung von André Horn, Strassburg, 1928, Buntglas, 49 × 47,5 cm, Musée des Arts Décoratifs, Les Arts Décoratifs, Paris (151)

und methodischer Entwurfsprozess von ihrem ‚Streben nach Vollkommenheit‘“ (Annie Wilker 298). Neben diesem selbstpostulierten ‚Streben nach Vollkommenheit‘ dürfte sie sich aber aus der Praxis ihrer vorangegangenen Werke – wie bei Teppichen oder Perlbeuteln – die exakte Planung als zwingende Notwendigkeit für ein gutes Ergebnis angewöhnt haben. Hinzu kam, dass sie bei der Gestaltung von Innenräumen, Glasfenstern oder Möbeln ohnedies die Ausführung Handwerkern überließ, die nur mit genauen Vorgaben das gewünschte Ergebnis erreichen konnten. Die Resultate dieses Vorgehens unterscheiden sich dann aber stark von denen ihrer Zeitgenossen: „Das Werk Taeuber-Arps widersetzt sich konsequent dem monolithischen Modell der geometrischen Abstraktion, das Anfang der 1930er Jahre etabliert wurde.“ (Briony Fer 170) Negativ hatte an anderer Stelle der Kunsthistoriker Carl Einstein diesen Trend so formuliert: „Die – abstrakten oder suprematistischen – Maler bringen eine Art Amateurmathematik ins Spiel, um ihre armseligen Lösungen mit einer allgemeinen Bedeutung aufzublasen.“⁷ Sophie Taeuber-Arps Kunst suchte nicht nach starren Lösungen, sondern vermittelte auch in der Anordnung reiner Formen Rhythmus, Bewegung – und Überraschendes. Ihr Gleichgewicht ist ein bewegtes oder auch spannungsgeladenes, das sich stark abhebt von der vom damaligen Konstruktivismus angestrebten Statik. Schon auf den ersten Blick auffällig ist außerdem die Verwendung

⁷ Carl Einstein, *Werke*, Bd. 3, Wien/Berlin 1985, S. 52.



*Abb. 3: Sophie Taeuber-Arp,
Komposition mit 22 Rechtecken
und 21 Kreisen, 1931, Gouache
auf Papier, 26,5 × 34,5 cm,
Privatsammlung, Basel (207)*

des Kreises als Grundelement in einer Vielzahl ihrer Werke. Auch darin unterscheidet sie sich von den Konstruktivisten mit ihrem omnipräsenten Rechteck. Bei den Farben ging sie ebenfalls eigene Wege. Ihr Einsatz von Farbe hatte „nichts mehr mit den überholten Vorstellungen von Farbsymbolik, der Einheit von Farbe und Licht oder veralteten Theorien zu Farbkomplementarität gemeinsam“ (Michael White 121). Sie setzt schwarz und weiß als gleichwertige Farben ein. Ebenso vielfältig gebrochene Farbtöne, sodass Akzente gesetzt werden durch Türkis oder Rosa oder auch durch den Kontrast von Gelb und Schwarz (Abb. 3).

Die in diesem Sinne ausgeführten Arbeiten wirken leicht und lebendig. Man kann sogar wie Marcel Duchamp in ihren Gemälden einen „entschiedenen Sinn für Humor [...], der in der abstrakten Kunst so häufig fehlt“⁸, erkennen. Eine andere Interpretation – im Verhältnis zu einem der Pioniere der Abstraktion – findet sich im vorliegenden Buch: Es scheint, „als habe Taeuber-Arp so etwas wie eine volkstümlichere Alternative zu Kandinskys universellen Koordinaten aus Punkt, Linie und Fläche entworfen.“ (Briony Fer 171) Mit einem letzten Zitat Duchamps sei auf eine weitere wesentliche Komponente in Sophie Taeuber-Arps späten Werken hingewiesen: „[...] sie führte die geometrische Arabeske als eines der hauptsächlichen künst-

⁸ Duchamp 1991 (s. Anm. 6), S. 23.

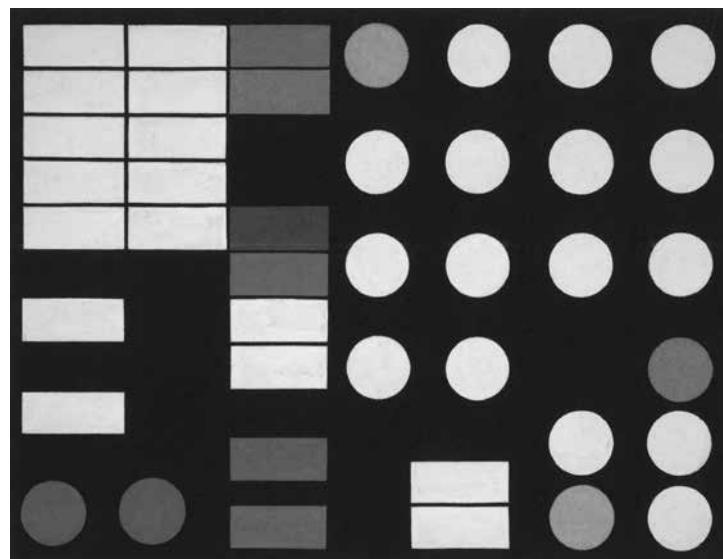


Abb. 4: Sophie Taeuber-Arp, *Bewegung von Linien, breiter Strich* (Zeichnung, verwendet als Illustration für Hans Arps Gedichtband *Poèmes sans prénoms* [1941, Kat. 363]), um 1939–1941, Farbstift auf Papier, 34,5 × 26,3 cm, Aargauer Kunstmuseum, Aarau, Depositum aus Privatbesitz (284)

