

Tanja Buchholz

---

# Von Genies und Musen

Künstlerpaare im 20. Jahrhundert  
in bildender Kunst,  
Literatur und Theater

---



Cuvillier Verlag Göttingen  
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag

Tanja Buchholz

## **Von Genies und Musen**

Künstlerpaare des 20. Jahrhunderts  
in bildender Kunst, Literatur  
und Theater



Cuvillier Verlag Göttingen  
Internationaler wissenschaftlicher Fachverlag

## **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2009

Zugl.: Düsseldorf, Univ. Diss., 2009

978-3-86955-216-3

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2009

Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen

Telefon: 0551-54724-0

Telefax: 0551-54724-21

[www.cuvillier.de](http://www.cuvillier.de)

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2009

Gedruckt auf säurefreiem Papier

978-3-86955-216-3

Mein ganz besonderer Dank gilt Frau Professor Dr. Gertrude Cepl-Kaufmann, die es mir ermöglichte, dass ich diese Arbeit schreiben konnte.

Ferner möchte ich danken dem Deutschen Literaturarchiv in Marbach, dem Dumont-Lindemann-Archiv in Düsseldorf, sowie der Hans Arp und Sophie Taeuber Stiftung in Rolandswerth.

Meine Arbeit widme ich meinen Eltern, Marianne und Herbert Buchholz und meiner Schwester Nicole. Sie haben maßgeblichen Anteil daran, dass ich diese Doktorarbeit neben meinem Beruf schreiben konnte.



# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
1.1 Forschungslage .....	10
1.2 Vorgehensweise .....	11
1.3 Kunsttheoretische Modelle zur Produktionsästhetik .....	15
2. Künstlerpaare der Moderne im 20. Jahrhundert: Vorüberlegungen.....	21
2.1 Zum Begriff Künstlerpaar .....	21
2.2 Moderne .....	22
2.3 Einordnung der einzelnen Künstlerpaare in den Umkreis der ästhetischen Moderne .....	24
2.3.1 Louise Dumont und Gustav Lindemann: Ästhetizismus .....	24
2.3.2 Sophie Taeuber und Hans Arp: Dadaismus .....	25
2.3.3 Marta und Wilhelm Worringer: Rheinischer Expressionismus .....	26
2.3.4 Claire und Ivan Goll: Surrealismus .....	27
3. Soziologische Überlegungen.....	28
3.1 Neue berufliche Chancen für Frauen in der Moderne .....	28
3.2 Weiblichkeit und Geschlechterverhältnisse in der Moderne .....	33
3.3 Genie und Muse .....	38
4. Künstlerpaare und die Kunst: Konzepte der Zusammenarbeit.....	41
4.1 Individuelle Konzepte .....	41
4.2 Kreative Symbiosen .....	42
5. Einzelanalysen: Künstlerpaare.....	43
5.1 Sophie Taeuber und Hans Arp: Duo-Collagen .....	43
5.1.1 Aktuelle Forschungslage zum Künstlerpaar Sophie Taeuber und Hans Arp .....	43
5.1.2 Die Duo-Collagen als Gemeinschaftsarbeit .....	46
5.1.3 Biografische Skizze .....	47
5.1.4 Begegnung im Umkreis von Dada Zürich .....	50
5.1.5 Weiblicher Kreativitätsvorsprung: Sophie Tauebers kunstgewerblicher Einfluss auf die Entstehung der Duos .....	53
5.1.6 Überlegungen zur Zusammenarbeit im Rahmen der Duo-Collagen .....	56
5.1.6.1 Aspekte kreativer Ergänzung .....	58
5.1.6.2 „Künstler sollten in einer Gemeinschaft arbeiten“: Kollektive Kunst als ästhetisches Prinzip .....	68
5.1.6.3 Meditationstafeln und Wegweiser: Die Duo-Collagen als lebensphilosophische Anschauung .....	72
5.1.7 Private Beziehungsmuster .....	75
5.1.7.1 Sophie Taeuber- die schweigende Muse .....	80
5.1.7.2 Künstlerischer Dialog über den Tod hinaus am Beispiel der Nachschöpfungen .....	81
5.1.8 Abschließende Bemerkungen zu Sophie Taeuber und Hans Arp .....	83
5.2 Claire und Ivan Goll: Poèmes d'Amour.....	85
5.2.1 Aktuelle Forschungslage zum Künstlerpaar Claire und Ivan Goll ....	85
5.2.2 Die Poèmes d'Amour als gemeinsames literarisches Werk .....	89
5.2.3 Biografische Skizze: Claire und Ivan Goll .....	90
5.2.4 Die Pariser Avantgarde und der Surrealismus .....	94
5.2.5 Auf der Suche nach neuen literarischen Konzepten .....	96
5.2.6 Literarische Collage als ästhetisches Modell .....	98
5.2.7 Die PODA als literarischer Liebesdialog .....	101
5.2.8 Themen und Bildbereiche .....	101
5.2.9 Sprachfeld und Stilmittel .....	113
5.2.10 Liebesschwur als literarische Vorlage der PODA .....	121
5.2.10.1 Traditionelles Rollenmuster im poetologischen Kontext .....	123
5.2.11 Überlegungen zur literarischen Zusammenarbeit .....	126
5.2.11.1 Aspekte kreativer Ergänzung: Sehnsucht nach Liebe .....	128
5.2.12 Private Beziehungsmuster: Ein Leben im literarischen Mythos ....	131

5.2.12.1 „Venus hat kein Genie“: Claire Golls Selbststilisierung als Muse .....	133
5.2.12.2 „Schreiben ist eine männliche Eigenschaft“ .....	136
5.2.13 Nachlassverwaltung: Claire Goll als „Sekretärin eines Toten“ ...	137
5.2.14 Abschließende Bemerkungen zu Claire und Ivan Goll .....	139
5.3 Marta und Wilhelm Worringer.....	143
5.3.1 Aktuelle Forschungslage zum Künstlerpaar Marta und Wilhelm Worringer	143
5.3.2 Individuelle Arbeitsmodelle: Bildende Künstlerin und Kunsthistoriker	145
5.3.3 Biografische Skizze: Marta und Wilhelm Worringer .....	147
5.3.4 Die Worringers und die rheinische Kunstszenen nach dem Ersten Weltkrieg .....	149
5.3.5 Marta Worringers künstlerischer Beitrag im Rheinland .....	153
5.3.5.1 Marta Worringers Kunst im Zeichen einer weiblichen Kultur ...	154
5.3.5.2 Bildmotive und künstlerischer Stil in Marta Worringers frühen Arbeiten .....	157
5.3.5.3 Marta Worringer: Eine Außenseiterin unter den Rheinischen Expressionisten .....	163
5.3.6 Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer und sein Beitrag zur Kulturgeschichte seiner Zeit .....	166
5.3.6.1 Wilhelm Worringers Schriften zum Expressionismus .....	170
5.3.7 Marta und Wilhelm Worringer: Unterschiedliche Arbeitsmodelle eines Genies und seiner Muse .....	172
5.3.8 Verbindende Schnittstellen zwischen Marta und Wilhelm Worringer .	182
5.3.9 Private Beziehungsmuster .....	186
5.3.10 Abschließende Bemerkungen zu Marta und Wilhelm Worringer .....	189
5.4 Louise Dumont und Gustav Lindemann- Kreative Zusammenarbeit am Düsseldorfer Schauspielhaus .....	192
5.4.1 Aktuelle Forschungslage zum Künstlerpaar Louise Dumont und Gustav Lindemann .....	192
5.4.2 Biografische Skizze: Louise Dumont - Gustav Lindemann .....	196
5.4.3 Die Gründung des Schauspielhauses und das unliterarische Düsseldorf.	199
5.4.4 Bestandsaufnahme in der Öffentlichkeit: Der Schauspielstar und ihr Sozios .....	202
5.4.5 Zusammenarbeit am Schauspielhaus .....	205
5.4.6 Künstlerisch - ästhetische Ziele der Dumont-Lindemann-Bühne .....	206
5.4.7 Aspekte kreativer Ergänzung .....	212
5.4.7.1 Theater der Moderne aus dem Geiste klassischer Traditionen ..	212
5.4.7.2 Sprache aus dem Geiste des Dichters .....	217
5.4.8 Louise Dumont und Ibsens Frauengestalten .....	222
5.4.9 Private Beziehungsmuster .....	226
5.4.9.1 „ich bin nicht stark - ein schwaches Weib!“ Louise Dumonts ambivalentes Selbstverständnis als Frau .....	232
5.4.9.2 Rollenwechsel: Die Prinzipalin löst die Muse ab .....	234
5.4.10 Gustav Lindemann als Nachlassverwalter .....	236
5.4.11 Schlussbemerkungen zu Louise Dumont und Gustav Lindemann .....	238
6. Die vier Künstlerpaare - Resümee.....	243
6.1 Parallelen .....	244
6.2 Unterschiede .....	255
Literaturverzeichnis.....	257

Wenn sich zwei Menschen begegnen, sich im wahrsten Sinne des Wortes kennenlernen, wird alles möglich. Sie können etwas gemeinsam aufbauen oder sich zusammen entwickeln, aber ebenso können sie sich auch gegenseitig vernichten. [...] Werden sie Seite an Seite in einen fruchtbaren Wettbewerb zueinander treten oder wird sie, die Künstlerin sich in den Hintergrund zurückziehen und es ihm überlassen, das Paar nach „außen“, zur Welt der Kunstfreunde hin, zu vertreten?<sup>1</sup>

## 1. Einleitung

Die Beschäftigung mit Künstlerpaaren ist ein überaus spannendes und sehr aktuelles Thema. In den vergangenen dreißig Jahren erlebte die Thematik des Künstlerpaars nicht nur in der Wissenschaft eine Konjunktur und rückte den Gegenstandsbereich somit ins Zentrum öffentlichen Interesses, auch diverse Paarprojekte in der gegenwärtigen Kunst haben zu einer neuen Popularität der Thematik geführt.<sup>2</sup>

Unsere heutige Gesellschaft hält mittlerweile eine Fülle künstlerischer Koalitionen bereit, dazu zählen längst nicht mehr nur traditionelle Verbindungen zwischen Männern und Frauen. Der Blick in die zeitgenössische Kunstszene zeigt, wie aktuell das Thema Künstlerpaar in unserer Gesellschaft ist: Auf internationalen Kunstmessen präsentieren sich immer häufiger männliche Künstler-Duos, wie zum Beispiel die beiden Schweizer Künstler Peter Fischli und David Weiss<sup>3</sup> auf der ART Cologne. Ihre Zusammenarbeit begann 1979 und mittlerweile zählen sie zu renommierten Gegenwartskünstlern der Schweiz. Zu den bekannten und überaus erfolgreichen Künstlerpaaren zählen auch Bernd und Hilla Becher aus dem Rheinland. Für ihren Beitrag zum deutschen Pavillon der 44. Kunstgalerie in Venedig im Jahre 1990 wurden sie mit dem *Goldenen Löwen* ausgezeichnet. Das Paar machte sich einen Namen mit seinen kunstvoll in Szene gesetzten schwarz-weiß Fotografien von Industriebauten aus dem Ruhrgebiet, von Wasser- und Fördertürmen,

---

<sup>1</sup> Sandor Kuthy. Künstlerpaare - Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes - résonances. In: Sophie Taeuber - Hans Arp. Künstlerpaare - Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes - résonances. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Hrsg. vom Kunstmuseum Bern, Stiftung Hans Arp und Sophie Teuber-Arp, Rolandseck 1988, S. 10.

<sup>2</sup> So zeigte z.B. das Wallraff-Richartz-Museum in Köln vom 31.10.2008 bis zum 8.2.2009 eine Ausstellung zu „Künstlerpaare. Liebe, Kunst und Leidenschaft“.

<sup>3</sup> Vgl. ART Cologne vom 28.10.-1.11. 2005 in Köln.



Fabrikhallen und Hochöfen. Diese Fotografien sind inzwischen so populär geworden, dass sie heute in der *Tate Gallery* in London, dem *Museum of Modern Art* und dem *Metropolitan Museum of Art* in New York ausgestellt werden.

Das koreanische Künstlerpaar Insook Ju und Sukyun Yung lebt und arbeitet in Düsseldorf, in ihren Werken thematisieren sie Rollenverständnisse der modernen Gesellschaft in Hinblick auf ihre Medialisierung und Medialisierbarkeit.

