



ND F O
H I E D E
Z U E I
R M
E N E N
I N E M
G E S E T Z T



**Das Prinzip der
Wickelbilder ist
ein Stück Stoff,
das von zwei
Bändern
gehalten um
den Körper
gewickelt
werden kann.
Ausgebreitet
ist es eine
schlichte,
rechteckige
Form, die
einem
Bildformat
gleichkommt.
Als solches
genutzt ist es
zugleich Bild,
als auch Rock.**









Kleider sind für mich eine bildnerische oder skulpturale Notwendigkeit. Je schlichter sie geschnitten sind, desto stärker wird ihre Bildfähigkeit. Die Wickelröcke sind um den Körper gewickelte Bilder. Sie schmücken ihn und machen ihn zum Präsentationsort ihrer selbst. Gleichzeitig dienen sie ihm, indem sie ihn warm halten.

SOPHIE

MAEUBER-ARP

4.0

Sophie Taeuber-Arp war eine multimedial agierende Künstlerin, die in Farben und Formen dachte. Diese Weise wahrzunehmen und zu gestalten hat sie auf alle Anwendbarkeiten, auf alle Objekte des täglichen Lebens übertragen, sei es Möbel, Architektur, Spielzeug, Textilien, Kostüme etc. Damit vertritt sie eine transdisziplinäre Haltung wie kaum eine anderer Künstlerin ihrer Zeit.

In ihrem Schaffen drückt sich eine beständige Suche nach der guten Form/Farbe aus. So sagt sie in ihren „Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen“¹:

„Unterscheiden Sie stets das Wesentliche vom Unwesentlichen. Der Gegenstand und sein Zweck sind die Hauptsache. Geben Sie diesem Gegenstand eine einfache und zweckmäßige Form.“

Ihr Denken ist dabei keineswegs an rein intellektuellen Vorgaben orientiert, sondern fußt auf einer aufmerksamen Wahrnehmung der Natur. So sagt sie an anderer Stelle in dieser Schrift:

„Bei einer Blume, bei einem Käfer ist jede Linie, jede Form, jede Farbe aus einer tiefen Notwendigkeit entstanden.“ und „Jede wirklich lebendige Äußerung ist schön oder interessant.“

Diese naturinspirierte Sichtweise überträgt sie in eine Signatur der künstlerischen Farb- und Formsprache, die durchaus an die Strömungen ihrer Zeit anschließt, aber eben in der transdisziplinären Herangehensweise einzigartig ist.

In der oben erwähnten Schrift sagt sie auch, dass es darum geht „Kleidung als essentiellen und wirkungsvollen Bestandteil des Lebens, der Kunst und des Designs zu würdigen.“ Sie stellt fest, dass „Kleidung einen viel größeren Einfluss hat, als man im allgemeinen annimmt.“

Taeuber-Arp selber hat Kleider als Gestaltungsaufgabe in Form von Kostümen aufgegriffen, die sie für Feste entworfen hat. Weiter hat sie sich jedoch nicht in dieses Metier vertieft. Vielleicht weil es immer wieder anderweitige Gestaltungsanfragen gab und ein Vorstoß von ihr selbst, mit Kleiderentwürfen zu reüssieren² zurückgewiesen wurde. Vielleicht auch, weil ihre Entwürfe und realisierten Kleider nicht unter ihrem künstlerischen Oeuvre dokumentiert wurden. Wie weit ihr kunstgeprägtes Modebewusstsein ging, lässt sich heute nur noch an biografischen Fotos aus ihrem Leben erahnen.³

¹ Taeuber-Arp, Sophie: *Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen*, in: Korrespondenzblatt des Schweiz. Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen, 14. Jg., Nr. 11/12, S. 156-159.

² Margret Greiner, *Sophie Taeuber-Arp – Der Umriss der Stille*, S.159, Gespräch mit dem Modeschöpfer Paul Poiret.

³ Francesca Ferrari, *A Far Greater Influence Than Is Generally Assumed: Sophie Taeuber-Arp and Fashion Design*, in *Interlude. Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp, and Their Contemporaries. Research by the Arp Fellows*, Stiftung Arp e.V. Magazine, Vol. 1, 2022, Edited by Jana Teuscher, S.13ff.

Ich greife Sophie Taeuber-Arps Strang des Textilen in Kleiderform auf und vertiefe es. In Anlehnung an ihr Farb- und Formverständnis entwerfe ich LAUFENDE BILDER und empfinde damit ihr transdisziplinäres Vorgehen nach.

Dafür untersuche ich ihre „Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen“ zeichnerisch und malerisch. Die daraus entwickelten Arbeiten interpretieren ihre Vorgaben auf aktuelle Weise und veranschaulichen deren zeitlosen Anspruch. In den Materialien und Arbeitsschritten spüre ich ihrer Arbeitsweisen nach: Taeuber-Arp hat in der Regel in Entwürfen und Collagen auf Papier die Form- und Farbentscheidungen konzipiert und erst dann auf den jeweiligen Untergrund oder das Objekt übertragen und ausgeführt.⁴

Begleitend suche ich in ihren Briefen⁵ nach Hinweisen auf den Entwicklungsprozess ihrer Arbeitsweise und lasse diese in meine Arbeit einfließen. Besonders interessant ist bei diesem Versuch einer praktisch verarbeitenden Auswertung der Band II mit Briefen aus ihrer Zeit in Zürich von 1914 bis 1928, in der Taeuber-Arp an der Kunstgewerblichen Abteilung der Gewerbeschule Entwerfen und Sticken unterrichtete, im Schweizerischen Werkbund mitwirkte, bei Rudolf von Laban tanzte, an Dada-Veranstaltungen teilnahm und in Straßburg Innenarchitekturprojekte ausführte. Kaum etwas könnte ihr interdisziplinäres Vorgehen mehr verdeutlichen, als dieser Blick auf ihre vielfältigen Beschäftigungen.

Die entstehende Serie von farbigen Arbeiten auf Papier sind per digitalem Druck auf Stoff übertragen und zu `tragbaren Wickelbildern` verarbeitet.

`Tragbare Wickelbilder` basieren auf einer „einfachen und zweckmäßigen Form“, bei der ein rechteckiges Stück Stoff um die Hüften gebunden zum Rock wird.

Dieses Heft begleitet die entstehende Kollektion. Wie ein Modemagazin aufgemacht verweist es in dieser Form auf den interdisziplinären Ansatz, der Kunst, Mode und Theorie vereint. Es zeigt drei Aspekte:

- die an Sophie Taeuber-Arp angelehnte Arbeitsweise, bzw. das `Making off` der Arbeiten,
- die historischen Bezüge in Form von Textzitatzen und -verweisen
- die fertigen, tragbaren Wickelbilder als Resultat dieser von Taeuber-Arp adaptierten Arbeitsweise.

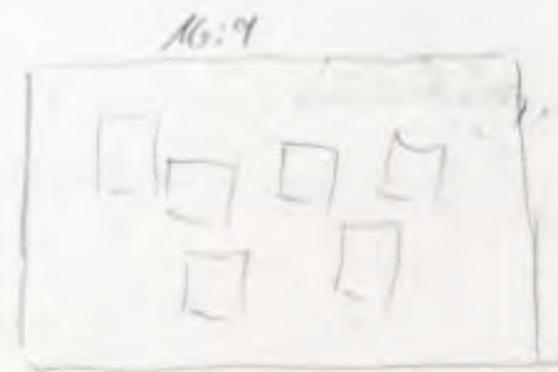
Es ist darin nicht nur eine Hommage an die Aktualität von Sophie Taeuber-Arps` Perspektive, sondern auch eine auf das Heute übersetzte anwendbare Vorgehensweise transdisziplinären künstlerischen Schaffens.

⁴ Briefedition von Walburga Krupp, Medea Hoch und Sigrid Schade, *Sophie Taeuber-Arp: Briefe 1905-1942*, Nimbus Verlag, 2021.

⁵ Anni Wilker, *Planung und Präzision: Sophie Taeuber-Arps Arbeitsmethoden in Sophie Taeuber-Arp - Gelebte Abstraktion* Hirmer Verlag, S.298.

① Ein Ringbuch schreiben mit Storyboard
STA befreit mich durch die C-Zeit, die Luft-stille Beschaffenheit
die sich unter dem menschlichen Einfluss verändert

① Film
Ein „Staubbild“ von STA,
langsam erscheinen Stellenweise
- Worte/Sätze
- Ausschnitte und Wickelbildern
- Fotos aus STA's/meinen Leben



Text: (in) ein Brief aus STA als Fremder
Musik: 'Hoffende' Gitarren Klänge

① Als ein lange (5x10) Fotofilm
von der Decke hängend
den Film in der vertikale Ebene
des Magazins aufblitzend



① als gefilmte Lesung

① Eine Reise nach Tel Aviv - die weiße Stadt -
und Aquaville von STA beschreiben,
gezeichnet, fotografiert, beschrieben, besungen

① 'Wickelfilm'
Eine gefilmte Aneinanderreihung von Wickelungen
Eine Frau tritt auf (wacht) und wickelt sich ein,
Die nächste Frau tritt auf und wickelt sich ein,
- usw.,