lerischen Konzepte wieder ein.⁹ Der Übergang von den streng geometrischen Arbeiten hin zur geschwungenen Linie lässt sich besonders gut an einigen runden Reliefs festmachen, die aus zusammengeschraubten Holzplatten, also Flächen, bestehen. Der optische Effekt ist dennoch ein anderer: „Die resultierende Formensprache ist nicht vom Kräftemessen zwischen Kreis und Rechteck bestimmt, sondern von frei schwingenden Linien [...]“ (Eva Reifert 176). In der letzten Lebens- und Schaffensphase in den Kriegsjahren beschränkte sich Sophie Taeuber-Arp, gezwungen durch kriegsbedingte Flucht und Materialknappheit, aufs Zeichnen. Hier wurden die frei schwingenden Linien zu einem Hauptmotiv. Entsprechend des schon oben erwähnten planerischen Vorgehens Sophie Taeuber-Arps wurden auch sie nicht – wie man auf den ersten Blick vermuten mag – in einem Zug gezeichnet, sondern „bestehen in Wirklichkeit aus hunderten kleinerer Striche“ (Jodi Hauptmann 267). Im Katalog wird versucht, die Zeichnungen in einen Kontext zu ihren Lebensumständen zu stellen. So wird in den „Windungen und Schleifen die Logik eines potenziell endlosen Exils“ (Jodi Hauptmann 269) gesehen. Da sich Leben und Werk nie voneinander trennen lassen, ist das sicherlich eine zulässige Interpretation. Die Werke wirken jedoch auch ohne biografischen Hintergrund und verweisen auf

⁹ Duchamp 1991 (s. Anm. 6), S. 23.

neue Ansätze der Gestaltung. Sie schien auf dem Weg, eine neue Formensprache zu entwickeln. Allerdings setzte ihr Unfalltod Anfang 1943 (sie starb an einer Kohlenmonoxid-Vergiftung) der Weiterentwicklung ein jähes Ende (Abb. 4).

Zusammenfassend kann man den Katalog allein aufgrund des umfangreichen beziehungsweise umfassenden Bildmaterials als eine durchaus angemessene Würdigung einer außergewöhnlichen Künstlerin betrachten. In den Texten werden Hintergründe und Entwicklungslinien nachvollziehbar gemacht, von denen hier nur einige gestreift werden konnten. Bei der biografischen Einordnung hilft eine ausführliche Chronologie am Ende des Buchs. Man kann sich wünschen, dass hier ein Ausgangspunkt für weitergehende Beschäftigung mit Sophie Taeuber-Arps Werk gesetzt wurde. Die Fondazione Marguerite Arp zumindest hat mit der Veröffentlichung ihrer Briefe an das Ehepaar Müller-Widmann in diesem Jahr den ersten Band einer Reihe von Veröffentlichungen vorgelegt, „die das kostbare unveröffentlichte Archivmaterial und die wertvollen Büchersammlungen, die in der Stiftung in Locarno-Solduno aufbewahrt werden, einem breiten Publikum zugänglich machen wird.“¹⁰ Und im Nimbus-Verlag sollen in diesem Sommer ihre Briefe von 1905–1942 in einer dreibändigen Ausgabe erscheinen.

BERNHARD RUSCH
München

10 Fondazione Marguerite Arp 2021 (s. Anm. 5), S. 8.



Klaus Gereon Beuckers und Nils Meyer (Hrsg.); Bibliotheksarchitektur um 1900. Die Kieler Universitätsbibliothek von Gropius und Schmieden im Kontext europäischer Bibliotheksgebäude (Kieler Kunsthistorische Studien N.F. 20); Kiel: Ludwig 2020; 424 S., 195 s/w-Abb.; ISBN 978-3-86935-379-1; € 59,90

Der Sammelband vereinigt die Beiträge der gleichnamigen interdisziplinären Tagung zur *Bibliotheksarchitektur um 1900*, die am 5. und 6. September 2019 in Kiel stattfand. Im Mittelpunkt der Tagung stand die Alte Kieler Universitätsbibliothek (101–138 und 139–154)¹, die, nach erheblichen Kriegsschäden zumindest im Äußeren weitgehend originalgetreu wiederhergestellt, als ein Musterbeispiel der Bibliotheksarchitektur am Ende des 19. Jahrhunderts in

1 Jens-Oliver Kempf widmet sich als Architekt in seinem Aufsatz *Die Alte Universitätsbibliothek der Christian-Albrechts-Universität* neben technischen Aspekten des Bibliotheksgebäudes, wie der Beleuchtung, der Beheizung und dem Brandschutz, sehr detailliert der baulichen Entwicklung und angedachten denkmalpflegerischen Bestrebungen, die in Zukunft das als Bibliothek nicht mehr genutzte Gebäude wieder mit Leben erfüllen könnten (101–138).