In New York verwirklichte das Künstlerpaar Christo und Jeanne Claude am 12. Februar 2005 mit ihrem Projekt „The Gates“ einen Lebenstraum.<sup>4</sup> Die künstlerische Gestaltung des New Yorker Central Parks mit Tausenden von orangefarbenen Tüchern, die symbolisch für goldene Tore standen, war ein großes Medienereignis, das Tausende von Besuchern anlockte und darüber hinaus das Künstlerpaar Christo und Jeanne Claude bekannt machte.

Künstlerpaare faszinieren vor allem dadurch, dass sie – im Falle einer symbiotischen Arbeitsgemeinschaft – den Mythos vom einsamen Künstlergenie unterlaufen, denn in der Regel sind Kunstwerke Produkte eines Einzelnen. Die Auseinandersetzung mit künstlerischen Konzepten steht zwangsläufig in Verbindung mit Fragen zur Rolle des Künstlers und produktionsästhetischen Modellen bzw. mit Fragen zur Funktion der Kunst in der Gesellschaft. Das Besondere im Hinblick auf Künstlerpaar-Beziehungen besteht im Zusammenspiel zweier kreativer Kräfte, die sich doppeln und somit neue künstlerische Potentiale freisetzen. Die Auslöser für das Gelingen einer kreativen Zusammenarbeit sind vielfältig, wobei ähnliche ästhetische Vorstellungen oder ähnliche Bildungshintergründe beider Partner förderlich sein können. Andererseits können gerade unterschiedliche Erfahrungen der Partner, wie zum Beispiel verschiedene technische Fähigkeiten auf künstlerischem Gebiet, die Basis für eine symbiotische Gemeinschaft bilden. Eine erfolgreiche Zusammenarbeit im Team kann

---

<sup>4</sup> Christo und Jeanne Claude: *The Gates*, New York, Central Park, Ausstellung vom 12.-28. Februar 2005 in New York.

also einerseits durch kreative Schnittstellen beider Partner gelingen und andererseits gerade durch unterschiedliche Fähigkeiten und Fertigkeiten ausgelöst werden.

Die Kreativitätsforschung beschreibt seit den 70er Jahren Kreativität als mentalen Prozess, der sowohl bei Paaren als auch bei allein schaffenden Künstlern durch verschiedene Stadien oder Phasen gekennzeichnet ist.<sup>5</sup> Im Gegensatz zu einer einzelnen Person kann dieser Kreativitätsprozess bei Künstlerpaaren gesteigert werden, indem jeder Partner eigene Assoziationen zu einem bestimmten Thema freisetzt. Die Chancen einer Künstlerpaar-Beziehung bestehen also in erster Linie darin, dass sich beide Partner in ihrem kreativen Denken und Handeln gegenseitig beflügeln und bestärken, um ihre Ideen künstlerisch gemeinsam umzusetzen. Was in der Theorie als bestmögliches Modell erscheint, verläuft in der Praxis jedoch nicht immer so harmonisch. Die Idealvorstellung von der Kreativität im Doppelpack auf der Grundlage einer gleichberechtigten Künstlerpaar-Beziehung findet oft nur auf theoretischer Ebene ihre vollkommene Bestimmung. In der künstlerischen Praxis kann die Idealvorstellung eines ausbalancierten Kräfte- bzw. Kreativitätsverhältnisses zwischen Künstlerpaaren schnell aus dem Gleichgewicht geraten. Darüber legen zahlreiche Paare aus bildender Kunst, Literatur oder Wissenschaft Zeugnis ab. Auf dem gemeinsamen Weg dominiert nicht selten der künstlerisch tätige Mann die kreative Beziehung, während die Frau die Rolle der Muse, des Modells oder der männlichen Gehilfin einnimmt. In den meisten Fällen erscheint sie in der Öffentlichkeit als Frau an der Seite ihres berühmten Mannes, wobei ihre künstlerische Tätigkeit wenig oder nur unzureichend gewürdigt wird. Renate Berger merkt diesbezüglich an: „Künstlerinnen, die mit einem Künstler gelebt und neben ihm gearbeitet haben, geraten spätestens dann ins Blickfeld, wenn sich jemand mit dem Werk des Mannes befassen will.“<sup>6</sup> Das bewahrheitet

---

<sup>5</sup> Preiser, Siegfried: Kreativitätsforschung. Darmstadt 1976, S.42f.

<sup>6</sup> Berger, Renate : Liebe Macht Kunst: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Hrsg. von ders. Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2000, S. 9.

sich beispielsweise im Falle von Auguste Rodin und Camille Claudel, die als Muse ihres Mannes in der Öffentlichkeit ein plastisches Bild hinterlassen hat. Am Beispiel dieses Paares zeigt sich, dass die kreativen Fähigkeiten des weiblichen Partners in der Beziehung ins Abseits gedrängt werden können, wodurch das kreative Gleichgewicht zu Lasten der Frau seine Balance verliert. Wenn man sich mit Künstlerpaaren in der klassischen Konstellation Mann - Frau befasst, sind die beiden Begriffe Genie und Muse unmittelbar damit verbunden. Die beiden Begriffe aus der Mythologie sind historisch gesehen in eine lange Tradition eingebettet und zu geschlechtsspezifischen Bedeutungsträgern geworden. In Künstlerpaar-Beziehungen weisen sie dem männlichen Part und seinem weiblichen Pendant spezifische Eigenschaften zu. In der Regel ist der Begriff Genie männlich konnotiert, während die Bezeichnung Muse auf das weibliche Geschlecht beschränkt bleibt. „Ein männliches Äquivalent zur Muse, einen befreienden ‚Personalwechsel‘ wie im männlichen Fall scheint es für Künstlerinnen entweder gar nicht oder nur als Verwitwete zu geben“,<sup>7</sup> konstatiert Renate Berger.

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit vier ausgewählten Künstlerpaaren der Moderne, die in verschiedenen künstlerischen Bereichen tätig waren. Es handelt sich dabei um folgende Paare:

- Sophie Taeuber und Hans Arp aus dem Bereich der bildenden Kunst
- Claire und Ivan Goll aus dem Bereich der Literatur
- Louise Dumont und Gustav Lindemann aus dem Bereich Theater
- Marta und Wilhelm Worringer aus dem Bereich der bildenden Kunst und der Kunsttheorie.

---

<sup>7</sup> Berger 2000, Vorwort, S. XI.

Zu den populärereren Künstlerpaaren der bildenden Kunst zählen sicherlich Sophie Taeuber und Hans Arp. Ihre *Duo*-Collagen, die in Zürich entstanden, werden in dieser Arbeit als gemeinsame künstlerische Produktion des Paares näher beleuchtet. Claire und Ivan Goll haben mehrere Gedichtbände veröffentlicht, darunter auch die 1925 in Frankreich entstandenen *Poèmes d'amour*<sup>8</sup>, die in dieser Arbeit als literarisches Gemeinschaftswerk untersucht werden. Marta und Wilhelm Worringer sowie Louise Dumont und Gustav Lindemann sind zwei Künstlerpaare aus dem Rheinland. Soweit überhaupt von einer kritischen Analyse ihrer kulturpraktischen Tätigkeit die Rede sein kann, haben sie als Einzelpersonen das Interesse der Forschung gefunden. Louise Dumont und Gustav Lindemann repräsentieren in dieser Arbeit ein Paar aus dem Bereich Theater, sie haben dramaturgisch und theaterpraktisch gearbeitet und auf die Umsetzung eines epochenspezifischen Theaters hingewirkt. Im Fokus der Betrachtung stehen ihre reformatorischen Leistungen am Düsseldorfer Schauspielhaus. Im Gegensatz zu den bisher vorgestellten Paaren arbeiteten Marta und Wilhelm Worringer in getrennten Bereichen, was eine Untersuchung unter dem Aspekt Künstlerpaar jedoch nicht ausschließt. Zwischen dem Kunsthistoriker Wilhelm Worringer und der bildenden Künstlerin Marta Worringer finden sich trotz unterschiedlicher Arbeitsbereiche Parallelen und Schnittstellen, die eine Untersuchung unter dem Aspekt Künstlerpaar ermöglichen.

Alle vier Paare haben auf unterschiedlichen Gebieten der Kunst einen Beitrag zur ästhetischen Moderne geleistet. Die vorliegende Arbeit nähert sich aus zweierlei Fragestellungen der Auseinandersetzung mit Künstlerpaaren.

Zum einen sind die produktionsästhetischen Aspekte der einzelnen Paare von zentralem Interesse: Wie lässt sich die künstlerische Produktion im Einzelfall beschreiben, bzw. welche produktionsästhetischen Modelle nutzen die Paare, um ihre Kunst gemeinsam zu realisieren? Dabei geht es auch darum, die künstlerische

---

<sup>8</sup> Im Folgenden werden die *Poèmes d'amour* mit PODA abgekürzt.

Produktion der vier Paare in den ästhetischen Kontext der Moderne des 20. Jahrhunderts einzuordnen und zu bewerten. Über die Beschreibung und Bewertung der individuellen Arbeitsmuster der einzelnen Paare hinaus richtet diese Arbeit den Blick auf soziologische Fragestellungen. Um ein umfassendes Bild der Künstlerpaare zu zeichnen, werden auch private Aspekte der Paarbeziehung berücksichtigt. Hier stellen sich Fragen nach der Rollenverteilung und Arbeitsweise innerhalb der Beziehung. Unter welchen Bedingungen verwirklichen die Paare ihre Kunst? Welche Strategien entwickeln sie, um die Balance zwischen Konkurrenz und Kooperation zu halten? Marta Worringer beispielsweise ist nicht nur bildende Künstlerin, sondern gleichzeitig Hausfrau und Mutter von drei Kindern. Welche Muster bringt sie in die Beziehung ein, um weiterhin künstlerisch tätig zu sein?

Künstlerpaare sind mit dem Begriffspaar Genie und Muse, das der vorliegenden Arbeit den Titel gibt, unmittelbar verschmolzen, so auch die vier Paare dieser Arbeit. Ausgehend von diesem polarisierenden Begriffspaar bleibt in den einzelnen Fällen zu fragen, ob die Frauen in den jeweiligen Beziehungen die Rolle der Muse immer eingenommen haben, bzw. ob sie von ihren Männern in diese Rolle gedrängt wurden oder ob sie sich möglicherweise selbst in diese Rolle begeben haben. Andererseits steht die heikle Frage im Raum, ob die künstlerisch tätigen Männer in den Beziehungen immer die Rolle des Genies einnehmen oder möglicherweise in den Schatten der kreativen Frau geraten, die vielleicht über einen „weiblichen Kreativitätsvorsprung“<sup>9</sup> verfügt und somit in gewisser Hinsicht doch einen Rollenwechsel bereitet.

Die vier Paare dieser Arbeit haben das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert in unterschiedlichen künstlerischen Bereichen maßgeblich mitgestaltet. Die Eingrenzung des zeitlichen Rahmens auf die Moderne hat mehrere Gründe. Zum einen ist das

---

<sup>9</sup> Diesen Begriff verwendet Christiane Schmerl in ihrem Aufsatz: Kreative Paare in Kunst und Wissenschaft - Nutzen, Kosten, Geschlechtsmuster. In: Berger 2000, S. 391-434.

ausgehende 19. bzw. der Beginn des 20. Jahrhunderts kulturhistorisch gesehen von einer allgemeinen Aufbruchsstimmung gekennzeichnet. Aufgrund seiner weitreichenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen bot die Moderne den zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen einen idealen Nährboden für neue Entwicklungen auf allen Gebieten der Kunst. Zum anderen brachte der strukturelle Wandel der Gesellschaft der Moderne vor allem für Frauen grundlegende Veränderungen mit sich. Die allmählich einsetzende Frauenbewegung ermöglichte dem weiblichen Geschlecht z.B. durch privat gegründete Kunstakademien das Studium der Kunst, das bislang nur Männer vorbehalten war. Auch der Beruf der Schauspielerin wandelte sich an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert grundlegend. Während Frauen in diesem Bereich im Gegensatz zu Männern lange Zeit um gesellschaftliches Ansehen kämpfen mussten, stärkten neue Themen in der Literatur, die sich speziell mit der Emanzipation von Frauen befassten, das Image der Schauspielerin. Außerdem erwiesen sich die antibürgerlichen Strukturen der Moderne für Frauen als vorteilhaft und erleichterten ihnen eine Integration in vormals männerdominierte Gebiete. Das antibürgerliche Künstlermilieu der Bohème überwand patriarchale Barrieren und ermöglichte auch Frauen eine Teilhabe am künstlerischen Zirkel. Die Zahl der Künstlerpaare stieg im ausgehenden 19. Jahrhundert signifikant an, weshalb eine Untersuchung in diesem zeitlichen Rahmen besonders fruchtbar ist. In der Literatur und Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts spiegelt sich das Thema Künstlerpaar auf vielfältige Art und Weise wider. Zum Beispiel taucht das Paar als Bildmotiv in der Kunst auf, während Literaten das Thema in Künstlernovellen verarbeiten.