SOPHIE
TAEUBER-ARP

BRIEFE
1905-1914



SOPHIE
TAEUBER-ARP

BRIEFE
1917-1928



SOPHIE
TAEUBER-ARP

BRIEFE
1929-1942



20-10
5078

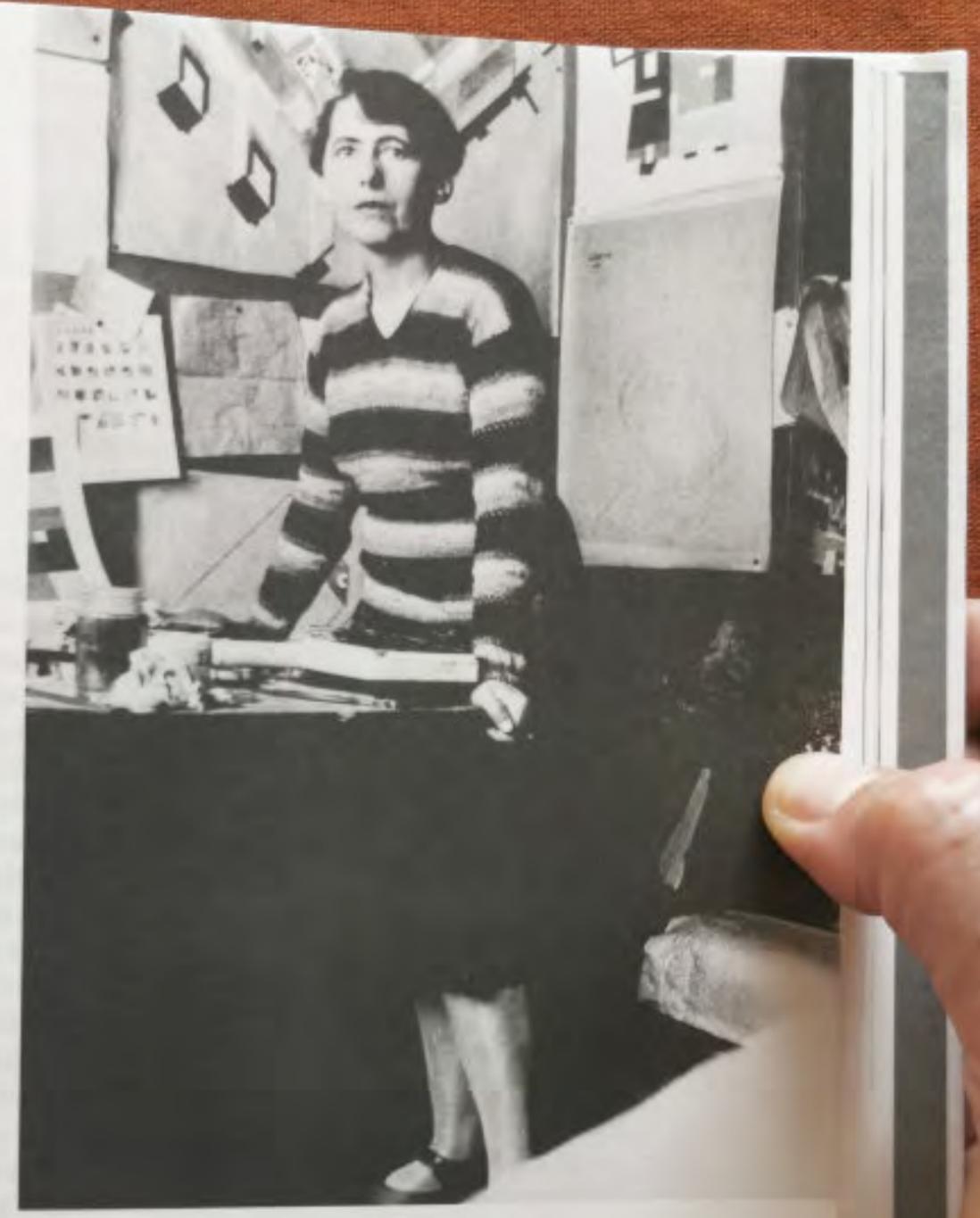
**ZEICHNEN FÜR TEXTILE BERUFE
DESSIN POUR LES MÉTIERS TEXTILES
DISEGNO PER I MESTIERI TESSILI**

**S. H. ARP-TAEUBER
BLANCHE GAUCHAT**

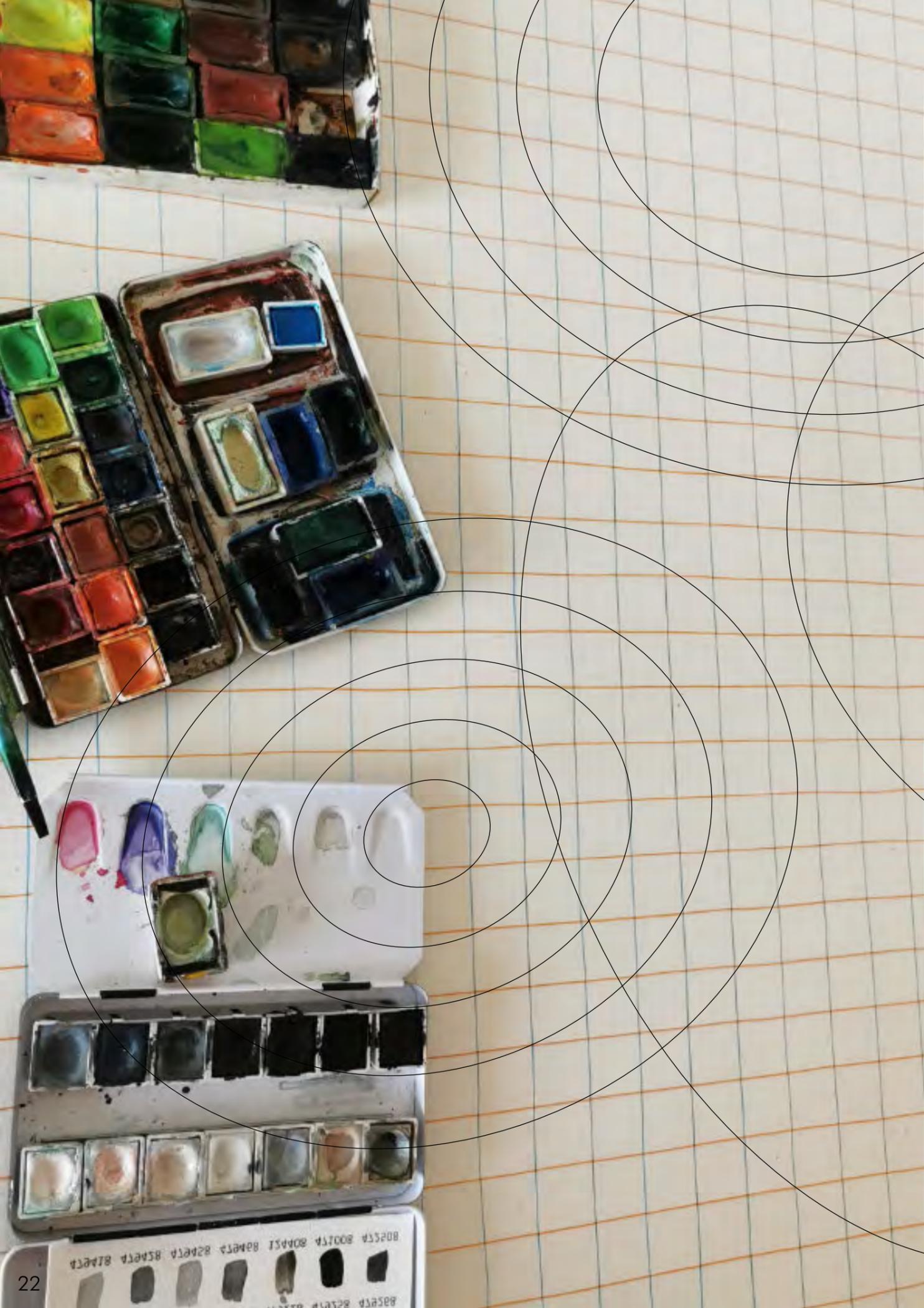
**VERLAG
SCHUL- UND BUREAUMATERIALVERWALTUNG
DER STADT ZÜRICH**



1,		Ich kein Wunderland	Reiz 1929		Reaktion auf "mod. Künste"
2,		a.T.	Komposition mit S-Form 1927		Keine Titel bis ca. 1940
3,		(Cemeter) heuteuse	Vögel 1927		Traum Schrift im Sand
4,		PLAN (Wasserkreislauf)	vertikal-horizontale Kompositionen 1 1928		Traum
5,		Schachtel natur	v.-h. Kompositionen 2 1928		1920 Postkarte Titel
6,		Blumen- gelöschen	Kreis 1 Collage mit Almeten und Objekten 1938		1920 Kissen-Titel
7,		Zwischen iter und der Schmetterling	Kreis 2		1920 Sp über STA
8,		4 he Tiere	Linien 1 1941		1920 Postkarte Titel ?
9,		Sonnen- wurm	Linien 2 1941		"
10,		Intensitäts Duo down collages	?		?



Sophie Taeuber-Arp, Atelier Aubette, Strassburg 1927





MEIN QUADRAT

AUFTEILEN,

DAS GEFÜHL

EINE GEGEBEN

FLÄCHE ENTSTELT





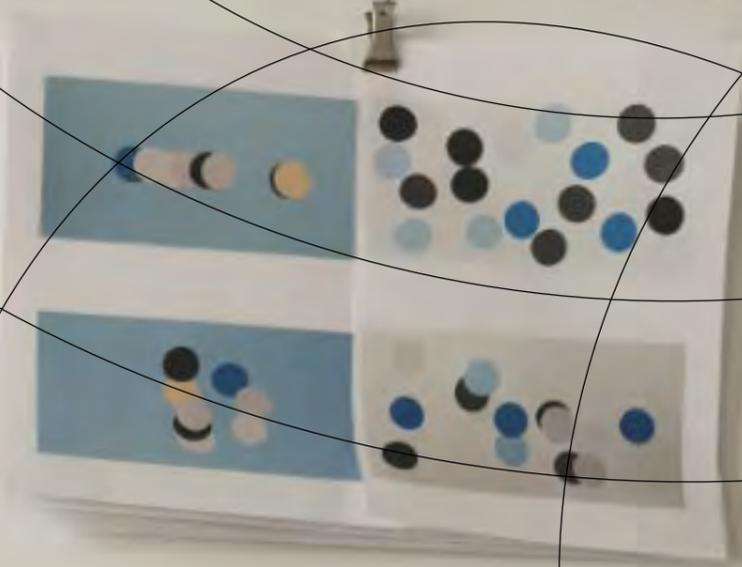




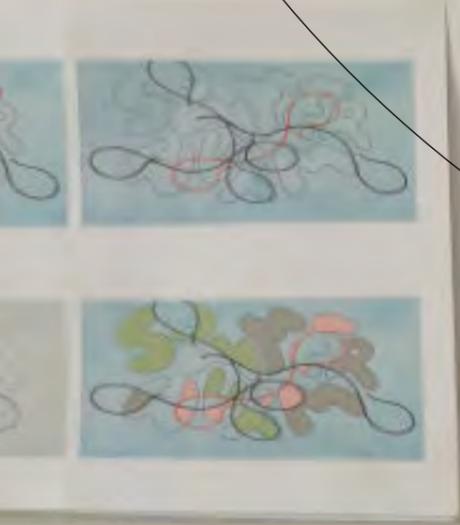
LE RÊVE



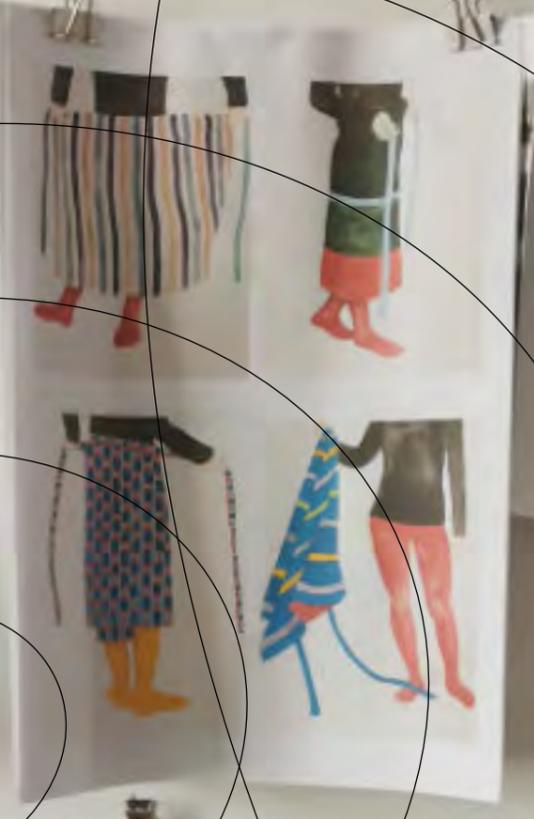
CAUDAL



LE RÊVE

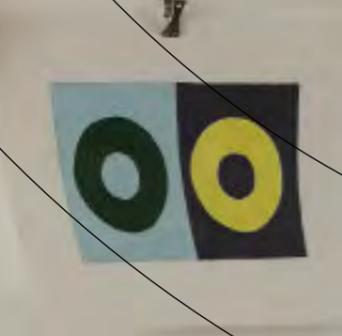


Handwritten notes and sketches on a piece of paper.

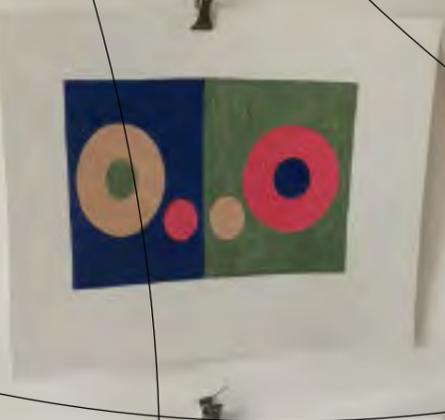


HEURES

CAUDAL



HEURES



Böser Ballen
Bücherei
Wurzelbeil
Plöndel

HEURES





Abb. 1
Sonia Delaunay und Sophie Taeuber-Arp in Bademode von Sonia
Delaunay-Terkelmann

REMARKS ON INSTRUCTION IN ORNAMENTAL DESIGN

I would like to discuss instruction in ornamental design with you, and describe the ideas I have during instruction and provide a few general guidelines for your own work. I will not go into the individual embroidery techniques, for that would lead too far afield.

In our complicated times, when the struggle for existence has become so difficult, I have frequently asked myself why we do such embroideries at all, why concern ourselves with colour combinations when there are so many more practical and essential things to do? Why, for instance, try to make an even more beautiful curtain than a certain without lace would do just as well?

Really, we are not doing this solely to earn a living, because we could earn more by becoming more mechanized and more mechanical, leaving us more time for sports and recreation.

I believe that we should make the things we own more beautiful, not for the sake of mere display, but because the people who fabricate only a very few of them are so few that they are not worth the trouble of making. In other parts of the world, in other parts of animals, have created art works of great beauty and simplicity, as in the Indian women who, despite the hard work they must perform, still find time to make the most elaborate patterns of bead jewelry and to make, with the desire for ornamentation, and the desire of one's master by means of his art. Nothing that is produced out of pure necessity or utility has anything to do with the pure ornamentation which I mean, which is the desire to make beautiful things comparable with the things of perfection, as long as this desire is true.

Each woman has to find her own way of doing things, and the giving of color and color to their inner personality. The way they look from the above is that they are not, as in earlier ages, but they are not, with our modern times. Only when we are given the opportunity to attempt to be entirely free in making things, and in this way help to make things for us.

Embroidery at the School of Decorative Arts is supplemented by nature studies. We can learn from nature studies when we attempt to make things of animals and stones; by the same token, we can learn

from the art works of earlier times, but not through lifeless, embarrassing copying. For we will never succeed in making the copy of a flower as beautiful as it actually is, or in copying an earlier art work as vitally as it already is, because we do not have the capacity to fully enter into another human being's state of mind. A copy lacks what is essential, life. An artist, inspired by the original, makes a variation on it and brings something new to the work. Think of the rapid copies of various styles in the latter part of the 19th century. These buildings and furniture are almost invariably of an astonishing quality. They are sentimental little turrets, furberlowes and half-way houses were included in the work. Having to live in an environment of this kind is a very unpleasant thing to do. I also believe that clothing has a far greater influence than it has had in the past.

Always distinguish between the essential and the inessential. The essential is the primary thing. Give this first a simple and finished form. The inessential should be subordinate to form. Try also to understand the value of the material. It is not a ball of yarn of good quality to make a beautiful thing, but only to make a piece with adornment but to make it really more beautiful and interesting. The design should not look pasted on, but must grow out of the surface or out of the object. It should be a flower or a beetle, etc. It should have emerged from a profound understanding of the thing. Every truly living piece of art is a masterpiece. Things produced out of necessity, for instance, will probably not be that well thought out or beautiful. In this regard, a more important question is whether the work is only imitative or truly personal and original.

If you want to become a designer, you should try the following: Draw a square and try to divide it in the most original and useful way with an eye to using the forms or dividing lines which nature gives. You can make what you want and odd things my pupils sometimes produce when I give them this simple assignment. Then, as a further exercise, make somewhat more complicated drawings and fill in the various fields with two or three pure colours. Try the same thing with a circle. Next to a large form, place the same form on a much smaller scale, and repeat this juxtaposition procedure several times. Try to develop a good rhythm, for instance by placing three small forms next to a large one, or three forms of diminishing size in a row, and repeat this a few times. Note that in the case of these simple forms, negative form is just as good as positive. Negative form is the term we use to describe the space between two forms of which

in ihrem Unterricht... der Titel bereits ankündigt, zugleich
gewährt sie an... ihre Vorstellungen vom Begriff
des Künstler... ein wahres und aufrichtiges
Streben nach... hes seinen Ausdr
Werken find... eise, die sie ihr
zur Umsetz... halten bereits fa
mente... m, Rhythmus, Lin
ersch... ng zum Unterricht im Zer
teile... am mit ihrer Kollegin Blanc
ge... Sophie Taeuber-Arp ihre An
für... und Formen in Bezug a
rialien... diese Ge... ch in
schen Œuvre... gesezt
sen Kompositionst
Quadrat, Linie« u
Relation zueinan
wie bewusst sie
sie selbst aufgeste

Nach dem Ende des... nrieges und seiner Rük
das Haus in Meudon bittet Hans Arp den Basler Hugo We
die Erarbeitung des Werkkataloges⁶ von Sophie Taeuber-Arp. V
ber hat dazu versucht, ihre Arbeiten in thematischen Gruppen zu
sammenzufassen und zeitlich einzuordnen. Die besondere Schwie-

rigkeit bei dieser Systematisierung lag unter anderem darin, dass
Sophie Taeuber-Arp ihre Werke bis auf die... Schaffensjahre
nur sehr selten datiert oder signiert h... Arbeiten
...en Weber zu Werkgruppen zusam... Titel er-
...n, der entweder das Hauptm... *Com-*
...ns verticales-horizontales) o... mein-
... Nenner (wie *Paysages*) dar... gischen
...ng können die Werkgruppen Arb... Jahres (wie
...*ipéi*) oder aber solche aus grösseren Zeiträumen (wie *Com-*
...*positions à espaces multiples*) umfassen. Zudem können einzelne
...Werkgruppe... verlaufen. Innerhalb der Werkgrup-
...erfol... ische Reihung (1916/1, 1916/2,
...6/3... systematis... rückt zunächst
...Ein... We... n es wird
...thema-
...anden
...eber in
...cht. Man
...icht... essen, ... anungssys-
...welches dem Werk quasi posthum gegeben wurde, selbst
...innere Bezüge« vieler Arbeiten dafür sprechen. Nur anhand
der Werkgruppen selbst wird sich entscheiden lassen, ob und nach
welchem System Sophie Taeuber-Arp gearbeitet hat.



1879, MELDON — Vue prise de l'Observatoire E. H.

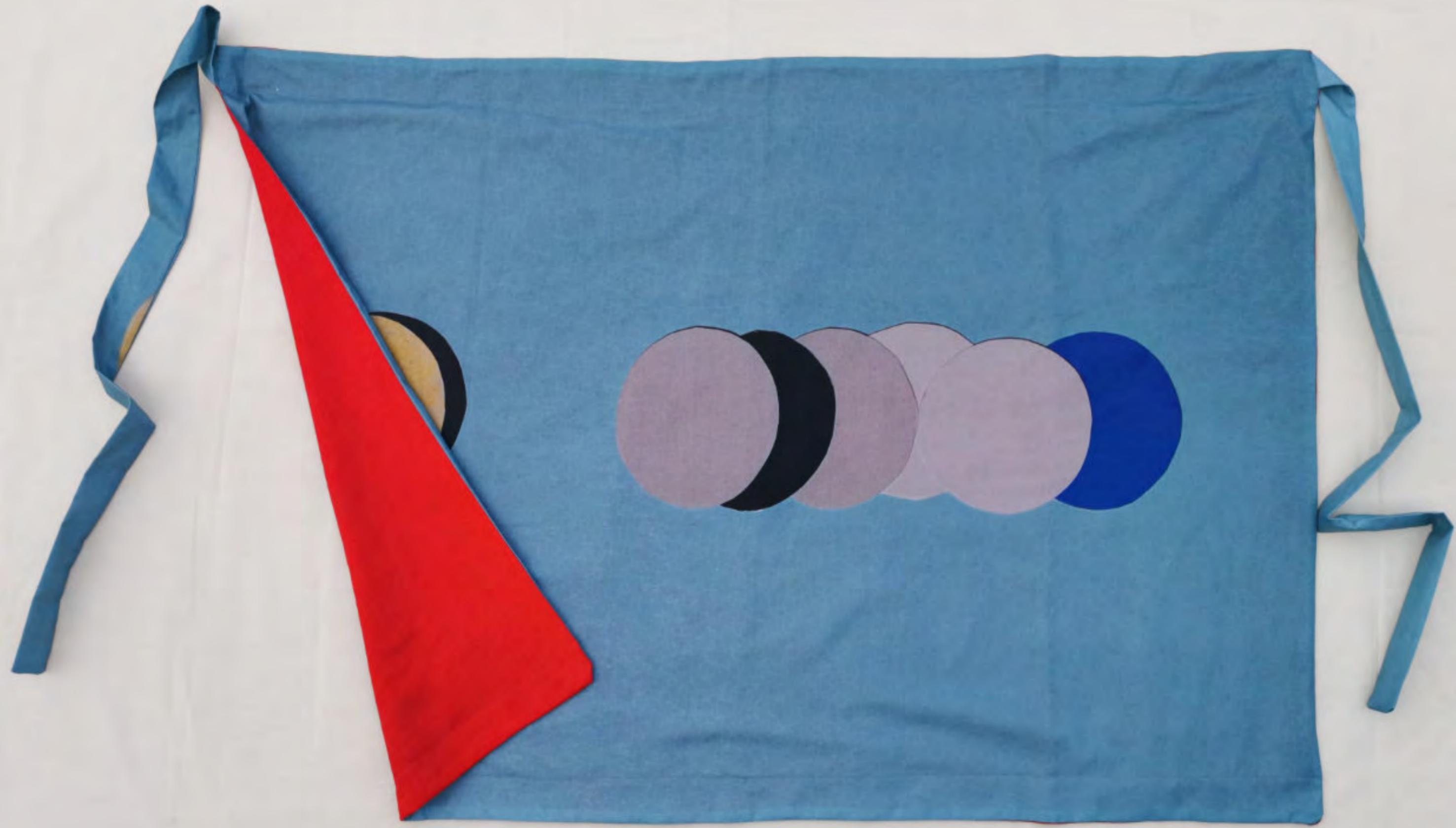


64 An Erika Schlegel-Tauber, Hauserstrasse 6, Zürich, [18.4.1953]¹

[Post]²

Liebe Erica
Seid Ihr gut gereist?³ Gil⁴ und ich haben noch den Metrocontrolleur ganz verwirrt sind aber gut davongekommen. Ich fand das Muster auf dem Tisch.⁵ Herzl. Grüsse
Sophie

¹ Datum des Poststempels.
² Ort des Poststempels.
³ Erika und Walter Schlegel waren am 11. April nach Zürich zurückgekehrt.
⁴ Gilletts Name.
⁵ Tisch-Karte.