Der Vergleich der Paare und ihrer gemeinsamen Arbeit wird durch den gemeinsamen historischen Rahmen und die daraus resultierenden parallelen soziokulturellen, gesellschaftlichen und ästhetischen Entwicklungen begünstigt.

## 1.1 *Forschungslage*

Das Phänomen Künstlerpaar wurde in der Forschung bisher eher stiefmütterlich behandelt, wobei besonders avantgardistische Künstlerpaare lange Zeit unbeachtet blieben. Die Thematik wurde erstmals in den 70er Jahren von Kunsthistorikern aufgegriffen. Die Zeitschrift *Kunstforum International* widmet sich in mehreren Aufsätzen Künstlerpaaren aus der Kunstgeschichte und stellt erstmals umfangreiches Material zu diesem Thema zur Verfügung.<sup>10</sup> Die vergangenen 20 Jahre verzeichnen im weitesten Sinne einen interdisziplinären Blick auf den Forschungskomplex Künstlerpaar. Literaturwissenschaftler, Soziologen oder Medienwissenschaftler nahmen sich der Thematik an, wobei viele der Untersuchungen weitgehend unter dem Aspekt der Gender-Forschung betrieben wurden.<sup>11</sup> Der Soziologe Klaus Theweleit befasst sich gleich in mehreren Büchern<sup>12</sup> mit kreativen Paaren, wobei er in seinen umfangreichen Texten spezifisch männliche Strategien und patriarchale Verhaltensmuster aufdeckt und anhand verschiedener Partnerschaften aufzeigt.

Bedenkt man, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema Künstlerpaar erst relativ spät einsetzt, steht die derzeitige Forschungslage dennoch auf einer soliden Basis, was das ungebrochene Interesse an kreativen Verbindungen und ihren unterschiedlichen Strategien der Zusammenarbeit verdeutlicht. Neuere Erscheinungen sind beispielsweise die Sammelbände „Liebe Macht Kunst: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert“ herausgegeben von Renate Berger<sup>13</sup> oder Whitney Chadwicks und Isabelle de Courtivrons

---

<sup>10</sup> Künstlerehen. In: *Kunstforum International*. Bd. 28, April 78, S.14-243 und Künstlerpaare. In: *Kunstforum International*. Bd. 106, März/April 1990, S.78-226 und Bd. 107, April/ Mai 1990, S. 70-231.

<sup>11</sup> Vgl. Stephan, Inge: *Gender. Eine Einführung*, und Garrad, Mary: *Artemisia and Susanna*. In: *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. Hrsg. von Norma Broude und Mary Garrad. New York 1982, S. 161. Vgl. auch Friedrich, Annegret: *Eins und eins - das macht zwei? Kritische Beiträge zum Künstlerpaar*. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*. Heft 25/Juni 1998.

<sup>12</sup> Theweleit, Klaus: *Das Buch der Könige*. Bd. I -III. Basel, Frankfurt am Main 1991. Ders.: *Männerphantasien*. Ders.: *Objektwahl (all you need is love...)*. Über Paarbildungsstrategien/Bruchstück einer Freudbiographie. Basel/Frankfurt a. Main 1990.

<sup>13</sup> Berger, *Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, 2000.

Band „Significant Others-Creativity and Intimate Partnership“<sup>14</sup>. 2004 erschien Christina Haberliks Buch „Theaterpaare“<sup>15</sup>, in dem die Autorin die künstlerische Zusammenarbeit von Paaren aus dem Bereich des Theaters, wie z.B. Bertolt Brecht und Marie Luise Fleißer, Rainer Werner Fassbinder und Hanna Schygulla untersucht. Erwähnenswert sind darüber hinaus die beiden Monographien von Inge Stephan und Gerda Marko,<sup>16</sup> die sich mit Paaren aus dem Bereich der Literatur befassen. In den letzten Jahren sind außerdem Einzeluntersuchungen zu Künstlerpaaren erschienen, wie z.B. die Biografie von Gisela Kleine über Wassily Kandinsky und Gabriele Münter. 2004 veröffentlichte Helga Grebing eine Doppelbiografie mit dem Titel „Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn - Wilhelm und Marta Worringer“.<sup>17</sup>

Ein Interesse für Leben und Liebe von Künstlerpaaren ist auch im internationalen musealen Bereich festzustellen. 1985 wurde z.B. in der Schweiz die Ausstellung „Künstlerpaare - Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes - résonances“ realisiert, welche die künstlerische Zusammenarbeit von Sophie Taeuber und Hans Arp, Camille Claudel und Auguste Rodin sowie Sonia und Robert Delaunay, fokussiert. 1994 stellte der Jenaer Kunstverein zeitgenössische Künstlerpaare im Rahmen einer Ausstellung vor. Das Kragens Museum präsentierte 2006 eine Ausstellung nordischer Künstlerpaare um 1900.

## **1.2 Vorgehensweise**

Um Leben und Zusammenarbeit von Künstlerpaaren zu analysieren sind private Briefe und persönliche Aufzeichnungen, wie z.B. Tagebücher

---

<sup>14</sup> Chadwick, Whitney und Courtivron, Isabelle de (Hrsg.): Significant Others-Creativity and Intimate Partnership. London 1993.

<sup>15</sup> Haberlik, Christina: Theaterpaare. Berlin 2004.

<sup>16</sup> Stephan, Inge: Das Schicksal der begabten Frau im Schatten berühmter Männer. Stuttgart 1991. Marko, Gerda: Schreibende Paare. Zürich, Düsseldorf 1998.

<sup>17</sup> Grebing, Helga: Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn - Wilhelm und Marta Worringer (1881 -1965). Berlin 2004.



als authentische Quellen, unverzichtbar. Darüber hinaus erweisen sich zeitgenössische Presseberichte, aber auch Beobachtungen Dritter als aufschlussreich.

Trotz zahlreicher Quellen und Materialien, die für die vorliegende Arbeit zusammengetragen wurden, stößt die Untersuchung an Grenzen und Schwierigkeiten; denn Künstlerpaare sind sich oft ihrer besonderen Bedeutung für die Kunst und in der Öffentlichkeit bereits zu Lebzeiten bewusst. In die Untersuchung muss daher die Möglichkeit einbezogen werden, dass die Paare bzw. Teile davon das Bild der Nachwelt vom gemeinsamen Schaffen bewusst konstruiert und verklärt haben. Andererseits ist bei der Auswertung der Quellenbestände stets zu berücksichtigen, dass diese nicht umfassend sein können. So fällt z.B. auf, dass in dem Briefwechsel zwischen Gustav Lindemann und Louise Dumont ausschließlich die Briefe Louises an Gustav erhalten sind. Denkbar wäre, dass die Antworten Lindemanns bereits zu Lebzeiten vernichtet wurden. Ebenso liegt die Vermutung nahe, dass manche der Paare, wie z.B. Claire und Ivan Goll, persönliche Dokumente zu Lebzeiten bewusst abgeändert oder verfälscht haben. Hier ging es in erster Linie um die Sichtung der Quellenbestände und um eine Prüfung der Verlässlichkeit der Textzeugen. Letztlich war das Ziel der Untersuchung aber nicht die Rekonstruktion von Lebensläufen. Ziel der Arbeit ist die Ausarbeitung eines Fundus' an Profilen von Paarbeziehungen, mit denen die weiteren Untersuchungen zu den Bedingungen literarischer und künstlerischer Produktion ausdifferenziert werden können. Um eine solche Vergleichbarkeit zu ermöglichen, bedurfte es der Benennung von Kriterien, die sich im Produktionsverhalten solcher Paare ergeben haben, und sich zu aussagefähigen Parametern entwickeln lassen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei größere inhaltliche Abschnitte. Der erste Teil umreißt den kulturellen und historischen Rahmen, in dem die Paare tätig waren. Der zweite Teil fokussiert die künstlerische Produktion der ausgewählten Paare am Beispiel eines

gemeinsamen Werkes. Marta und Wilhelm Worringer stehen exemplarisch für ein Künstlerpaar, das in getrennten Bereichen gewirkt hat, nämlich als Kunsthistoriker und als bildende Künstlerin. Wenn man die Zusammenarbeit der Paare Sophie Taeuber und Hans Arp, Claire und Ivan Goll sowie Louise Dumont und Gustav Lindemann untersuchen will, schließen sich Fragen zur künstlerischen Produktion und zu ästhetischen Positionen automatisch mit in die Untersuchung ein. Unter welchen Aspekten ein Kunstwerk in gemeinschaftlicher Arbeit entstehen kann, ist vielfältiger Natur und spielt in einer Arbeitsgemeinschaft eine weitaus größere Rolle, als bei Künstlern, die alleine arbeiten. Ein häufiger Ansatzpunkt von Künstlerpaaren der Moderne zu Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk im partnerschaftlichen Kontext sind ästhetische Modelle vergangener Epochen. Dabei geht es sowohl um die Bewertung und Verortung der eigenen Kunst in der Gesellschaft als auch um die kritische Reflexion der eigenen Rolle als Künstler und Produzent eines Kunstwerks im nach-naturalistischen Zeitalter. Sophie Taeuber und Hans Arp beispielsweise orientieren sich in ihren *Duo*-Collagen an einem kollektiven Kunstverständnis, das bereits in mittelalterlichen Künstlergilden praktiziert wurde. Es ist eine intensive Beschäftigung mit künstlerischen Ideen früherer Zeiten und gleichzeitig ein Brückenschlag zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Das Kapitel 1.3. über „Kunsttheoretische Modelle zur Produktionsästhetik“ beschäftigt sich mit diesen ästhetischen Positionen und beschreibt Modelle, die für die künstlerische Praxis der vorgestellten Paare von Bedeutung sind.

Der Themenkomplex in Kapitel 3 mit dem Titel „Künstlerpaare der Moderne: Vorüberlegungen“ beinhaltet mehrere Aspekte, die für ein Verständnis der vier Paare im Kontext der Moderne von Bedeutung sind. Ausgehend von einem Definitionsversuch der beiden Begriffe „Künstlerpaar“ und „Moderne“, versucht das Kapitel die vier Künstlerpaare in die künstlerischen Entwicklungen ihrer Zeit einzuordnen.

Das Kapitel 3 behandelt soziologische Fragestellungen zur Rolle der Frau in der Moderne und deren Auswirkungen auf die Gemeinschaftsarbeit der Paare. In diesem Zusammenhang werden die neuen beruflichen Chancen für Frauen in den Bereichen bildende Kunst, Literatur und Theater behandelt. Angesichts der beginnenden Emanzipations-Bewegung im frühen 20. Jahrhundert waren Diskussionen zur beruflichen Entfaltung der Frau ein äußerst brisantes Thema in der Öffentlichkeit. Verstärkt setzten sich Philosophen und Wissenschaftler mit der aktuell gewordenen Frauenfrage auseinander und entwarfen Konzepte einer spezifischen Weiblichkeit. Dabei sprach man Frauen entweder eine künstlerische Produktion ab oder ihre Tätigkeit wurde auf bestimmte Gattungen und Genres festgelegt. Die Argumentation zeitgenössischer Wissenschaftler orientiert sich dabei oftmals an der Vorstellung des männlichen Genies und der weiblichen Muse, der es im Gegensatz zum männlichen Künstler an eigener Kreativität bzw. schöpferischem Eigenvermögen mangelt. Da die beiden polaren Begriffe Genie und Muse automatisch mit ins Blickfeld der Untersuchung geraten, wenn von Künstlerpaaren die Rede ist, geben sie der vorliegenden Arbeit ihren Titel.

Der Themenkomplex „Die Künstlerpaare und die Kunst“ in Kapitel 4 beschreibt zwei verschiedene Arbeitsmodelle: „Kreative Symbiosen: Gemeinsame Zusammenarbeit an einem Kunstwerk“ und „Individuelle Konzepte: Paare mit getrennten Arbeitsbereichen und gegenseitiger Beeinflussung“, in denen die Paare tätig waren. Sophie Taeuber und Hans Arp, Louise Dumont und Gustav Lindemann sowie Claire und Ivan Goll arbeiteten gemeinsam an einem Kunstwerk, während Marta und Wilhelm Worringer getrennte Arbeitsbereiche hatten. Unter dem Aspekt eines individuellen Konzepts und der gegenseitigen Unterstützung werden der Kunsthistoriker und die Künstlerin auf ihre gegenseitigen Beeinflussungen hin untersucht.