Sophie Taeuber-Arp auf Expedition

1943 stirbt Sophie Taeuber-Arp im Alter von 53 Jahren.
 1946 entwickelt Jackson Pollock seine „Drip-Paintings“. 1949 installiert die Eidgenössische Technische Hochschule (ETH Zürich) mit dem „Z4“ den ersten funktionstüchtigen Computer Europas. 1952 wird das Stück „4'33“ von John Cage uraufgeführt. 1957 gründet sich in Düsseldorf die Künstlergruppe ZERO. 1962 gründet Andy Warhol die „Factory in New York“. 1969 erhält Samiël Beckett den Literaturnobelpreis. 1975 kommt Martin Scorseses Film „Taxi Driver“ in die Kinos. 1976 gründet sich die britische Punkband „The Clash“. Im „Orwell-Jahr“ 1984 führt Apple das „Macintosh-Computer“ ein. 1992 sieht man auf der „documenta IX“ unter anderem die Werke von Louise Bourgeois, Franz West, Marina Abramovic und Matthew Barney mit Arberles vertreten. 2001 erregt Kartheinz Stockhausen den Unmut der Öffentlichkeit, weil er den Terroranschlag auf das World Trade Center als „das größte Kunstwerk, was jemals gegeben hat“ bezeichnet. Im Juni 2007 präsentiert Damien Hirst in der „White Cube Gallery in London“ den mit 8.601 Diamanten besetzten Platinabguss eines echten Totenschädel. Am 12. August 2007 wird „For the Love of God“ für den bisherigen Rekordpreis von umgerechnet 25 Millionen Euro verkauft.

Kunstgeschichte wird immer dann lebendig, wenn sie nicht in abgeschlossenen Kategorien und Stilbezeichnungen denkt, sondern die Verbindungslinien zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufzeigen kann. Wenn wir aus heutiger Sicht einen Blick auf das Werk Sophie Taeuber-Arps werfen, sollten wir also den Versuch unternehmen, die Kunst im Bewusstsein seiner historischen Dimension – in den Kontext späterer Entwicklungen einzubinden. Angesichts der hier beliebig aus dem Zeitfluss pipettierten Daten wird es deutlich, was wir ohnehin wissen: Die Welt hat sich in den nunmehr sieben Jahrzehnten nach Taeuber-Arps Tod weitergedreht – und mit ihr die Kunst. So schnell, dass man jedes Kunstereignis bei den Zeitgenossen Schwindelgefühle hervorrief.

Francis Picabia hielt in seiner Aphorismensammlung fest: „Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.“¹ Schwindelgefühle sind mithin Teil des Programms. Gelegentlich aber führen Richtungswechsel auch zurück zum Ausgangspunkt, der allerdings, nach all den zwischenzeitlich unternommenen Expeditionen, völlig anders aussieht als zuvor. Frischer.

Mit wem hätte sich wohl Sophie Taeuber-Arp gern auf eine Gedankenexpedition begeben? Mit Pollock, nehme ich an, denn seine Malweise berührt die tänzerischen Aspekte in ihrem Werk, er entfaltet die Linearität der Bewegung in der Gleichzeitigkeit der Bildfläche. Im Hinblick auf Taeuber-Arp bemerkte die Kritikerin Ludmilla Vachtova 1977: „Sophies Erinnerung an den Tanz und die Umsetzung von Bewegungen, die jetzt im Moment dramatisch, exzentrisch, und im nächsten von einem zarten Rhythmus bestimmt werden, führten zu einer Kunst unregelmäßiger Regelmäßigkeit, die eine ununterbrochene Harmonie erlangte.“² Hier hätten die beiden einander treffen können.

Denkbar wäre auch eine Expedition mit François Morellet, der 1961 an einer Werkserie mit dem Titel *Zufällige Verteilung von 40.000 Quadraten, den geraden und ungeraden Zahlen des Telefonbuchs folgend zu arbeiten* begonnen hatte – und damit nicht nur das binäre System der damals noch jungen Computertechnik visuell umsetzte, sondern auch das für die *Duo-Collagen* von Hans Arp und Sophie Taeuber zentrale Zufallsmoment gedanklich

¹ Die Aphorismen Francis Picabias (1879–1953) wurden erstmals vollständig zusammengestellt in: Ders., *Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann*. Hamburg 2001.
² Zit. nach: Carolyn Landwehr, *„Sophie Taeuber-Arp – Eine Einführung“*, in: *Sophie Taeuber-Arp, 1889–1943*, Ausstellungskat. Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V., Bahnhof Rolandseck, Ostfildern-Rut. 1991, S. 11–29, hier S. 22, Anm. 37.



Sophie Taeuber im Faschingskostüm, München 1914, Foto Eduard Wasow

weiterführte. Mit Morellet hätte Taeuber-Arp gewiss eine fröhliche Reise gehabt, denn wie ihre Bilder und Objekte zeichnen sich auch seine dadurch aus, dass sie bei aller Klarheit der Gestaltung fern von jenem Dogmatismus sind, der manche Werke der Konkreten Kunst wie Zwischenschritte eines Wissens lassen. Beide, Morellet bis heute, bewahren eine heftige Gelassenheit bewahren und die Schärfung unserer Wahrnehmung. 1966 wäre Taeuber-Arp vielleicht gefreut und sich mit ihm in die Kraft geworfen, wie John Kelly gesprochen, der in je wohlwollend über Barnett Newman *Blue?* gelacht.

Ein paar Jahre später, 1974, konnte Koffer packt, eine Fahrkarte löst sich an 4096 Farben arbeitet. Womöglich Zusammenarbeit mit Hans Arp und zu gestalten. Spätestens 2007 die Weihung des von Richter gestalteten Fensters im Südquerhaus des Kölner Doms. Er hatte ihr sein Konzept erläutert, das auf dem Prinzip des kalkulierten Zufalls beruht, hätte sie auf die Verbindung zu *4096 Farben* hingewiesen und sie hätte sich vielleicht der Rasterarbeiten Piet Mondrians und ihrer eigenen mosaikartigen *Tâches* aus den frühen 1920er Jahren erinnert (S. 58).

Nehmen wir an, Sophie Taeuber-Arp wäre auch 2009 des Reisens noch nicht müde, so wären wir ihr vermutlich auf der Biennale von Venedig über den Weg gelaufen, im Arsenal,



...g Pling drücke Kennen- e Kunst geben wegung chlass n oder F. Kintz verhält- e Lein- gegen an den zeln

Schichtungen nachvollziehen können. Kintz begreift seine Bilder als Module, die in immer wechselnden Kombinationen zueinander und in einer freien Taktung zwischen Dichte und Distanz große Wandabschnitte farblich rhythmisieren können.⁴ Stellt man der hier gezeigten Bildgruppe aus einer Ausstellung in der Galerie Nikolaus Bischoff in Lahr (2008) (Abb. 1) die 1920/1921 entstandenen *Tâches* von Sophie Taeuber gegenüber, so könnte man meinen, Kintz habe, ganz ohne direkte Anschauung, einzelne Elemente aus ihrer

³ Hans Arp, «Sophie Taeuber-Arp» in: Sophie Taeuber-Arp, 1889–1943 (s. Anm. 1), S. 5–8, hier S. 5.
⁴ Zu den Arbeiten von Kintz siehe beispielsweise: Ders., *C. F. Kintz* (mit einem Beitrag von Joachim Kreibohm), Ingolstadt 2002.

Gouache herausgelöst und in seine installative Malerei übersetzt. Und wem kämen bei dieser Zusammenschau nicht auch die späten Aquarelle Paul Cézannes in den Sinn, die – noch gebunden an ein gegenständliches Motiv – eine ähnliche Rhythmik zwischen Farbform und Farbhintergrund erkennen lassen?⁵ Taeuber-Arp, Cézanne und Kintz – auch das wäre eine interessante Expeditionsgesellschaft.

Wie Christian Kintz bezieht sich auch die Schweizer Künstlerin Rita Ernst (Abb. 2) nicht auf Sophie Taeuber-Arp, gelangt aber in ihren Bildwerken zu einer ähnlichen Rhythmik, zu einem verwandten Spiel zwischen Regelmäßigkeit und Intuition und, nicht zuletzt, zu einer vergleichbaren Verwendung der Farbe Gold. «Seit meinen künstlerischen Anfängen», sagt Rita Ernst, «werde ich immer wieder mit Sophie Taeuber-Arp in Verbindung gebracht. Diese Verbindung habe ich bewusst nie gesucht. Aber sie ist da – und das freut mich sehr. Ich glaube, bei ihr eine ähnliche Unbeschwertheit, Freiheit und Lust bei der Arbeit zu spüren, welche ich für mich sehe. Sie war eine wunderbare Malerin, und vielen der Männer in der Zeit weit voraus.»⁶

Die beiden 1973 geborenen rumänischstämmigen Zwillingenbrüder Gert und Uwe Tobias entwickeln in ihren Zeichnungen, Aquarellen, Collagen, Plastiken und Holzschnitten eine Bildwelt, die sich im nostalgiefreien Rekurs auf folkloristische und ornamentale Elemente aus der Volkskunst Siebenbürgens vorwiegend geometrischer Formen bedient – und bis-



...matischen Anteile durch seinen feinen, freien Humor und gelangt in der Umsetzung seiner Werkideen zu einer – die Anspielung hinter sich lassenden – Autonomie.⁹ Der Zeichnung *Mouvement de lignes en couleur* (*Farbige Linienbewegung*, S. 120) von Sophie Taeuber-Arp sei hier sein Relief *Kleiner Einspann* von 2005 gegenübergestellt (Abb. 4).

«Was mich an Sophie Taeuber-Arp so fasziniert, mich beschäftigt und inspiriert», sagt Zoderer, «ist ihre undogmatische und interdisziplinäre Suche, Lösungen zu finden, das «Gerade» und das «Ungerade» zueinander in Beziehung zu setzen und miteinander zu verbinden. Kaum gefunden, konnte sie wieder loslassen und die Suche von Neuem beginnen.»¹⁰ Ja. Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln – und gelegentlich zu seiner Ausgangsposition zurückfinden kann.

Britta Schröder

⁵ Nicht von ungefähr bezeichnet Thomas Janzen die frühen Kompositionen Sophie Taeubers als «Tache-Bilder». Siehe hierzu seinen Aufsatz «Struktur, Komposition, Figur. Zu einigen frühen Arbeiten von Sophie Taeuber-Arp», in: Sophie Taeuber-Arp, 1889–1943, (s. Anm. 1), S. 31–39, hier S. 36 f.
⁶ Vergleiche zwischen Rita Ernst und Sophie Taeuber-Arp finden sich u. a. in folgenden Texten: Guido Magnaguagno, Einleitung zu: Rita Ernst, *Rhythmen* (–X), Ausst.-Kat., Kunsthaus Zürich, Zürich 1992, S. 6; Sabine Wender-Arff, in: Viviane Ehrli (Hg.), *Rita Ernst*, Ostfildern-Rut 1996, S. 16 f.; Martino Sterk, in: *Progetti Scollano. Rita Ernst*, Zürich 2003, S. 5–8, hier S. 7.
⁷ Carolyn Lancher, (s. Anm. 2), S. 15 f.
⁸ Zu den Arbeiten der Brüder Tobias siehe: Gert & Uwe Tobias, Ausst.-Kat., Kunstmuseum Bonn; Kunstverein Heilbronn, Köln 2008.
⁹ Einen weitreichenden Überblick über das Werk Beat Zoderers gibt sein Buch *Beat Zoderer. New Tools for Old Attitudes*, Ausst.-Kat. Haus Konstruktiv, Zürich, Ostfildern 2008.
¹⁰ Statement Zoderers gegenüber der Verfasserin, 29. Dezember 2008.













REMARKS ON INSTRUCTION IN ORNAMENTAL DESIGN

WILLIAM MORRIS

I would like to discuss instruction in ornamental design. I have during instruction and provide a few general principles. I will not go into the individual embroidery techniques.

In our complicated times, when the struggle for life is so fierce, I have frequently asked myself why we do such things. Why do we make such colour combinations when there are so many things to do? Why do we make a blouse or a curtain with such a pattern?

Some people find an occupation more luxurious than others. I would not, as it were, permit it to occupy us, leaving us no time for other things.

I believe that the only way to make the things of our life more beautiful is to make them more useful. As we know, people who live in a primitive state of life, such as the Bushmen, do not make art works of any kind. They are content with the necessities of life, and despite the hard work they must perform, adorn their dwellings with things of bird feathers and porcupine quills. Now, we have a materialistic civilization, and we are content with things that are beautiful but have no use. Nothing that is produced in our civilization has anything in common with the pure, simple things of the primitive. We create beautiful things only to please the eye, and this desire is true and honest.

Each of us will have to find his own way of expression in form and colour. In our considerations, we attempt to be true to our personalities and the personalities of the people we live with. We must be true to ourselves will we be true to others. We must develop a new style that is true to our time.

The instruction in design is supplemented by nature studies, still life studies, and so on. When we attempt to grasp the essence of flowers and animals and so on, we can learn

from the art works of earlier times, but not through lifeless, embarrassing copies. We will never succeed in making the copy of a flower as beautiful as it actually is, or of an earlier art work as vitally as it already is, because we do not have the capacity of another human being's state of mind. A copy lacks what is essential, life. The artist, inspired by the original, makes a variation on it and brings something new to the work. Think of the vapid copies of various styles in the latter half of the 19th century. These buildings and furniture are almost invariably of an astonishingly poor quality. Having to live in an environment of this kind makes a visually unattractive life. I also believe that clothing has a far greater influence than is generally supposed.

Always distinguish between the essential and the inessential. The essential is the primary thing. Give this object a simple and functional form. The inessential should be subordinate to form. Try also to comprehend the nature of things. A ball of yarn of good quality is always a beautiful thing. No piece with adornment but to make it truly more beautiful. It should not look pasted on, but must grow organically into the substance. A flower or a beetle, each line, each form, each colour has its own beauty. Every truly living phenomenon is beautiful or interesting. Imitation, ambition or similar motives are repulsive. Now, I will probably tell me that you naturally always wish to be beautiful. Let a more experienced person to decide whether your piece is one that is beautiful and experienced.

If you want to practise designing, you might try the following exercises. Divide it in the most natural and simple way, with an eye to using the space as decorations. You can't imagine what queer and odd things my pupils do when I give them this simple assignment. Then, as a further exercise, make complicated divisions and fill in the various fields with two or three pure colours. Begin with a circle. Next to a large form, place the same form on a much smaller scale, and repeat this juxtaposition procedure several times. Try to develop a good rhythm, for instance by placing three small forms next to a large one, or three forms of diminishing size in a row, and repeat this a few times. Note that in the case of these simple forms, negative form is just as good as positive. Negative form is the term we use to describe the space between two forms of which





KEURUSSE



witsch, Itten und Kupka entwickelt wird. Diese autonomen Untersuchungen sind die ersten konstruktivistischen Arbeiten in der Schweiz. Auf Arp, der noch nach plastischen Mitteln sucht, die seinen Zielsetzungen entsprechen, wirken Taeubers Arbeiten wie eine Offenbarung. Wahrscheinlich hat er sie auf die Wichtigkeit ihrer Entdeckung aufmerksam gemacht und Taeubers künstlerische Dimension ermutigt.

→ 11

1916

Sicherlich wird Taeuber durch Arp von Anfang an ins Cabaret Voltaire eingeführt. Im Sommer 1916 belegt sie einen Gruppenkursus für künstlerischen Ausdruckstanz bei Rudolf von Laban, der mit seinen Schülerinnen Mary Wigman, Katja Wulff, Susanne Perottet, Maria Vanselow, Berthe Trumpy, Maja Cruzek am 2. April im Cabaret Voltaire erscheint und von nun an regelmässig an den Dada-Aktivitäten teilnimmt.

Ab 5. Mai wird sie durch Direktor Alfred Altherr zur Leitung der Textilklassen an die Kunstgewerbeschule Zürich berufen. In fünfzehn Wochenstunden unterrichtet sie Textiles Entwerfen (Komposition), Sticken und Weben. Bei der Vorstandssitzung des Schweizerischen Werkbunds am 6. Mai wird sie als Mitglied dieser Vereinigung vorgeschlagen und gewählt.

Die Kunstgewerbeschule Zürich wird in diesem Jahre mit der Gewerbeschule zusammengelegt. Viele der Fachkräfte dieser umstrukturierten Lehranstalt sind selbst kunstschaffend, einige kommen vom Handwerk. Während bis dahin die Schönen Künste auf die angewandten Künste herabzusehen galten, gelten Kunst und Handwerk von nun an als ebenbürtig. Dies steht im Einklang mit der Dada-Philosophie, alle schöpferischen Impulse gleichwertig zu betrachten. Die Demokratisierung erstreckt sich selbst auf den kreativen Prozess zur Anwendung kommen. Die Vormachtstellung



EINE GRUNDFORM

IN VERSCHIEDENEN

GROSSEN ZU EINEM

ORNAMENT

ZUSAMMENGESETZT

EINE GRUNDFORM

IN VERSCHIEDENEN

PROSSEN ZU EINEM

AMENT

YMENGESETZT



EIN EINFACHE

ORNAMENT HEL

AUF DUNKEL

DANEBEN DUNKEL

AUF HELL





DAS ORNAMENT AUS

EINEM MOTIV

GEBILDET IN

VERBINDUNG MIT

RUHIGEN FLÄCHEN





Pondi ag i Voës
 55 PONTIVY
 Pontivy et sa femme (Bois sculpté, XVI^e siècle)

Pondi ag i Voës, Bretagne, 16. Jahrhundert, Holz bemalt

12 An Erika Schlegel-Taubert, Hauserstrasse 6, Zürich,
 [27.10.1929]¹

[Paris]²

Liebe Erica. Wie geht es Dir, hoffentlich ist es
 dass Du nicht schreibst. Ich bin heute einmal zu Hause
 auszurufen. Hans hat sehr guten Erfolg, ist aber
 Ich kann einen Stein für Deinen Ring bekommen
 200 fcs, ohne Gold nur blau für etwa 150.³ Schreib
 es Dir recht ist, ich glaube es wäre schön. Herzl. G.
 Sophie



¹ Nur der Tag des Poststempels ist lesbar. Monat und Jahr erschlies-
 sen sich aus dem Inhalt und dem Kartennote Pondi ag i Voës,
 das eine Holzschnitzerei des 16. Jahrhunderts aus Pontivy zeigt.
 Arpa hatten die Sommerferien 1929 in der Bretagne verbracht.

² Ort des Poststempels.

³ Erika Schlegel-Taubert notierte am 14. Dezember in ihr Tage-
 buch, dass sie «den grünen Ring erhalten» habe.

[Paris]²



Pondi ag i Voës.
Pond ag i Voës. Bretonische Holzskulptur, 16. Jahrhundert.
Pond ag i Voës (Bretagne) 16. Jahrhundert. Holz bemalt.
Pond ag i Voës (Bretagne) 16. Jahrhundert. Holz bemalt.
Pond ag i Voës (Bretagne) 16. Jahrhundert. Holz bemalt.

Pondi ag i Voës, Bretagne, 16. Jahrhundert, Holz bemalt

Liebe Erica. Danke für Deine Karte. Hoffentlich sehest Du bald,
dass Du doch einige Tage kommen kannst Flieder
hen bald. Wir selbst aber sind in einer sehr si
fentlich nicht mehr lange dauert, unsere
lang gezogene Gummibänder, die Galer
geschlossen worden.³ Sei doch so gut u. so
das neue Ullsteinheft Gärten die Spas
wollen entweder nicht bis auf diesen B
nur Aperitif trinken ich muss versuch

Gil war in einem Pfadilager tro
besser aus Marie Therèse ist müde aber die
gut. Sie begreift nur nicht, dass [de] niemand
serviert.⁵

Herzliche Grüsse
Sophie

¹ Datum des Poststempels.

² Ort des Poststempels.