Im zweiten Teil der Arbeit, die den Kern der Untersuchung bildet, werden die vier Paare und ihre künstlerische Produktion im Einzelnen behandelt. Zur Fokussierung der Thematik wird die

künstlerisch-ästhetische Zusammenarbeit an jeweils einem Kunstwerk untersucht. So lässt sich die kreative Zusammenarbeit bei Hans Arp und Sophie Taeuber besonders gut am Beispiel der *Duo-Collagen*, bei Claire und Ivan Goll anhand der PODA und bei Louise Dumont und Gustav Lindemann anhand der reformatorischen Bemühungen zeigen. Hieran wird die wechselseitige Ergänzung und Inspiration dargelegt, die ästhetischen Modelle herausgearbeitet, die das gemeinsame Schaffen bestimmten. Eine gegenseitige Anteilnahme und ein Interesse für die Arbeit des Partners ist auch in der Beziehung von Marta und Wilhelm Worringer ablesbar, obwohl Wilhelm Worringers Leistungen als Kunsthistoriker dem Arbeitsfeld Marta Worringers im ersten Moment entgegen gesetzt erscheinen. Die individuellen Leistungen des Paares im kulturellen und künstlerischen Bereich werden in getrennten Kapiteln analysiert, um anschließend verbindende Schnittstellen aufzuzeigen. Der Blick über das Arbeitsverhältnis hinaus auf die privaten Beziehungsmuster der Paare trägt dazu bei ein umfassendes Portrait der vier Paare zu zeichnen.

### **1.3 Kunsttheoretische Modelle zur Produktionsästhetik**

Wenn man sich mit Künstlerpaaren beschäftigt, treten Fragen zur Produktionsästhetik und Kreativität automatisch ins Blickfeld der Untersuchung. Seit der Antike befassen sich Philosophen und Wissenschaftler mit dem Wesen der Kunst und seiner ästhetischen Bedeutung in und für die Gesellschaft. Die unterschiedliche Bewertung künstlerischer Produktion in verschiedenen historischen Kontexten kreist dabei immer wieder um die Figur des Genies und um die elitäre Funktion von Kunst in der Gesellschaft. Seit der Antike wurden einzelne Künstler zu einsamen Genies stilisiert, die durch den Anruf der Musen Inspiration fanden. In der abendländischen Tradition herrschte die Vorstellung, dass Kreativität und Originalität gottgegeben und nicht vom Menschen erlernbar seien, wodurch die Kunst bzw. die Künstler einen gesellschaftlichen Sonderstatus erlangten.

Diese mythische Vorstellung vom Künstler-Genius verliert auch in den folgenden literarischen und kulturhistorischen Epochen nicht an Bedeutung. In der Epoche des Sturm und Drang im 18. Jahrhundert beispielsweise, erreicht der Gedanke in Kunst und Literatur einen Höhepunkt.

Heute hat die in den 1950er Jahren entstandene Kreativitätstheorie<sup>18</sup> den Genie-Gedanken - zumindest auf wissenschaftlich-theoretischer Basis - endgültig abgelöst. Seit den 1950er Jahren versuchen wissenschaftliche Studien zu beweisen, dass jeder Mensch zumindest über ein gewisses Maß an Kreativität verfügt, das bis zu einem bestimmten Grad auch erlernbar ist und nicht nur einzelnen Individuen vorbehalten bleibt. Wie schwierig es ist sich dem Phänomen Kreativität anzunähern, zeigt die Vielzahl und Vielfalt der Definitionen, die heute existieren. Generell lassen sich aus den diversen Theorie-Ansätzen zur Kreativität vier wesentliche Fragestellungen herauskristallisieren, über die in der Wissenschaft das Phänomen Kreativität erörtert wird. Es sind Fragestellungen zum kreativen Produkt, zum kreativen Prozess, zur kreativen Person und zu den Umweltbedingungen, in denen das Produkt entsteht.<sup>19</sup> Die kreative Idee wird in verschiedenen Definitionen begrifflich meist als originell, ungewöhnlich oder überraschend erfasst, ebenso als zielgerichtet oder nützlich. So z.B. im Brockhaus

Kreativität: schöpferisches Vermögen, das sich im menschlichen Handeln oder Denken realisiert und einerseits durch Neuartigkeit oder Originalität gekennzeichnet ist, andererseits aber auch einen sinnvollen und erkennbaren Bezug zur Lösung technischer, menschlicher oder sozialpolitischer Probleme aufweist.<sup>20</sup>

Nun sind die kreativen Produkte von Künstlern oder Schriftstellern nicht primär als sinnvoll oder nützlich zu beschreiben, sondern vielmehr in einem ideellen Kontext zu verstehen. Objektive

---

<sup>18</sup> Der Wissenschaftler J.G. Guilford entwickelte in den 1950er Jahren die Kreativitätsforschung in den USA.

<sup>19</sup> Preiser 1976, S. 24f.

<sup>20</sup> Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Leipzig, Mannheim. 1997, Band 12, S. 476.

Bewertungskriterien zur Beschreibung von Kreativität in einem allgemein gültigen Rahmen kann es also per definitionem nicht geben. Bei Künstlern ist die schöpferische Motivation in einem subjektiven Empfinden begründet, wobei der zeitgenössische und kulturelle Kontext das kreative Handeln der Produzenten mitbestimmen. „Eine ‚objektive‘ Definition des kreativen Produkts ist [...] immer nur innerhalb einer bestimmten sozialen Situation (Epoche oder Menschheitsgeschichte, Gesellschaftsform, Subkultur oder spezifische soziale Gruppe), in einem sozialen System[als] sinnvoll [zu bewerten].“<sup>21</sup>

Im Hinblick auf die kreative Zusammenarbeit der Paare dieser Arbeit spielen spezifische Zeitumstände eine Rolle, wobei sich die Paare im Einzelnen an verschiedenen ästhetischen Positionen und Modellen orientieren, um ein gemeinsames Kreativitätserlebnis zu schaffen. Dabei können Künstlerpaare im Unterschied zum einzeln schaffenden Künstler ihre Kreativität verdoppeln, indem sie im schöpferischen Prozess ihre verschiedenen technischen oder handwerklichen Fähigkeiten einbringen. Die Paare der vorliegenden Arbeit orientieren sich an unterschiedlichen produktions-ästhetischen Modellen, um einen gemeinsamen künstlerischen Weg zu finden. Dabei spielt die Reflektion von Ideen aus vergangenen historischen Epochen eine besondere Rolle:

Erst im historischen Augenblick der Moderne hat sich der Gegenstandsbereich Kunst so weit entfaltet, daß er die vergangene Kunst in all ihren technischen Varianten kategorial bestimmbar macht und die Bedingung der Möglichkeit der reflektierten und spontanen Selektion eröffnet.<sup>22</sup>

Die *Duo-Collagen* von Sophie Taeuber und Hans Arp beleben ein Modell aus der mittelalterlichen Handwerkskunst wieder. Der künstlerische Typus des Mittelalters bildet für sie die Grundlage, auf der sich die Bedeutung ihrer modernen Kunst erschließt. Die

---

<sup>21</sup> Preiser 1976, S. 6.

<sup>22</sup> Rudloff, Holger: Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion. Opladen 1991, S.156.

Collagen entstanden nach dem Prinzip einer anonymen, kollektiven Kunstproduktion in Anlehnung an mittelalterliche Werkstattgemeinschaften, wo Männer und Frauen gleichberechtigt an einem Kunstwerk zusammenarbeiteten. Hans Arp und Sophie Taeuber adaptieren das Konzept der mittelalterlichen Künstlergilden ganz bewusst, um als Produzenten hinter dem Kunstwerk zurücktreten. Die *Duo*-Collagen vermitteln das persönliche Verständnis des Paares von Kunst, in dem der Geniekult keinen Platz mehr hat und die Idee des isoliert arbeitenden Einzelschöpfers zugunsten einer gemeinschaftlichen Arbeit an Bedeutung verliert. Der kollektive Kunstbegriff lenkt den Blick ganz bewusst auf ein symbiotisches Kreativitätserlebnis, ohne das die Künstler als Individuen hervortreten. Sie treten in ihrer Rolle als Produzenten zurück, als Ausdruck einer idealistischen und selbstlosen Kunst.

Claire und Ivan Goll orientieren sich in ihrem gemeinsamen Gedichtband *PODA* an einem anderen ästhetischen Modell. Das Dichterpaaar ist von den künstlerischen Strömungen des Surrealismus beeinflusst, reflektiert aber gleichzeitig vergangene künstlerische Positionen, um neue Wege in der Lyrik einzuschlagen. Ihre Gedichte sind literarische Collagen, die in der Tradition der kubistischen Maler stehen. Die Kubisten gestalteten aus einfachen Alltagsgegenständen wie zum Beispiel Papier, Geweben oder Karton Collagen. Durch das Zusammenkleben verschiedener Gegenstände im Bild wollten die kubistischen Maler die Wirklichkeit nicht in einem realistischen Sinne abbilden, sondern eine surreale Wirklichkeit im Bild erschaffen. In den *PODA* übernehmen Claire und Ivan Goll eben diese Technik, indem sie nicht bildnerisches, sondern sprachliches Material zu surrealistischen Texten zusammenfügen. Durch die Montage von Satzfragmenten und einzelnen Wörtern erzeugen sie auf literarischer Ebene eine eigene poetische Welt, die jenseits der klassischen literarischen Normen liegt. Die Liebesgedichte des Paares grenzen sich von traditionellen literarischen Konzepten ab, indem sie die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern eine eigene ästhetische Realität in einem

surrealistische Sinne erzeugen. Claire und Ivan erscheinen somit als Produzenten neuer literarischer Wirklichkeiten, indem sie mit sprachlichem Material spielerisch umgehen. Das Modell der literarischen Collage eröffnet einen völlig neuen Blickwinkel auf die literarische Produktion und auf die Rolle des Produzenten, weil sie die klassisch-literarischen Normen vergangener Jahrhunderte in der Literatur bewusst unterläuft. Entgegen der traditionellen Vorstellung eines harmonischen, in sich geschlossenen Kunstwerks, erscheint die literarische Collage als ein multiperspektivisches Gebilde, das einen anderen Zugang zu den Dimensionen Wahrheit und Wirklichkeit erlaubt.

Das theatralische Konzept, das Louise Dumont und Gustav Lindemann am Düsseldorfer Schauspielhaus verfolgen, ist geprägt von einer idealistischen Philosophie und einer neuromantischen Strömung, die sich um 1905 entwickelt. Louise Dumonts und Gustav Lindemanns Tätigkeit am Schauspielhaus steht im Zeichen des sogenannten Ästhetizismus des frühen 20. Jahrhunderts. Der Ästhetizismus lenkt die Aufmerksamkeit auf die künstlerische Form und die ästhetische Gestaltung. Die Theaterstücke, die das Künstlerpaar am Schauspielhaus inszeniert, zeigen eine emotionale und erlebnisreiche Dichtung, die im Sinne eines *l'art pour l'art*-Prinzips allein durch ästhetische Kriterien bestimmt ist. Die künstlerische Praxis, die Louise Dumont und Gustav Lindemann am Schauspielhaus umsetzen, lässt sich auf romantische Theorien aus der Zeit der Klassik und Romantik zurückführen. In diesen Epochen wurde Literatur und Kunst als emotionales Erlebnis stilisiert und in dieser Form über alle Werte gestellt. Die gemeinsame Arbeit am Schauspielhaus von Louise Dumont und Gustav Lindemann steht im Zeichen dieser ästhetischen Maxime, indem sie romantische Theorien in die Moderne transferieren.

Im Rahmen ihrer kreativen Zusammenarbeit reflektieren die Künstlerpaare unterschiedliche ästhetische Positionen, um ihren eigenen künstlerischen Dialog zu legitimieren. Ein wichtiger Aspekt, wie noch zu zeigen ist, offenbart sich hierbei in



parallelen ästhetischen Vorstellungen beider Partner, die dann in spezifischen künstlerischen Modellen ihren Niederschlag finden.