³ Da im Oktober 1929 eröffnete Galerie Goemans wurde bereits Ende April 1930 wieder geschlossen, vermutlich ausgrund finanzieller und persönlicher Gründe. Camille Goemans kehrte nach Brüssel zurück. In einem Brief Paul Eluard's an Gala Eluard-Djakowitsch vom 3. Februar 1930 steht: «Zu Deiner Belustigung: Yvonne ist jetzt mit Rote zusammen und Goemans ist verheiratet» (Paul Eluard: Liebesbriefe an Gala (1924-1948). München 1996. S. 94). Siehe auch die Briefe 25 und 27.

⁴ Gärten, die Spass machen. Ein Heft für alle Jaden, aber geschickten Blumenfreunde erschien 1930 als «Ullstein Sondernummer» No. 15/174 des Berliner Verlags. Sophie Taeuber-Arp hatte hierzu dem Haus einen geometrisch strukturierten Garten mit Beeren, die Blumen, Kräuter, Tomaten, Beeren- und Rosensträucher angelegt, der ringsum vom Weges gesäumt war.

⁵ Gilbert und Marie-Thérèse Bonnal.



VERSCHIEDENE

MÖGLICHKEITEN

SUCHEN MITTEINER

LINIE EINE KANTE

ZU BILDEN







rechte Linie ist als Basis genommen, auf die sich r
 senkrechte Formen aufgebaut sind.
 8. Das Schema ist: 1. Eine feste Basis mit regelmäÙig
 2. Eine Wellenlinie, die Tiefe des Bogens ist durch ein sei
 3. Eine feste Basis mit schief aufgesetzten, nach einer Seit
 4. Eine Wellenlinie als Grundform, das Motiv bewegt sich in
 9. Kreuzstichkante als Abschluß einer Decke.
 10. Flächenmuster in Kreuzstich, das Schema links soll Anregun
 dem Betrachten von Flächenmustern über den Aufbau klar zu
 11. Strichmuster in Kreuzstich, das Schema links soll Anregun
 teilungen sind vorzuziehen. Die ersten Flächen- und Str
 papier zeichnen zu lassen, erleichtert den Schülere
 auch.
 2. Quadrat in einfach-
 1. Gegebenne, 1. Stra-
 nen.















Vorwort.

Das vorliegende Werk ist aus einem dringenden Bedürfnis nach einem modernen, praktischen Lehrmittel für einfaches Zeichnen, Entwerfen und Verzieren entstanden.

Es soll dazu dienen, Schülerinnen aus dem Textilfach mehr zu selbständig schaffendem ornamentalen Zeichnen zu erziehen und die Grundbegriffe der neuen angewandten Kunst zu lehren. Mit den hiernach gezeigten Übungen können Gewerbe- und Arbeitslehrerinnen dieses Ziel auch mit Schülerinnen ohne zeichnerische Vorbildung erreichen. Auf solchem Arbeitswege wird das Empfinden für eine kulturelle Gemeinsamkeit gefördert.

Nicht nur die Lehrerin, sondern auch die Gewerbetreibende, und jede Frau überhaupt, die Freude an selbständigem, überlegtem Arbeiten hat, findet in diesem Werk reiche Anregung.

Die Arbeiten, und ein Teil der Zeichnungen, sind Schülerarbeiten aus der Fachklasse für Sticken der Gewerbeschule Zürich. Die Reproduktionen Nr. 2, 4, 6, 13, 14, 16 und 21 sind der Publikation: „Kunstgewerbliche Arbeiten aus den Werkstätten der Gewerbeschule Zürich“ entnommen; Verlag Eugen Rentsch, Erlenbach - Zürich und München.

Wir wünschen dem Werk warme Aufnahme in Schule und Haus.

Hanna Krebs.

Erster Teil.

Einleitung.

Ein kurzer Ueberblick über die letzte Entwicklung der angewandten Kunst zeigt, daß die hier niedergelegten Erfahrungen innerhalb einer großen, wachsenden Bewegung stehen. Der bürgerliche Stil der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts war der letzte, der den Lebensformen wirklich entsprach. Darauf folgte eine Zeit des Niederganges und der Verwirrung in der Architektur und der angewandten Kunst. Die Entwicklung der Technik nahm den Menschen so in Anspruch, die daraus entstehenden Veränderungen in seiner Lebensweise folgten sich so schnell, daß ihm keine Zeit mehr zur Besinnung blieb, seine Möbel und Häuser auch in Form und Schmuck den neuen Bedingungen anzupassen. Durch oberflächliche Anwendung und Verbiegung der verschiedensten Stilarten wurde versucht, über die Leere wegzutäuschen. Statt aus dem Wesen des Materials und der Technik zu gestalten, wurde kopiert und an Stelle des schöpferischen Gedankens trat Sentimentalität und unverstandenes zeichnerisches Spiel. Ein Bürgerhaus wurde zu einem mittelalterlichen Schloßchen, ein Büfett bekam eine Renaissancefassade und gotische Butzenscheiben. Raum- und Proportionsgefühl gingen verloren, die Fenster z. B. wurden ihrer Bestimmung entfremdet und zu einer dekorativen Angelegenheit. In den Zimmern versperrten Ballustraden und Säulen den Platz. Noch zu viele Ueberreste aus dieser Zeit sind heute vorhanden. Es ist eine interessante Übung, seine Umgebung genau daraufhin zu prüfen.

Da es nicht möglich ist, uns in den genauen Zustand des Menschen einer vergangenen Epoche zurückzusetzen, so wird, was wir in einem früheren Stile zu schaffen versuchen, immer unecht sein. Diese Erkenntnis wurde lebendig, aber da noch keine neuen Stilelemente geschaffen waren, so wurde der mühevollere Weg über die Formen der Natur beschritten, und eine Zeitlang wurde der Schmuck irrtümlicherweise — statt des Gegenstandes selbst — für die Hauptsache gehalten. Stilisierte Blumen und Tiere wurden auf Stoffen, Tapeten, Büchern und an Häusern angebracht, ohne Beziehung zur Funktion des Objektes.

Morris und Ruskin waren die ersten bedeutenden Führer der neuen Bewegung, die sich von England aus über den Kontinent verbreitete. Diese Künstlersozialisten erklärten, die neue Kunst müsse vom Volk und für das Volk gemacht werden;

aber da sie nicht mit der Kraft der Technik rechneten, waren ihre Arbeiten unwirtschaftlich und nur wenigen Begüterten erreichbar. Pädagogisch aber war ihr Einfluß sehr bedeutend, weil sie eine gewissenhafte Arbeit predigten und Kunst und Schönheit als Lebensnotwendigkeiten erklärten. Wer sich für die Anfänge der neueren Architektur und angewandten Kunst interessiert, lese die Schriften dieser beiden Engländer.

Noch fehlte aber die organische Beziehung vom Schmuck zum Gegenstand. Blumen und andere Naturgebilde auf Gebrauchsgegenstände zu zeichnen oder zu malen, begann man als eine Scheinbelebung zu empfinden. Man versuchte nun, die schmückende Linie selbst organisch zu gestalten und suchte das Wesen des Schmuckes aus dem Wesen der Natur heraus zu erfassen. Das Studium des Baues von Schmetterlingsflügeln, Muscheln, Kristallen, Blumen, ließ das Materialbewußtsein erwachen. Zur Erkenntnis vom Wesen des Materials kam diejenige von der Bedeutung der Funktion des Gegenstandes.

Den Kunstgewerbeschulen wurden Werkstätten angegliedert, die immer mehr Bedeutung gewannen, und über den Weg der Handarbeit kam man dazu, auch die Maschinenarbeit zu werten. Architekten, wie Loos in Wien und Wright in Amerika, sind schon vor Jahren für die Maschinenarbeit eingetreten. Die Maschine leistet, was die Menschenhand nicht leisten kann. Sie liefert präzise Massenarbeit zu geringeren Preisen. Bedeutende Architekten und Künstler haben aus dem maschinellen Herstellungsprozeß sich ergebende, vollkommene Formen gefunden, wodurch formschöne Zimmereinrichtungen an Stelle nachgeahmter, sentimentaler Stilmöbel auch weniger Bemittelten zugänglich geworden sind. Der bis dahin äußerlich, und zum Gegenstände beziehungslos, angehängte Schmuck, wird von der reinen - und deshalb schönen - Zweckform verdrängt. Man mißbraucht Maschinenarbeit nicht mehr, um teurere Materialien vorzutäuschen. Man preßt nicht mehr auf Gips Holzmasem, gießt aus Metall Baumstämme oder was für Unsinn und Vortäuschungen sonst noch ausgedacht wurden. Einige sehr gute Beispiele vollkommener Maschinen- und Handformungen werden in dem Buche „Form ohne Ornament“ gezeigt. Infolge des Verständnisses für die Maschinenarbeit wurde der Handarbeit wieder ihr eigentliches Teil zugewiesen. Man hat gelernt, mit dem Ornament sehr viel sparsamer umzugehen und das Proportionsgefühl zu stärken. Die Bewegung hat seit 25 Jahren eine wachsende Tendenz gegen den Schmuck überhaupt, aber diese Schmucklosigkeit, die wir in den Maschinen, Schiffen und Flugzeugen so sehr bewundern, ist kein Endziel; sie kann jedoch die beste Grundlage für einen neuen Stil sein und die reine, zweckmäßige, materialwahre Form sollte uns eine Selbstverständlichkeit werden. Unsere Aufgabe wird sein, daran zu arbeiten, daß eine gute und klare Basis geschaffen werde und zugleich Konsumenten zu erziehen, die durch ihren Geschmack und ihre Materialkenntnis auf die großen Produzenten einwirken. Der wahre Schmucktrieb soll nicht ausgerottet werden, denn er wurzelt tief und ursprünglich im Menschen. Die primitiven Völker schmücken ihre Gebrauchs- und ihre Kultgegenstände. Den Wunsch, die Dinge zu bereichern und zu verschönern, kann man nicht materialistisch deuten, also im Sinne ihren Besitz an Wert zu erhöhen, sondern er entspringt dem Trieb nach Vervollkommnung und schöpferischer Tat.

Die Farbe.

„Wie die musikalische Begabung in tausend Graden vorkommt, ist die Fähigkeit, Farbe zu fühlen, eine Sache der individuellen Anlage. Aus der völligen Farbenblindheit steigt die Leiter zu den einsamen Höhen empor, wo der sinnliche Eindruck der Farbe wie ein starkes Lust- oder Wehegefühl den Körper durchrieselt.“

Lichtwark.

Ein differenziertes und starkes Farbgefühl läßt uns immer neue Freude erleben. Ein ungeahnter

Reichtum an Farbempfindungen erschließt sich uns, wenn wir uns eine Zeitlang ganz gefühlsmäßig mit einer Farbe beschäftigen, sie in allen ihren hellen und tiefen Tönen auf uns wirken lassen und beobachten, wie sie sich verändert, wenn sie in Beziehung zu anderen Farben gesetzt wird. Ganz neue Farbzusammenstellungen ergeben sich. Farben, die vorher nicht zusammen verwendet werden konnten, werden reizvoll durch die Differenzierung der Töne und der Proportionen. Unversehens ist eine neue Farbe zur Hauptfarbe geworden, nach der das Auge verlangt und die wieder in allen Variationen erlebt werden will. Wie bei der Musik, so kann auch bei der Farbe die angeborene Begabung durch Uebungen verfeinert und entwickelt werden, doch wird der Erfolg nur eintreten, wenn die Uebungen mit starker Konzentration ausgeführt werden. Diese Schulung erleichtert das Beurteilen von Farbzusammenstellungen wesentlich.

Um das Farbgefühl der Schülerinnen zu prüfen, gebe man der Klasse eine beschränkte Anzahl Farben, die Möglichkeit zu mischen muß da sein, und stelle eine Aufgabe, z. B. eine der auf Blatt 10, 12 oder 15 angegebenen Uebungen, in einer gegebenen Farbzusammenstellung (Beispiel: Blau, Rot, Orange, Schwarz und Grau) auszuführen. Die Resultate werden über das verschiedene Farbgefühl reichen Aufschluß geben.

Uebungen:

Das weiße oder farblose Licht ist eine Vereinigung verschiedener Arten farbiger Lichtstrahlen, die aus wellenförmigen Schwingungen des Aethers von verschiedener Zahl bestehen. Weiß erscheint uns eine Fläche, wenn sie alles darauf fallende Licht zurückwirft, Schwarz, wenn sie alles Licht aufnimmt, Rot, wenn sie alles Licht zurückwirft bis auf die roten Strahlen.

Das weiße Licht ist zusammengesetzt aus den sieben Regenbogenfarben: Rot, Orange, Gelb, Grün, Blau, Indigo, Violett. Teilt man eine Kreisscheibe in sieben Teile und gibt jedem Kreisteil eine der Regenbogenfarben, so würden sich die Größen der Teile folgendermaßen zu einander verhalten.

Wäre es möglich, Farbstoffe von der absoluten Reinheit der Regenbogenfarben in den natürlichen Helligkeiten herzustellen und würde man eine Drehscheibe in den oben angegebenen Verhältnissen damit bemalen, so würde

sie bei rascher Drehung weiß erscheinen* Mit unseren reinsten Farben bemalt, erscheint sie hellgrau. Bei den Farbübungen verwenden wir einen vereinfachten Farbkreis. Der Kreis wird in sechs gleich große Teile geteilt, die in folgender Anordnung bemalt sind.

Als erste Uebung ist ein Farbkreis herzustellen in möglichst reinen Farben von derselben Helligkeit und gleichen Abstufungen von einer Farbe zu' anderen, so daß z. B. das Violett ebensoviel Rot wie Blau enthält.

Die im Farbkreis sich gegenüberliegenden Farben werden Komplementär- oder Ergänzungsfarben genannt, da sie, rein miteinander gemischt, sich zu Weiß ergänzen würden. Die drei reinen oder Hauptfarben sind Rot, Blau, Gelb. Einer reinen Farbe steht im Farbkreis eine zusammengesetzte gegenüber. Rot hat als Komplementärfarbe Grün (aus Blau und Gelb). So sind immer in den zwei Komplementärfarben die drei Grundfarben enthalten.

Uebungen mit den Komplementärfarben.

1. Zwei Komplementärfarben schachbrettartig nebeneinander setzen in der gleichen Helligkeit. Wenn z. B. das gewählte Blau Rot enthält, dann muß das Orange entsprechend mehr Gelb enthalten. Man erkennt leicht, ob die gleiche Helligkeit erreicht wurde, indem man mit den Augen blinzelt, dann wird nach kurzer Zeit die dunkle Farbe fast schwarz erscheinen.

Wenn bei einer Arbeit zwei Komplementärfarben von gleicher Helligkeit verwendet werden, so wird nach kurzer Betrachtung einem farbempfindlichen Auge das umgekehrte Bild in der Luft erscheinen

und die Wirkung der Arbeit sehr unruhig sein. Sollen Komplementärfarben verwendet werden, so sei man sehr vorsichtig in der Proportion und nehme eine leichte Verschiebung im Farbkreis vor, die man hinzufügt oder mische der einen Farbe etwas Grau zu.

Beispiel: Rot — Grün — Gelbgrün.

2. Auf ein Quadrat von einer reinen Farbe ein kleines Quadrat in der Komplementärfarbe setzen, von der gleichen Helligkeit und so lange betrachten bis die oben besprochene Wirkung entsteht.

3. Farbkontraste können erhöht werden, wenn man der einen Farbe etwas von der Komplementärfarbe der Nebenfarbe zusetzt.

Beispiel: Ein Orange neben einem Grau wird intensiver, wenn man dem Grau etwas Blau beimischt.

4. Einen zwölfteiligen Farbkreis herstellen, z. B. mit folgenden Farben: Karmin, Zinnober, Orange, Gelb, Gelbgrün, Grün, Blaugrün, Türkis, Ultramarin, Blauviolett, Violett, Rotviolett.

5. Diese zwölf Farben auf Papierstreifen malen, am besten so, daß je drei oder vier aufeinander folgende Farben auf ein Blatt zu stehen kommen. Durch Nebeneinanderlegen und Verschieben solcher * "reifen ergeben sich reizvolle Farbzusammenstellungen, durch die das Auge geschult wird.

6. Aus gleichen Teilen Weiß und Schwarz ein neutrales Grau mischen. Auf eine mit einer reinen Farbe bemalte Fläche eine kleine Fläche in neutralem Grau setzen und genau beobachten, in welchem Ton das Grau erscheint und dann dem Grau solange von der Komplementärfarbe des Tones, in dem das Grau erschienen ist, beimischen, bis das neutrale Grau auf der reinen Farbe neutral erscheint (bei Orange muß dem neutralen Grau solange Orange beigefügt werden, bis das Grau nicht mehr bläulich scheint). Das so gewonnene, scheinbar neutrale Grau auf eine schwarze Fläche malen, neben das wirkliche neutrale Grau.

Helligkeitsübungen.

1. Ein Grau suchen, das in der Helligkeit zwischen Schwarz und Weiß steht.

2. Sechs bis zwölf graue Töne zwischen Schwarz und Weiß suchen und zwar so, daß die Abstände von einem Ton zum nächsten immer gleich sind.

3. Einen Rhythmus suchen, indem aus einer Grauskala von 15 Tönen jeder dritte weggelassen wird, so daß nach jedem zweiten Ton die Helligkeitsstufe sich verdoppelt.

4. Jedem Ton einer Grauskala von fünf Tönen dieselbe Menge einer reinen Farbe beimischen.

5. Einer Farbskala von absteigender Quantität wird in gleichmäßig steigender Menge Weiß beigemischt, z. B.:

10 Teile Rot - 1 Teil Weiß

9 Teile Rot — 2 Teile Weiß

Dasselbe mit Schwarz versuchen; es kommt dabei weniger auf die Anzahl der Stufen an, als auf die Genauigkeit.

6. Auf ein schwarzes Quadrat von 10 cm Länge ein kleines, weißes Quadrat setzen und umgekehrt, und dann beobachten, welches von den kleinen Quadraten größer erscheint.

7. Ein einfaches Ornament Hell auf Dunkel und daneben Dunkel auf Hell malen und die Wirkung beobachten.

Wegleitung.

Die auf den Tafeln gebrachten Uebungen sollen nur eine Anregung sein, um selbst weiter zu arbeiten und die Schülerinnen anzuleiten, sich über die Lösung jeder neuen Aufgabe klar zu werden. Sie steigern, mit Konzentration ausgeführt, in jedem Falle die formalen und farblichen Ausdrucksfähigkeiten, so verschieden die Anlagen auch sein mögen. Den Uebungsblättern sind Reproduktionen von fertigen Arbeiten beigegeben, die zeigen, zu was für Resultaten die Uebungen führen können und die auch technische Anregung geben sollen.

1 .

Verschiedene Möglichkeiten suchen, mit einer Linie eine Kante zu bilden. Es wird damit den Schülerinnen gezeigt, wie verschieden der Ausdruck einer Linie sein kann, je nachdem sie weit oder hoch, auseinander gezogen oder eng zusammen gedrängt wird. Die Wellen- und Zackenlinien parallel, in verschiedenen Abständen und Farben, geben brauchbare Abschlüsse für einfache Gegenstände.

2 .

Klöpplspitzen als Resultate der Linienübungen.

3 .

Kanten für Weiß- und Buntstickerei; beim Zeichnen ist die Technik berücksichtigt; gleichzeitig können sie als Übung im Festonzeichnen dienen.

4 .

Spitze in Bändchentechnik.

5 .

Kanten für Weiß- und Lochstickerei mit Durchbruch oder eingesetztem Tüll, die Längs- und Querfäden des Gewebes sind betont.

6 .

Weißstickerei an einem Hemd.

7 .

Erste Übungen im Entwerfen von Kreuzsticharbeiten, die in ihrer Weiterentwicklung zu Perlarbeiten, Teppichen und Webereien führen. Links ist das Schema und rechts sind einige Beispiele dazu. 1. Eine bis vier Linien, die durch rhythmische Unterbrechungen zu verschiedenartigen Kanten werden. 2. Eine wagrechte Linie ist als Basis genommen, auf die sich regelmäßig wiederholende, senkrechte Formen aufgebaut sind.

8 .

Das Schema ist: 1. Eine feste Basis mit regelmäßig aufgesetzten Dreiecken.

2. Eine Wellenlinie, die Tiefe des Bogens ist durch ein senkrechtes Motiv betont.

3. Eine feste Basis mit schief aufgesetzten, nach einer Seite gerichteten Motiven.

4. Eine Wellenlinie als Grundform, das Motiv bewegt sich in der gleichen Richtung.

9 .

Kreuzstichkante als Abschluß einer Decke.

10 .

Flächenmuster in Kreuzstich, das Schema links soll Anregung geben, sich bei dem Betrachten von Flächenmustern über den Aufbau klar zu werden.

11 .

Streumuster in Kreuzstich für Vorhänge und Kinderkleider. Die klaren Aufteilungen sind vorzuziehen. Die ersten Flächen- und Streumuster auf kariertes Papier zeichnen zu lassen, erleichtert den Schülerinnen das Begreifen des Aufbaues.

12 .

Ein Quadrat in einfacher und klarer Weise so aufteilen, daß das Gefühl für eine gegebene, begrenzte Fläche entwickelt wird. Wenn ein Gegenstand durch Formen und Farben geschmückt wird, so sollen die Schülerinnen angeleitet werden, sich vor allem über dessen Funktion und reinste Form klar zu werden und erst dann über die Fläche, die sie schmücken wollen.

13 .

Decke in tunesischer Häkelarbeit; die Technik eignet sich gut für weiche Decken und Kissen und erlaubt die Verwendung von vielen Farben.

14 .

Teppich in Smyrnaknüpfarbeit.