## 2. Künstlerpaare der Moderne im 20. Jahrhundert: Vorüberlegungen

### 2.1 Zum Begriff Künstlerpaar

Wie lässt sich der Begriff Paar definieren? Wenn man von dem Begriff Paar spricht, sind zunächst zwei Menschen gemeint, die emotional miteinander verbunden sind. Dabei nimmt ein Paar stets Bezug auf ein drittes Element, („Ich -Du -Wir, wir und die Welt, Er - Sie - Es“)<sup>23</sup>. Die Definition des Begriffs Künstlerpaar schließt den künstlerischen Aspekt mit ein. Künstlerpaare finden ihren dritten Bezugspunkt in der Kunst. Man kann also zusammenfassend feststellen: Wenn man von Künstlerpaaren spricht, handelt es sich um eine spezifische Form von Paar. Künstlerpaare sind nicht nur emotional miteinander verbunden, sondern auch künstlerisch. Historisch haben Künstlerpaare eine lange Tradition, wobei der genaue Ursprung dieses Phänomens nicht eindeutig nachweisbar ist. Vermutlich gab es die ersten Künstlerpaare in mittelalterlichen Künstlerwerkstätten, wo sowohl Männer als auch Frauen in Künstlergilden in gemeinschaftlicher Form zusammenarbeiteten.

Zu dem Aspekt von Kreativität und von produktionsästhetischen Fragen gehört in diesem Kontext auch die Untersuchung von Künstlergemeinschaften. Vor allem dann, wenn sie unter einem klar benennbaren ästhetischen Ideal zusammengefunden haben, z.B., um ein Beispiel aus dem Rheinland zu nennen, die Kalltalgemeinschaft. Deshalb ist es ein weiteres Kriterium, dass die hier behandelten Künstlerpaare auch im lebensplanerischen Sinne als Paar zu verstehen sind, d.h. entweder verheiratet waren oder in einer eheähnlichen Beziehung lebten und sich dadurch von einzelnen Zeitgenossen und Gruppen unterscheiden. Daraus ergibt sich bereits ein Kriterium, nämlich das Duo-Prinzip. Sophie Täuber und Hans Arp haben dieses Prinzip in ihren *Duo-collagen*, wie noch zu zeigen sein wird, betont.

---

<sup>23</sup> Berger 2000, S.2.

## 2.2 *Moderne*

Die Moderne ist ein Großstadtphänomen, das in Berlin seinen Ausgang nimmt. Die Industrialisierung, der Ausbau der Infrastruktur, die Entwicklung neuer Technologien in der Wissenschaft und die rapide ansteigenden Bevölkerungszahlen führten zu massiven Veränderungen in der Gesellschaft.<sup>24</sup> Vor allem die Erkenntnisse der Wissenschaft erweiterten und veränderten das Weltbild der Menschen, die sich des revolutionären Wandels zu diesem Zeitpunkt kaum bewusst waren. Der Literaturtheoretiker Wilhelm Bölsche schreibt im Jahre 1887:

Die Basis unseres gesamten [sic!] modernen Denkens bilden die Naturwissenschaften. Wir hören täglich mehr auf, die Welt und die Menschen nach metaphysischen Gesichtspunkten zu betrachten [...]. Jede poetische Schöpfung, die sich bemüht, die Linien des Natürlichen und Möglichen nicht zu überschreiten und die Dinge logisch sich entwickeln zu lassen, ist vom Standpunkte der Wissenschaft betrachtet nichts mehr und nichts minder als ein einfaches, in der Phantasie durchgeführtes Experiment[...].<sup>25</sup>

Das Phänomen der Künstlerpaare in der Moderne ist, im Gegensatz zur Romantik, in der sie im Prinzip der Synpoesie Teil der epochenspezifischen Ästhetik wurden, bisher weitgehend unerforscht. Dies liegt vor allem daran, dass die Moderne nicht als Gruppenphänomen begriffen wird und sich natürlich auch in vielerlei Hinsicht als soziologisch manifeste Bewegung entwickelt hat.

Dementsprechend finden sich zwei Herangehensweisen an die Moderne, die „zivilisatorische Moderne“<sup>26</sup> und die „ästhetische Moderne“, die Veränderungen im künstlerischen Bereich beschreibt. Die Berührungspunkte der ästhetischen und der zivilisatorischen

---

<sup>24</sup> Einen ausführlichen Überblick über den Begriff „zivilisatorische Moderne“ geben z.B. Wehler, Hans-Ulrich: Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918. Göttingen 1975; Zapf, Wolfgang: Die Modernisierung moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 25. Deutschen Soziologentages in Frankfurt am Main 1990, Frankfurt am Main 1991; Wehling, Peter: Die Moderne als Sozialmythos. Zur Kritik sozialwissenschaftlicher Modernisierungstheorien. Frankfurt am Main 1992.

<sup>25</sup> Bölsche, Wilhelm: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie (1887) In: Literarische Manifeste des Naturalismus. 1880-1902. Hrsg. von Erich Ruprecht. Stuttgart 1962, S. 85f.

<sup>26</sup> Anz 2002, S.18. Welches Werk?

Moderne sind natürlich ihre gegenseitigen Beeinflussungen. Der Strukturwandel der Gesellschaft beeinflusst Künstler und Literaten, sodass sich eine ästhetische Moderne in den einzelnen Künsten herausbildet, die gewissermaßen als kritische Instanz zur zivilisatorischen Moderne fungiert. Dabei verlaufen ästhetische und zivilisatorische Moderne nicht unmittelbar parallel nebeneinander her, sondern stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander. Die Ausprägungen in den einzelnen Künsten sind vielfältig und individuell verschieden, wobei die Motivation der Künstler in dem gemeinsamen Bestreben liegt, modern zu sein, sich gegen alte Konventionen aufzulehnen und neue künstlerische Ausdrucksformen zu finden.

Bei der Untersuchung der Künstlerpaare ist vor allem zu berücksichtigen, dass der Erste Weltkrieg einen Emanzipationsschub bedeutete, der den Frauen ein höheres Maß an Freiheitsmöglichkeiten ließ. Von daher ist hier eine andere Untersuchung als z.B. im Naturalismus möglich, in dem die potentielle Gleichrangigkeit von Männern und Frauen noch nicht da war. Frauen hatten durch die Kriegsergebnisse eine höhere Verantwortung in der Gesellschaft, da die Männer, wenn sie denn aus dem Krieg zurück kamen, zumeist seelisch und körperlich schwer geschädigt waren. Wie der zweite Teil der Arbeit zeigen wird, haben wir es besonders bei Sophie Taeuber, Louise Dumont und Marta Worringer mit selbstbewussten, in den Bereichen der Lebenspraxis emanzipierten Frauen zu tun. Hier bleibt jedoch zu fragen, inwiefern sich die neue Emanzipation der Frau auch in der gemeinsamen Arbeit zeigt oder eben noch nicht, sondern vielmehr auf traditionelle Rollenverständnisse zurückgreift.

Die Moderne lässt sich als gesamtgesellschaftliches Phänomen nicht nur schwer umreißen, sie umfasst auch einen großen zeitgeschichtlichen Abschnitt. Walter Fähnders schlägt ein plausibles Modell zur Parametrisierung vor, das sich eignet, um die vier Künstlerpaare in den zeitlichen Kontext der Moderne

einzuordnen. Fähnders umreißt die Zeitspanne der Moderne zwischen 1890-1933.<sup>27</sup> Die Moderne umfasst demnach das Wilhelminische Reich, den Ersten Weltkrieg und den Beginn der Weimarer Republik. Diese Zeitspanne unterteilt Fähnders nochmals in „Historische Moderne“ (1890-1910) und „Historische Avantgarde“ (1910-1933). Ausgehend von den beiden größeren Komplexen „Historische Moderne“ und „Historische Avantgarde“ lassen sich die vier Paare bzw. ihre ästhetischen Positionen in einen spezifischen zeitlichen Kontext einordnen.

Die Zusammenarbeit von Louise Dumont und Gustav Lindemann am Düsseldorfer Schauspielhaus beginnt im Jahre 1904. Ihre gemeinsame Arbeit steht an der Schwelle der Jahrhundertwende und fällt in den Zeitraum der „Historischen Moderne“. Sophie Taeuber und Hans Arp sowie Marta und Wilhelm Worringer und Claire und Ivan Goll stehen in der Tradition der nächsten Künstlergeneration, in der „Historische Avantgarde“.

### **2.3 Einordnung der einzelnen Künstlerpaare in den Umkreis der ästhetischen Moderne**

#### **2.3.1 Louise Dumont und Gustav Lindemann: Ästhetizismus**

In der „Historischen Moderne“ entwickelten sich zahlreiche Kunst-Ismen, deren übergeordnetes Ziel es war, den Naturalismus der Jahrhundertwende zu überwinden. Der Naturalismus verstand sich im naturwissenschaftlichen Sinne als objektive Reproduktion der Wirklichkeit, was von Literaten und Künstlern des frühen 20. Jahrhunderts bald als überholt gewertet wurde. Das technische und kausalistische Kunstverständnis wurde abgelöst von einer empfindsamen Nervenkunst, welche die Literatur- und Kunstszene grundlegend veränderte. So entstanden um die Jahrhundertwende verschiedene Stilrichtungen, wie zum Beispiel Ästhetizismus, Symbolismus, Impressionismus oder Jugendstil, die sich als Gegenbewegung zum Naturalismus verstanden. Dieses neue sensualistisch geprägte Kunstverständnis setzten Louise Dumont und

---

<sup>27</sup> Fähnders 1998, o. Seitenangabe.

Gustav Lindemann am Schauspielhaus um. Ihre Inszenierungen konzentrierten sich nicht länger auf äußere Faktoren der Wahrnehmung wie im Naturalismus, sondern auf psychologische, emotionale Aspekte, wobei der Sprache besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde. Die Sprache bildete für das Künstlerpaar Louise Dumont und Gustav Lindemann den Schlüssel, um eine emotionale und erlebnisreiche Dichtung zu präsentieren, die allein durch ästhetische Kriterien bestimmt wurde.

### **2.3.2 Sophie Taeuber und Hans Arp: Dadaismus**

Der Dadaismus gilt als Experimentierfeld der noch jungen Avantgardebewegung. Bei Kriegsausbruch im Jahre 1914 in Deutschland flohen viele Künstler in die neutrale Schweiz, wo durch das Zusammentreffen unterschiedlicher Künstler eine dadaistische Gruppe in Zürich entstand. Mit der Gründung des Cabaret Voltaire im Jahre 1916 wurde der Zürcher Dadaismus aus der Taufe gehoben. Über die Namensfindung des Begriffs Dadaismus herrscht bis heute Unklarheit. Hugo Ball erwähnt das Wort Dada in seinem Tagebuch: „Dada heißt im Rumänischen Ja Ja, im Französischen Hotto- und Steckenpferd. Für Deutsche ist es ein Signum alberner Naivität und zeugungsfroher Verbundenheit mit dem Kinderwagen.“<sup>28</sup> Huelsenbeck schreibt dazu: „Das Wort Dada wurde von Hugo Ball und mir zufällig in einem deutsch-französischen Diktionär entdeckt, als wir einen Namen für Madame le Roy, die Sängerin unseres Cabarets, suchten.“<sup>29</sup>

Die Kunst Dadas ist vielfältig beschreibbar und manifestierte sich auf allen Gebieten der Kunst, in Literatur, Tanz, Musik oder in der Malerei. Die grenzüberschreitende Symbiose der einzelnen Künste ist ebenso charakteristisch für den Dadaismus wie das freie Experimentieren mit künstlerischen Mitteln. Die *Duo*-Collagen von Sophie Taeuber und Hans Arp stehen für einen neuen Bildtypus im

---

<sup>28</sup> Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Hrsg. von Bernhard Echte. Zürich 1992, S. 95.

<sup>29</sup> Huelsenbeck, Richard: En avant Dada. Hamburg 1984, S.10.

Dadaismus, der gestalterische Präzision und zufällig produzierte Kunst in sich vereint. Gleichzeitig repräsentieren die Duos eine meditative und transzendente Kunst vor dem Hintergrund des Ersten Weltkriegs.

### **2.3.3 Marta und Wilhelm Worringer: Rheinischer Expressionismus**

Neben dem Dadaismus zählt der Expressionismus zur „Historischen Avantgarde“. Im Vergleich zu den bekannten Expressionismus-Zentren wie München oder Berlin, erscheint der sogenannte Rheinische Expressionismus oftmals als Fußnote innerhalb der bedeutenden literarischen und kunsthistorischen Epoche. Die Bezeichnung Rheinische Expressionisten bezieht sich auf eine Ausstellung im Jahre 1913 im Kunstsalon Friedrich Cohen, bei der unter anderem Heinrich Campendonk, Ernst Moritz Engert, Max Ernst, Franz M. Jansen, August Macke, Carlo Mense und Hans Thuar als Künstler vertreten waren.<sup>30</sup> Marta Worringers künstlerische Tätigkeit im Rheinland beginnt 1919. Mit den expressionistischen Künstlern kommt Marta Worringer durch ihre zahlreichen Ausstellungs-beteiligungen im Rheinland in Verbindung, wobei sich die Ästhetik ihrer Bilder in vielfacher Hinsicht von der ihrer expressionistischen Zeitgenossen unterscheidet. Gemeinsam mit ihrem Mann gestaltete Marta Worringer die Rheinische Moderne im Rahmen einer expressionistischen Kunst aktiv mit.

Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer ist mit dem Begriff Expressionismus durch seine Dissertation „Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie“ unmittelbar verbunden. Er gilt als theoretischer Begründer des deutschen Expressionismus und nimmt in seinen Schriften, die in den 20er Jahren entstanden, Bezug auf die Kunst seiner Zeit. Seine in „Abstraktion und Einfühlung“ dargelegten Thesen bildeten ästhetische Wertmaßstäbe für zeitgenössische Künstler.

---

<sup>30</sup> Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde. Bearb. von Joachim Heusinger von Waldeck et al. Recklinghausen 1980, S.193-208.

#### **2.3.4 Claire und Ivan Goll: Surrealismus**

Die Zusammenarbeit zwischen Claire und Ivan Goll steht zeitlich gesehen am Ende der „Historischen Avantgarde“. Im Jahre 1925 entstanden die „Poèmes d’amour“ in Frankreich, wo sich der Surrealismus zunächst in der bildenden Kunst und dann in der Literatur formierte. Der Surrealismus wird im Allgemeinen mit der Person André Bretons in Verbindung gebracht, der als geistige Leitfigur und Gründer der Bewegung gilt. Claire und Ivan Goll gehörten der surrealistischen Gruppe um Breton nicht an, da das Künstlerpaar andere ästhetische Positionen vertrat, die sich von Bretons Poetik des unbewussten Schreibens (écriture automatique) unterschieden. Das literarische Konzept der PODA fußt unter anderem auf Ivan Golls „Manifest des Surrealismus“ und orientiert sich an der Collage-Technik der kubistischen Maler.



### **3. Soziologische Überlegungen**

#### **3.1 Neue berufliche Chancen für Frauen in der Moderne**

Im Zuge der gesellschaftlichen und politischen Veränderungen der Jahrhundertwende machten Frauen verstärkt auf sich aufmerksam. Sie forderten eine professionelle künstlerische Ausbildung, die zuvor ausschließlich Männern vorbehalten war. Es regte sich weiblicher Widerstand gegen die Behauptung Frauen fehle die schöpferische Kraft, um professionell künstlerisch tätig zu sein. Doch der Versuch, die männliche Tradition zu durchbrechen war mühsam und von zahlreichen Rückschlägen geprägt, wie ein Blick in die Geschichte zeigt. Der Beginn des Ersten Weltkrieges, im Zuge dessen die Männer an die Front zogen oder geschickt wurden, verlangte wiederum eine schnelle Emanzipation der Frau, die auch nach dem Krieg in vielen Bereichen den Mann, z.B. in der Versorgung der Familie, ersetzen musste. Diese Veränderung ist bei der Betrachtung der Künstlerpaare in der Zeit nach 1914 zu berücksichtigen, auch in Hinblick darauf, wie sich die praktische Notwendigkeit der Emanzipation in der pazifistischen Kunst nach 1918 ausdrückte, die um eine Veränderung der Gesellschaft hin zu einer Gemeinschaft rang. So ist zu fragen, welche Möglichkeiten der Beteiligung den Frauen eingeräumt wurden und welche Sie sich erarbeitet haben. Naheliegend ist z.B. die Annahme, dass der Frau ausgehend von ihrem traditionellen Rollenbild als Hausfrau und Mutter besondere Fähigkeiten in der Harmonisierung einer kaputten Gesellschaft zugeschrieben wurden. Außerdem steht zu fragen, inwiefern die Frauen selbst an den Utopiekonzepten der Nachkriegszeit mitgewirkt haben.

Festzustellen bleibt zunächst, dass Marta Worringer, Louise Dumont, Sophie Taeuber und Claire Goll zu den Frauen zählen, die sich maßgeblich an der Moderne beteiligten und ihre neuen beruflichen Chancen in der Partnerschaft erfolgreich nutzten. Dabei haben sie nicht nur an den vorhergegangenen Emanzipationsbewegungen teilgehabt, sondern auch an der

Veränderung des Selbstverständnisses der Künstler mitgewirkt, die sich zunehmend vom bürgerlich-schöngeistigen Kunstverständnis aus der Zeit vor der Jahrhundertwende distanzierte, hin zu der Berufung als Künstler mit politischer und sozialer Verantwortung. So galt zu Beginn des Jahrhunderts die Beschäftigung für junge Mädchen des Bildungsbürgertums mit den sogenannten schönen Künsten als standesgemäß und wünschenswert, jedoch wurde nur selten eine ernsthafte Berufsausbildung der Frauen als Malerin, Schriftstellerin oder Schauspielerin akzeptiert. Das traditionelle Frauenbild, das im beginnenden 20. Jahrhundert präsent war, zwängte die Frau in die üblichen Rollen: Gattin, Hausfrau und Mutter. Eine eigene berufliche Karriere blieb Frauen meistens versagt.

Überblickt man die einzelnen Disziplinen Literatur, bildende Kunst und Theater, stellt man fest, dass sich Frauen am leichtesten im Bereich Theater integrieren konnten. Dadurch, dass die Tätigkeiten von Frauen in der bildenden Kunst und Literatur auf spezifische Gattungen beschränkt waren, zum Beispiel auf das Malen von Portraits oder auf das Schreiben eines Tagebuchs, entstanden Hierarchien zwischen der künstlerischen Tätigkeit von Männern und Frauen, die lange Zeit nicht überschritten werden konnten. Auf den ersten Blick scheint es solche Hierarchien im Bereich Theater nicht zu geben. Das liegt daran, dass das Theater im Vergleich zu anderen Künsten nur ein geringes gesellschaftliches Ansehen genoss. Der Beruf des Schaustellers, des fahrenden Volkes, war in der Öffentlichkeit wenig anerkannt<sup>31</sup> und deshalb für Frauen leichter zugänglich. Für weibliche Bühnenmitglieder bestand jedoch immer eine Abhängigkeit zwischen Darstellerin und Rolle. Das Dilemma zwischen der Wahrung der eigenen weiblichen Identität und dem Wunsch, dem Rollenanspruch dennoch gerecht zu werden, war ein Drahtseilakt, den männliche Darsteller nicht leisten mussten. Eine ernsthafte Anerkennung als Berufsschauspielerin war nur schwer zu

---

<sup>31</sup> Vgl. Möhrmann, Renate: Einleitung. In: Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Hrsg. von ders. Frankfurt am Main 1989, S. 12.

erreichen. So gesehen ist die vermeintliche Emanzipationsleistung im Bereich Theater zu relativieren, denn eine Gleichberechtigung zwischen weiblichen und männlichen Darstellern blieb meist außen vor. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch veränderte ein neues Rollenrepertoire das Berufsbild der Schauspielerin in Deutschland grundlegend. Im Naturalismus verbreiteten sich neue literarische Stoffe, die ein verändertes Frauenbild verlangten. Die zeitgenössischen Dichter beschäftigten sich mit der Emanzipation der Frau in der Gesellschaft und stellten Fragen zu ihrer Selbstbestimmung, Ehe oder Mutterschaft.

Das veränderte Rollenmaterial wandelte nicht nur das Ansehen der Frau als Schauspielerin in der Öffentlichkeit, sondern auch die Bedeutung des Theaters im Allgemeinen.<sup>32</sup> Dadurch, dass das Theater an Reputation gewann, wurde es nun auch für Frauen aus höheren Gesellschaftsschichten interessant, die sich eine Karriere als Schauspielerin erhofften. Im frühen 20. Jahrhundert stieg die Anzahl an weiblichen Personen am Theater signifikant an.<sup>33</sup>

Die Emanzipation der Frau im Bereich der bildenden Kunst steht in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Erstarken der Frauenbewegung und bürgerlichen Frauenverbänden. Die organisierten Institutionen kümmerten sich um bessere Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen im künstlerischen Bereich, der bis 1919 ein männliches Privileg blieb. Erst die Weimarer Verfassung gestand Frauen die gleichen Ausbildungsmöglichkeiten wie Männern zu. Ab den 1860er Jahren eröffneten die ersten privaten Malschulen und Damenakademien. Staatliche Institutionen nahmen Frauen lediglich als Ehrenmitglieder auf, nicht aber als Schülerinnen.<sup>34</sup> So entstanden beispielsweise der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin (1866), die Damenakademie des Münchner Künstlerinnen-

---

<sup>32</sup> Ebenda, S.21.

<sup>33</sup> Ebenda, S.21.

<sup>34</sup> Vgl. Stelzl, Ulrike: Die zweite Stimme im Orchester. Zum Bild der Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung. In: Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch. Hrsg. von Luise F. Pusch. Frankfurt am Main 1983, S. 263.

Vereins (1881) oder die Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen (1911). Marta Worringer und Sophie Taeuber zählen zu den ersten Frauen, die eine professionelle Ausbildung an privaten Kunstschulen erfolgreich absolvierten. In vielen größeren deutschen Städten existierten private Kunstanstalten, die von jungen Frauen sehr gefragt, aber auch häufig überfüllt waren. Das Studium an staatlichen Akademien hingegen war professioneller ausgerichtet und versprach den Frauen höhere Lernerfolge. Dabei war die Ausbildung für Frauen meist teurer als für Männer. 1919 musste eine Kunststudentin an einer privaten Kunstakademie für Kurse, Modelle und Bildungsreisen etwa 3.000 Mark pro Jahr zahlen. Ein männlicher Student hingegen zahlte an einer staatlichen Akademie jährlich lediglich 120 Mark.<sup>35</sup> Innerhalb der künstlerischen Bereiche gab es Hierarchien, wobei das Kunstgewerbe und die Portrait- und Landschaftsmalerei zu den qualitativ niederen Gattungen gezählt wurde. In diesen Bereichen war der Anteil der Frauen besonders hoch, nicht zuletzt deshalb, weil es gern gesehen war, dass das weibliche Geschlecht Künstlerisches mit Nützlichem verbinden konnte. Das Verschönern und Ausschmücken der häuslichen Umgebung und die Herstellung von dekorativen Gegenständen galt im wilhelminischen Zeitalter als typisch weibliche Freizeitbeschäftigung. Die Beschränkungen auf künstlerischem Gebiet wurde von den Frauen selbst als Konkurrenzangst seitens der Männer gewertet:

Was wir Frauen des neunzehnten Jahrhunderts verlangen, das ist, daß uns all' die guten Gaben des Lebens freigegeben werden, so daß wir sie wie die Männer in Besitz nehmen und ausnützen können, auf daß auch wir - wofern wir's können - die Höhen der Kunst und Wissenschaft erklimmen, damit auch wir uns erfreuen an der vollsten, individuellen Entfaltung und vollkommener persönlicher Freiheit. Aber wenn alles gethan und erreicht ist, brauchen die Männer doch nicht unsern Mitbewerb fürchten; denn die Pflicht wird uns überall zurückrufen, und unsre Liebe wird immer unsre öffentliche Thätigkeit beschränken, wenn nicht vernichten.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Muysers, Carola: Paradigmenwechsel: Das Berufsbild bildender Künstlerinnen in Deutschland von 1900 bis 1930. In: Marie von Malachowski-Nauen. Eine Rheinische Expressionistin. Hrsg. vom Verein August Macke Haus. Bonn 1998, S.181.