15 .

Kreisaufteilungen, wie Blatt 12, als zeichnerische Übungen gedacht, damit die Schülerinnen sich nicht nur mit dem Schmuck einer Fläche auseinandersetzen, sondern mit dem Verhältnis vom

Ornament zur ganzen Fläche.

16 .

Filetdecke, Ausführung in verschiedenen Sticharten, die jeweils von den Schülerinnen selbst gefunden werden.

17 .

Teedecke in Schattenstickerei auf Voile.

18 .

Kragen aus Bändchenspitze. Die Wirkung ist durch Parallellegen der Bändchen erreicht, die Spitzenstiche sind hier untergeordnet.

19 .

Streifenmuster als Proportionsübungen. 1 bis 3 haben als Grundmotiv gleich breite helle wie dunkle Streifen. Bei 1 und 3 wird der helle Streifen durch Schwarz verdunkelt, bei 2 wird der dunkle Streifen durch Weiß aufgehellt. Bei 4 werden die dunklen Streifen rhythmisch schmaler, während die hellen gleich bleiben. Bei 5 und 6 werden die dunkeln Streifen schmaler und die hellen werden in dem gleichen Rhythmus breiter.

20 .

Teppichentwurf aus wagrechten Streifen, frei in der Proportion, bereichert durch senkrechte Teilung und Verschiebung der Farben in den abgetrennten Teilen.

21 .

Schal in Handweberei. Die erste Einteilung besteht in Streifen, die durch eingefügte, im Charakter sich den Streifen anpassende Ornamente bereichert sind.

22 .

Eine Grundform in verschiedenen Größen zu einem Ornament zusammengesetzt. Die Übung eignet sich dazu, die Beobachtung der positiven (Ornament) und negativen (Grund) Formen zu entwickeln.

23 .

Teppich in finnischer Knüpfarbeit, das Ornament aus einem Motiv (Dreieck) gebildet, in symmetrischer Anordnung und in Verbindung mit ruhigen Flächen.

24 .

Teppichentwurf für einen Knüpf- oder Kreuzstichteppich, das Motiv ist gefühlsmäßig verteilt, wobei durch die Verteilung der Größen und Farben eine harmonische Wirkung entsteht.

Sophie Arp-Taeuber

Bildverzeichnis, Quellen und Anmerkungen

- Cover *Sophie Taeubers Regeln 04*, Aquarell, 50x70 cm, darauf *Wickelbild 8*
- S. 2/3 *Prinzip der Wickelbilder*, digitale Zeichnung auf Stoff gedruckt, 100x145cm
- S.4-9 *Wickelbilder*, 2021/2024 mit verschiedenen Designs, je 30x40 cm, Aquarell oder Buntstift auf Papier
- S. 10/11 *Wickelbild 1*, 97x140 cm
Alle *Wickelbilder* sind Digitaldruck auf Baumwollstoff mit Leinen unterfüttert. Diese und alle weiteren Arbeiten sind aus dem Jahr 2023.
- S. 12/13 Text zum gesamten Projekt
- S. 14 Ideensammlung, um die Arbeit zu präsentieren und weiter zu entwickeln
- S. 15 Recherche im Büro der Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V., Berlin, 2023 mit *Wickelbild 1*
- S. 16/17 Krupp Walburga, Hoch Medea und Schade Sigrid, *Sophie Taeuber-Arp: Briefe 1905-1942*, Nimbus Verlag, 2021
- S. 18 Abbildung aus *Briefe 1905-1942*, Band II, S.548
- S. 19 Arp-Taeuber, S.H., *Zeichnen für textile Berufe*, Verlag Schul- und Bureauamaterialverwaltung der Stadt Zürich, 1927, Einband der Schrift
- S. 20 Überlegungen die Arbeit zu systematisieren und aus jeder Phase von Taeubers Schaffen einen Aspekt aufzugreifen. Dieser Versuch wurde im Laufe der Arbeit verworfen.
- S. 21 Abbildung aus *Briefe 1905-1942*, Band II, S. 655
- S. 22/23 Arbeitssituationen im Atelier
- S. 24/25 *Wickelbild 7* auf *Sophie Taeubers Regeln 02*, Aquarell, 50x70 cm
- S. 26/27 *Wickelbild 7* in verschiedenen Möglichkeiten des Tragens
- S. 28/29 *Wickelbild 7*, 85x132 cm
- S. 30/31 Atelierwand mit Entwürfen
- S. 32 *Wickelbild 4*
- S. 33 Abbildung aus *Briefe 1905-1942*, Band III, S. 45, mit digitaler Zeichnung von *Wickelbild 4*
- S. 34/35 *Wickelbild 4*, 74x124 cm
- S. 36/37 Kreiskomposition auf einem Textausschnitt in Krupp, Walburga: *Versuchen Sie, versuchen Sie?! Variationen einer >wahren Künstlerin<*, in: *Variations*. Sophie Taeuber-Arp. Arbeiten auf Papier, Ausst. Kat. Kunstmuseum Solothurn, Heidelberg 2002, S. 8–25
- S. 38/39 *Kreiskompositionen 1-30*, in Anlehnung an „*Collage mit Elementen und Objekten*“ von Sophie Taeuber, 1938
- S. 40/41 *Wickelbild 6* auf Abbildung aus *Briefe 1905-1942*, Band III, S. 240
- S. 42/43 *Wickelbild 6*, 85x132 cm
- S. 44, 46, 47 Schröder; Britta; Sophie Taeuber-Arp auf Expedition, S. 128
Der Text spekuliert mit welchen Künstler:innen Sophie Taeuber in Kontakt gekommen wäre, wenn sie länger gelebt hätte. Er ist darin ein Versuch, ihr Oeuvre in eine kunstgeschichtliche Linie zu stellen, auf die spätere Kunstschaaffende sich beziehen.
- S. 45 *Wickelbild 5* auf Abbildung aus *Briefe 1905-1942*, Band I, S. 331
- S. 46 *Kreise 05*, Buntstiftzeichnung und *Kreiskomposition 01*, farbiges Papier, 20x30 cm
- S. 47 *Kreise 06*, Buntstiftzeichnung, 20x30 cm
- S. 48/49 *Wickelbild 5*, 74x129 cm
- S. 50/51 *Wickelbild 14* auf Buntstiftzeichnung *Kreise 01*, 20x30 cm
- S. 52/53 *Wickelbild 14*, 79x134 cm
- S. 54/55 Drei Skizzen zu *Kreise* und *Kreise 1-12*, Buntstiftzeichnungen, 20x30 cm
- S. 56/57 *Wickelbild 13* auf *Kreise 3*, Buntstiftzeichnung, 20x30 cm
- S. 58/59 *Wickelbild 13*, 82x132 cm
- S. 60/61 *Wickelbild 15* auf Taeuber-Arp, Sophie: *Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen*, in: *Korrespondenzblatt des Schweiz. Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen*, Zürich, 14. Jg., Nr. 11/12, S. 156-159
- S. 62/63 *Wickelbild 15*, 83x137 cm
- S. 64/65 Arbeitssituation mit zwei Zeichnungen (*Kreise 01*, Buntstiftzeichnung, 20x30 cm, Ausschnitt aus *Sophie Taeubers Regeln 06*, Aquarell 50x70 cm) und einem Text: Kunz, Stephan (Hg.). *Sophie Taeuber-Arp*, zum 100. Geburtstag: Aargauer Kunsthaus, Aargau; 1989. Darin: *Leben und Werk* von Greta Stroeh, S.27
- S. 66/67 *Sophie Taeubers Regeln 04*, Aquarell, 50x70 cm
- S. 68/69 *Wickelbild 8*, 85x131 cm
- S. 70/71 *Wickelbild 9* auf *Sophie Taeubers Regeln 01*, Aquarell, 50x70 cm
- S. 72/73 *Wickelbild 9*, 85x132 cm
- S. 74/75 Digitale Stoffdrucke der Zeichnungen mit *Wickelbild 11*
- S. 76/77 *Sophie Taeubers Regeln 03*, Aquarell, 50x70 cm
- S. 78/79 *Wickelbild 11*, 76x139 cm
- S. 80/81 Digitale Zeichnung von *Wickelbild 10* auf Abbildung aus *Briefe 1905-1942*, Band III, S. 48
- S. 82/83 *Wickelbild 10* auf Abbildung aus *Briefe 1905-1942*, Band III, S. 78
- S. 84/85 *Sophie Taeubers Regeln 05*, Aquarell, 50x70 cm
- S. 86/87 *Wickelbild 10*, 86x132 cm
- S. 88/89 Atelierwand mit Skizzen und allen 15 *Wickelbildern*
- S. 90 Katalog der Ausstellung in Basel 2022 und Textausschnitt aus *Zeichnen für textile Berufe*
- S. 91 Digitale Zeichnung von *Wickelbild 2*
- S. 92/93 *O.T. 1*, Buntstiftzeichnung, 50x70 cm. Sophie Taeuber hat ihre Arbeiten erst in den letzten Lebensjahren mit Titeln versehen. Die Titel der vorherigen Arbeiten wurden bei der Archivierung ihres Oeuvres zugeordnet.
- S. 94/95 *Wickelbild 2*, 76x131 cm
- S. 96 *Wickelbild 2*
- S. 97 Arbeitssituation
- S. 98/99 *Wickelbild 3*, 72x134 cm
- S. 100/101 Arbeitssituationen im Atelier
- S. 102 Skizzen von *Ringkompositionen*, Buntstift auf Papier, 20x30 cm
- S. 103 *Wickelbild 12* auf Brief von Sophie Taeuber an Hans Arp aus Arosa vom 4. Mai 1919
- S. 104/105 *Wickelbild 12*, 75x132 cm
- S. 106-111 Taeuber-Arp, Sophie; Gauchat, Blanche: *Anleitung zum Unterrichts im Zeichnen für textile Berufe*. Zürich: Schul- und Bureauamaterialverwaltung der Stadt Zürich, 1927. Zürcher Hochschule der Künste, 9900- 376 <https://doi.org/10.3931/e-rara-91352> / Public Domain Mark
Der zweite, hier nicht abgedruckte Teil des Textes ist von Blanche Gauchat.
- S. 112/113 Quellenangaben
- S. 114 *Wickelbild 1* auf Abbildung aus *Briefe 1905-1942*, Band I, S. 330
- S. 115 Einband von innen der originalen Schrift zum *Zeichnen für textile Berufe*, darauf ein 50-Frankenschein. Das Portrait von Taeuber war von 1995 bis 2016 als bislang einzige Frau auf dem Schweizer 50-Frankenschein abgebildet, Entwurf: Jörg Zintzmeyer

Impressum:

©Alle Arbeiten von Christiane ten Hoevel

Gefördert durch Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V., Berlin, 2023

Erschienen im Pluraal Verlag, Berlin 2023

ISBN: 978-3-948476-18-2