<sup>36</sup> Hart, Mrs. Ernest: Unterliegen die Frauen auf dem Gebiet der Kunst?,

Um die Jahrhundertwende etablierte sich eine Generation von Künstlerinnen, die sich auf neues, unbekanntes Terrain wagte. Selbst die höheren Kosten für die Ausbildung hielten die Frauen in ihrem emanzipatorischen Streben nicht davon ab eine künstlerische Ausbildung zu beginnen. Eine Statistik aus dem Jahre 1913 belegt, dass 16 Prozent aller Frauen in Deutschland beruflich als Künstlerinnen tätig waren.<sup>37</sup>

Ähnlich wie im Bereich der bildenden Kunst wurde Frauen der Zugang in den literarischen Betrieb lange Zeit erschwert oder verweigert. Die spezifischen Strukturen der Moderne bzw. der künstlerischen Avantgarde erleichterten Frauen jedoch eine Integration in Dichterkreise und Literatenkreise. Indem moralische Werte der bürgerlichen Gesellschaft von avantgardistischen Künstlern als spießbürgerlich abgetan wurden, brachen sie mit alten Konventionen, nicht zuletzt aus Protest gegenüber der angepassten Gesellschaft. So entwickelte sich eine Subkultur parallel zur bürgerlichen Gesellschaft, mit eigenen Literaten-Treffs in Caféhäusern oder Clubs :

Die Boheme als intellektuelle Subkultur am Rande der bürgerlichen Gesellschaft setzt sich zusammen aus Gruppen mit vorwiegend literarischen, bildkünstlerischen oder musikalischen Aktivitäten bzw. Ambitionen und mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen. Sie bildet ein antagonistisches Komplementärphänomen nicht nur, aber vor allem zu den angepassten Mittelschichten einer bürgerlichen Wirtschaftsgesellschaft, die ausreichend individualistischen Spielraum gewährt und symbolische Aggressionen (,épater le bourgeois´) zulässt.<sup>38</sup>

Die Bohémekultur kann daher als „relativ autonomes künstlerisches und literarisches Feld, als eine ‚Welt mit je eigenen Gesetzen‘“<sup>39</sup> beschrieben werden, in das sich Frauen leichter integrieren konnten. Die ausgewiesene antibürgerliche Haltung der nach wie vor

---

1894/95, zitiert nach: Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in Deutschen Quellentexten. 1855-1945. Hrsg. und kommentiert von Carola Muysers. Amsterdam, Dresden 1999, S. 68.

<sup>37</sup> Vgl. Muysers, Paradigmenwechsel, 1998, S. 182.

<sup>38</sup> Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd.1. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin, New York 1997, S. 241f., Stichwort „Boheme“.

<sup>39</sup> Vgl. Anz 2002, S. 29.

noch männerdominierten Gruppierungen nutzten die Frauen als Chance, in den literarischen Betrieb zu gelangen und sich selbst als Schriftstellerin zu beweisen.

Die neuen beruflichen Chancen für Frauen in der Moderne wurden durch verschiedene Faktoren beeinflusst. Zum einen wirkten sich die spezifischen Merkmale der Moderne positiv aus: Durch die Soziologie der Subkultur war eine weibliche Integration in das Kunst- und Kultursystem prinzipiell möglich. Zum anderen erreichte die Frauenbewegung bzw. die Frauenverbände neue Berufschancen für das weibliche Geschlecht in der bildenden Kunst. Dank neuer literarischer Themen im Bereich des Theaters eröffneten sich andere Perspektiven für das Berufsfeld der Schauspielerin, die durch ein neues Rollenrepertoire an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ein besseres gesellschaftliches Ansehen erlangte. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass die Frauenkultur ein zartes Pflänzchen war, das innerhalb einer Männergesellschaft „über schüchternste Ansätze nicht hinausgehen [konnte]“<sup>40</sup>.

Die Etablierung von Frauen im Kunst -und Kulturbereich wurde von Soziologen und Philosophen kritisch beobachtet. Frauen, die ihren Wunsch künstlerisch tätig zu sein verwirklichen wollten, wurden nicht selten zur Zielscheibe emanzipationsfeindlicher Thesen. Die Autoren entwarfen eine zeitgenössische Geschlechterontologie und betonten die angebliche Naturnähe der Frau, die eine eigene künstlerische Produktivität einschränke oder letztlich ausschließe.

### **3.2 Weiblichkeit und Geschlechterverhältnisse in der Moderne**

Karl Scheffler verfasste im Jahre 1908 die wohl aggressivste Abhandlung über die künstlerische Tätigkeit von Frauen. Schefflers Buch mit dem Titel „Die Frau und die Kunst“<sup>41</sup> wurde um die

---

<sup>40</sup> Rühle-Gerstel, Alice: Die Frau und der Kapitalismus. Leipzig 1932, zitiert nach Michael Schwarz, S. 18.

<sup>41</sup> Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst, 1908. Zitiert nach: Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in Deutschen Quellentexten 1855-1945. Hrsg. von Carola Muysers. Amsterdam, Dresden 1999.

Jahrhundertwende in Bezug auf die künstlerische Produktion von Frauen, Gegenstand einer ernsthaften Auseinandersetzung.

Basierend auf den Thesen von Schiller und Kant über die Weiblichkeit der Natur, versuchte Scheffler nachzuweisen, dass Frauen auf fast keinem Gebiet der Kunst erfolgreich sein könnten. Aufgrund ihrer angeblich spezifisch weiblichen Wesensmerkmale seien Frauen nicht für die Ausübung von Malerei, Architektur oder Kunsthandwerk geeignet. Während Scheffler die Frauen aus dem Bereich der bildenden Kunst völlig ausklammert, betrachtet er das Schauspiel, das historisch gesehen im Vergleich zu anderen Künsten ein geringes gesellschaftliches Ansehen genoss, als ein typisches Gebiet, auf dem sich das weibliche Geschlecht entfalten könne. Für das Schauspiel, argumentiert Scheffler, sei die Frau durch die Vorzüge ihrer körperlichen Reize geradezu prädestiniert. In seinen Texten versucht Scheffler immer wieder die Rationalität und geistige Überlegenheit des Mannes der gefühlsbetonten, instinktiven Natur der Frau gegenüber zu stellen. Durch seine frauenfeindlichen Thesen versucht Scheffler eine Genialität des männlichen Geschlechts auf künstlerischem Gebiet herauszustellen, während er gleichzeitig die geistigen Fähigkeiten von Frauen abwertet. In Schefflers Schriften wird das weibliche Geschlecht nicht nur als minderwertiges Wesen diffamiert, sondern auch als Bedrohung und als Zerstörerin der männlichen Kultur gesehen. Doch Schefflers These, dass die Frau der Natur nah sei, soll nicht nur die Unmöglichkeit künstlerischer Produktion von Frauen darlegen, sondern diese vor allem verhindern bzw. unter Kontrolle bringen. Die Diskussion um die künstlerische Tätigkeit von Frauen mündet auch bei anderen Autoren in ein klassisches schwarz-weiß Schema, das seine Legitimation in dem anders gearteten Wesen der Frau sucht.

Im Jahre 1902 erschien Georg Simmels Aufsatz „Weibliche Kultur“<sup>42</sup>, dessen Titel bereits das Stichwort der gesamten Untersuchung

---

<sup>42</sup> Simmel, Georg: Weibliche Kultur, 1902. In: Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd.I. Hrsg. von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1955.

liefert. Der Soziologe und Philosoph Georg Simmel beschreibt eine spezifisch weibliche Natur, die er der sogenannten „männlichen Kultur“ gegenüber stellt:

Die ganze Tiefe und Schönheit des weiblichen Wesens, durch die es vor dem männlichen Geiste als seine Erlösung und Versöhnung steht, gründet sich in dieser Einheitlichkeit, diesem organischen, unmittelbaren Zusammenhang der Persönlichkeit mit jeder ihrer Äußerungen, dieser Unheilbarkeit des Ich, die nur ein Alles oder Nichts kennt. Die wunderbare Beziehung, die die weibliche Seele noch zu der ungebrochenen Einheit der Natur zu haben scheint und die die ganze Formel ihres Daseins von dem vielspältigen, differenzierten [sic!], in die Objektivität aufgehenden Mann scheidet - eben diese trennt sie auch von der auf sachlicher Spezialisierung [sic!] ruhenden Arbeit unserer Kultur.<sup>43</sup>

Simmel kritisiert die Gleichheitsforderungen der Frauenbewegung und zweifelt daran, ob durch die weibliche Emanzipation überhaupt neue Kulturqualitäten entstehen könnten. Während der Mann aufgrund seiner sachlichen, differenzierten Spezialisierung zur Kulturleistung prädestiniert sei, zeichnet Simmel ein mystisches Bild der Frau als kosmisches Wesen, das mit der Natur verschmolzen ist. In seinem 1911 entstandenen Aufsatz „Weibliche Kultur“ weitet Simmel seine Thesen aus und unterstellt der Frau eine Affinität zum Kunstwerk mit der Schlussfolgerung, dass die Frau nur bedingt künstlerisch tätig sein könne, da sie letztlich selbst ein Kunstwerk sei. Indes beschränkt er ihre künstlerische Produktion auf bestimmte Gattungen und Genres, beispielsweise auf die Schauspielkunst oder auf das Kunstgewerbe. Simmel liefert die Stichworte, die sich in vielen anderen zeitgenössischen Abhandlungen wiederfinden. Immer wieder sind die genannten Autoren bemüht, die angeblichen Differenzen zwischen Mann und Frau herauszustellen, wobei stets eine geringere Spezialisierung des Weiblichen gegenüber dem Männlichen betont wird. Die Argumentation knüpft an die mythologische Tradition von Genie und Muse an, in der der Mann die Rolle des Schöpfer einnimmt, während die Frau als seine minder qualifizierte Muse und Zuarbeiterin erscheint.

---

<sup>43</sup> Ebenda, S. 68.



Die Natur der Frau bildet auch die Ausgangsbasis für Julius Babs Abhandlung über die Frau als Schauspielerin.<sup>44</sup> Wie Karl Scheffler ist Bab der Überzeugung, dass sich die Schauspielkunst mehr als andere Künste an der Natur orientiere und daher für das weibliche Wesen besonders geeignet sei. Im Gegensatz zum männlichen Darsteller falle es der Schauspielerin aufgrund ihres weiblichen Wesens leichter, sich in Rollen hinein zu versetzen und sich zu wandeln:

[...] Die Frau ist im allgemeinen geneigt, sich weniger als Schöpfer ihrer Person, mehr als Geschöpf zu fühlen. Sie bleibt dem Zustrom der Natur offen, ist leichter bereit, mit den neuen Einflüssen der Welt Form und Gehalt ihres Daseins wechseln zu lassen, sich auszubilden, sich zu wandeln [...]. Dies schnellere sich Ein- und Umgeben ist denn allerdings eine positive Qualität, die die Frau für die Schauspielkunst mitbringt.<sup>45</sup>

Hans Hildebrand veröffentlichte 1928 seine Schrift mit dem Titel „Die Frau als Künstlerin“<sup>46</sup>, die sich inhaltlich nur wenig von den anderen Abhandlungen unterscheidet. Anhand der bildenden Kunst versucht auch Hildebrand seine These über die ungleiche Verteilung künstlerischer Potenz zwischen Frau und Mann zu belegen. Das fehlende künstlerische Talent sei bei der Frau darauf zurückzuführen, dass diese zu sehr im Subjektiven verhaftet bliebe, wie sich zum Beispiel in der Wahl der Bildmotive zeige. Hildebrand unterscheidet im Verlauf seiner Abhandlung weiter zwischen denjenigen Frauen, die den Mut haben, „den Wettbewerb mit dem Manne aufzunehmen“ und solchen Frauen, die nicht in Wettbewerb mit dem Mann treten, da sie entweder „nicht wetteifern können“ oder „nicht wetteifern wollen.“<sup>47</sup> Letztere begnügten sich freiwillig mit der Rolle der Muse, der „Frau als Anlegerin“<sup>48</sup>:

---

<sup>44</sup> Bab, Julius: Die Frau als Schauspielerin, 1915. In: Die Hilfe. Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst. 1932, Heft 21, S. 152-161.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 156.

<sup>46</sup> Hildebrandt, Hans: Die Frau als Künstlerin. Berlin 1928.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 35.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 35.

Nicht, weil dem weiblichen Geschlechtes die letzte Genialität versagt ist. Die Frau hat sie. Doch auf anderen Gebieten als auf jenen, auf denen sie dem Manne eignen mag. Das Weib besitzt sie, wo es seine leiblich-geistige Persönlichkeit ohne jede Einschränkung einsetzen kann: im Leben und der Liebe [...]. Aber einer Genialität des lebendigen Charmes, einer Genialität des Bezauberns mit jeder Geste, jedem Worte, jedem Tun, wie etwa Ninon de l'Enclos sie hatte, weiß das männliche Geschlecht keinen ebenbürtigen Partner zu gesellen.<sup>49</sup>

Hildebrand kommt letztlich zu dem Schluss: „Das Allerhöchste aber hat eine Frau als gestaltende Künstlerin noch nie erstrebt, geschweige denn erreicht. Und es fragt sich, ob sie es je erreichen wird.“<sup>50</sup> Er erkennt die Fortschritte von Frauen auf künstlerischem Gebiet nur bedingt an, wobei er aber nicht glaubt, dass die angeblichen Differenzen zwischen Mann und Frau überwunden werden können. Hildebrand präsentiert das weibliche Geschlecht als Inspiration und Muse, die ihr Talent automatisch in die Arbeit des Gefährten mit einfließen lasse:

Trotz unverhoffter Steigerung der Selbständigkeit bewahrheitet sich dennoch die alte Erfahrung auch jetzt: Die Kunst der Frau begleitet die Kunst des Mannes. Sie ist die zweite Stimme im Orchester, nimmt die Themen der ersten Stimme auf, wandelt sie ab, gibt ihnen neue, eigenartige Färbung; aber sie klingt und lebt von jener.<sup>51</sup>

Die zeitgenössischen Dokumente verdeutlichen eine allgemeine Verunsicherung des männlichen Geschlechts, angesichts des Einzugs der Frauen in den öffentlichen Kunstbetrieb. Die Angst vor einer weiblichen Konkurrenz, die als Bedrohung der männlichen Kultur gesehen wird, mündet in ein dualistisch-biologisches Geschlechtermodell, das die neuen beruflichen Chancen für Frauen bestenfalls im Sinne einer spezifisch weiblichen Kultur anerkennt. Die Differenzen zwischen männlicher und weiblicher Kunst basieren auf mythologischen Mustern, wobei die Vorstellung vom männlichen Künstlergenie und seiner Muse aktualisiert wird. Der brisante

---

<sup>49</sup> Ebenda, S. 8.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 8.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 108.

Weiblichkeits-Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der von den männlichen Autoren geführt wird, erweist sich in Anbetracht der Moderne als rückwärtsgewandt und antimodern.

Potentielle Chancen einer weiblichen Integration in den Kunstbetrieb, die bestenfalls in der Entwicklung einer kreativen Künstlerpaar-Beziehung münden können, erkennen offenbar nur weibliche Theoretikerinnen. So vertritt die Bremer Kunsthistorikerin Sophie Dorothee Gallwitz die Meinung, dass ein weibliches Mitwirken das gesamte Kulturniveau verbessern und gar zu einer Neubildung des Geschlechterverhältnisses führen werde.<sup>52</sup>

### **3.3 Genie und Muse**

Der Diskurs im frühen 20. Jahrhundert um die Einordnung der Frau in das künstlerische Geschehen zielt darauf ab, die Frau als Künstlerin in die zweite Reihe zu schieben. Biologische Geschlechterunterschiede werden zum Anlass genommen, um eine spezifisch weibliche Natur zu ermitteln, die dem männlichen Genie gegenübersteht und einen gleichwertigen Status nicht erlangen kann. Die männlichen Theoretiker des frühen 20. Jahrhunderts nutzen das Bild des Genies und der Muse, um Frauen den Zugang zu künstlerisch-ästhetischen Bereichen argumentativ zu versperren bzw. zu erschweren. Der antike Mythos bildet erst die Grundlage, auf der die viel beschworenen Unterschiede der Geschlechter basieren.

Der Begriff Genie ist vom lateinischen *genius* abgeleitet und bedeutet soviel wie Zeugungsmacht oder Schöpfergeist. Historisch gesehen setzt die mythologische Vorstellung die künstlerische Produktion mit Sexualität und Fortpflanzung gleich. Wie der körperliche Zeugungsakt das Fortbestehen der Menschheit sichern soll, steht die Produktion von Kunstwerken durch geistige Potenz für die Bewahrung des kulturellen Erbes. Während im mittelalterlichen Kunsthandwerk eine egalitäre Arbeitssituation

---

<sup>52</sup> Vgl. Gallwitz, Sophie Dorothee: Zum Kampf der Künstlerinnen. 1906. Abgedruckt in: Die bildende Künstlerin, S. 103f.

zwischen Frauen und Männern im Kollektiv möglich war, veränderten die ästhetischen Debatten im Laufe der frühen Neuzeit die Vorstellung von Kunst und Künstler. Die Übertragung des Begriffs Genie auf die künstlerische Produktion erfolgte durch die Trennung von Wissenschaft und Kunst um 1800. Der Begriff Genie wurde zum Synonym eines selbstständig schaffenden Künstlers, der die Natur nicht nur nachahmt (wie es das antike ästhetische Modell vorsah), sondern vollendet. Im frühen 18. Jahrhundert in England wurden die theoretischen Grundlagen des Geniekults vorbereitet, die dann in Deutschland adaptiert wurden. Ein Blick in die Geschichte macht deutlich, dass künstlerische Produktion seit dem 18. Jahrhundert generell männlich konnotiert war, während die künstlerische Tätigkeit von Frauen auf bestimmte Gattungen beschränkt blieb. So verfestigte sich die Vorstellung von der Frau als Muse und Inspiration des Mannes im Laufe der Geschichte.

Der Begriff Muse stammt ursprünglich aus der griechischen Mythologie. Hesiod beispielsweise berichtet von neun Musen, die gleichsam eine kanonische Zuordnung erhalten.<sup>53</sup> So steht die Muse Clio für die Geschichtsschreibung oder Terpsichore für den Tanz. Als Töchter des Zeus und der Mnemosyne galten die Musen als Schutzgöttinnen der Künste und Wissenschaften. Der griechischen Mythologie zufolge bestand die Aufgabe der Musen darin, Zeus zu huldigen und ihn an seine göttlichen Stärken zu erinnern. In der mythologischen Überlieferung waren die Musen kundiger als die Menschen und galten daher auch als Seherinnen, die Geheimnisse der Vergangenheit, Gegenwart und der Zukunft kannten. Von dem griechischen Mythos wurde die Theorie von der Affinität der Frau zur Natur abgeleitet, auf welche die Theoretiker des 20. Jahrhunderts in ihren Schriften immer wieder verweisen. Die Eltern der Mnemosyne waren Götter des Himmels und der Erde, so entstand die Verbindung der Musen mit dem Ursprung des Lebens und mit dem ewigen Kreislauf der Natur. Die historische Überlieferung

---

<sup>53</sup> Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industriegestaltung, Kunsttheorie. Band V: Mosb-Q. Hrsg. von Harald Olbrich. Leipzig 1993, S. 48.

berichtet dabei ausschließlich von weiblichen Musen, die männlichen Künstlern als Quelle der Inspiration zur Verfügung standen. Daraus leitet sich in Kunst oder Literatur das Bild vom männlichen Genius ab, der umgeben von mehreren Zuarbeiterinnen auf künstlerische Inspiration hofft. Eine männliche Muse scheint es historisch gesehen nicht zu geben, bereits die Vorstellung eines Rollentausches erscheint ungewöhnlich und befremdlich:

It is significant that we cannot imagine a male muse without difficulty or amusement: what we are really saying when we admit that it is difficult to imagine a male muse is that it is difficult to imagine a female poet.<sup>54</sup>

Die antike Vorstellung vom Genie auf der einen und der Muse auf der anderen Seite nutzen die Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts, um den Bogen von der mythologischen Überlieferung zur Gegenwart zu schlagen. Das dualistische Modell liefert erst die Vorlage, um eine spezifische Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit in ein konservatives schwarz-weiß-Schema zu pressen. Auch das Bild der ewig naturverbundenen Frau, die sich von ihrem Instinkt und weniger von der Ratio leiten lässt, geht auf den antiken Mythos zurück und bildet für viele Theoretiker die ideale Grundlage, um eine Geschlechterdifferenz in der Moderne zu aktualisieren.

---

<sup>54</sup> Pesa, Pamela Di: The imperious Muse: Some observations on woman, nature, and the Poetic Tradition. In: Feminist Poetry Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose. Ed. by Cheryl l. Brown and Karen Olson. London 1978, S.60.

#### **4. Künstlerpaare und die Kunst: Konzepte der Zusammenarbeit**

Eine mögliche Kategorisierung verschiedener künstlerischer Produktionsformen hat Michael Schwarz in seinem Aufsatz „Künstlerehen – zwischen Tradition und Emanzipation“<sup>55</sup> vorgeschlagen. Da die von Schwarz entwickelten Modelle sich ausschließlich auf den Bereich der bildenden Kunst beziehen, müssen sie weiter gefasst bzw. modifiziert werden, da die Paare, die in dieser Arbeit vorgestellt werden, in verschiedenen künstlerischen Bereichen tätig waren.

##### **4.1 Individuelle Konzepte**

Marta und Wilhelm Worringer arbeiten im Gegensatz zu allen anderen Paaren dieser Arbeit in getrennten Bereichen: Marta Worringer ist als bildende Künstlerin tätig, während ihr Mann Wilhelm sich als Wissenschaftler mit künstlerischen Fragestellungen beschäftigt. Beide Partner haben eigene künstlerische Ausbildungen durchlaufen und grenzen sich durch ihre jeweiligen Tätigkeiten inhaltlich voneinander ab. Obwohl die Worringers in verschiedenen Disziplinen tätig sind, finden sich Schnittstellen und Interdependenzen zwischen den beruflichen Aktivitäten beider Partner. Michael Schwarz bezeichnet dieses Arbeitsmodell als „individuelle Produktion mit gegenseitiger Beeinflussung“.<sup>56</sup> Die emotionale und räumliche Nähe des Paares Worringer ermöglicht ihnen eine unmittelbare Teilhabe an der Arbeit des anderen. Das gegenseitige Interesse für die Arbeit des anderen zeigt sich u.a. im kommunikativen Austausch, aus dem beide Partner eine Motivation für die eigene Arbeit ziehen können.

---

<sup>55</sup> Michael Schwarz, S. 14-25.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 22.

## 4.2 *Kreative Symbiosen*

Die Zusammenarbeit zwischen Claire und Ivan Goll, Hans Arp und Sophie Taeuber sowie Louise Dumont und Gustav Lindemann lässt sich durch ein anderes Modell beschreiben. Diese Paare arbeiten gemeinsam an einem künstlerischen Werk oder, im Falle von Louise Dumont und Gustav Lindemann, gemeinsam in einer Institution. Bei solchen Paar-Konstellationen lassen sich die kreativen Leistungen der Personen im Einzelnen schwerer nachvollziehen. Für den Rezipienten erscheint das künstlerische Produkt, wie z.B. die gemeinsamen Gedichte von Claire und Ivan Goll zunächst als ein gemeinsames Werk des Paares. Michael Schwarz nennt dieses Modell „Gemeinsame, nicht unterscheidbare Produktion“.<sup>57</sup> Die emotionalen und fachspezifischen Interaktionen, die bei diesem Modell entstehen können, sind wesentlich komplexer als das vorher beschriebene Modell „Individuelle Produktion mit gegenseitiger Beeinflussung“. Für das Gelingen eines Gemeinschaftswerkes muss ein gemeinsamer Konsens gefunden werden, denn der gesamte kreative Prozess, dazu gehören Form und Inhalt des künstlerischen Produktes, bestimmt das Künstlerpaar gemeinsam. Michael Schwarz schreibt:

Bei der gemeinsamen und gleichberechtigten Herstellung eines Werkes durch zwei Partner gibt es eine Reihe von komplizierten und kaum vermittelbaren Interaktionen – im emotionalen Bereich, bei der kreativen Kommunikation über Fragen der Herstellung selbst bis hin zum Selbstverständnis des Paares als Produzent eines Werkes. Stärker als bei jeder individuellen Produktion werden Inhalt, Qualität und Entwicklung der Arbeiten durch die Partnerbeziehung, d.h. durch eine spezifische Form sozialer Integration bestimmt.<sup>58</sup>

Diese Form der Paar-Konstellation mündet bestenfalls in einer kreativen Symbiose, in der beide Partner gleichberechtigt zusammenarbeiten. Andererseits besteht bei diesem Modell die Gefahr einer Konkurrenzsituation zwischen den Partnern mit der Gefahr, dass das kreative Gleichgewicht ins Wanken geraten und seine Balance verlieren kann.

---

<sup>57</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>58</sup> Schwarz, S. 23.

## 5. Einzelanalysen: Künstlerpaare

### 5.1 Sophie Taeuber und Hans Arp: Duo-Collagen

Ich bemühe mich schon lange mein Leben alleine zu leben, aber es wird mir furchtbar schwer, so sehr ich meine Arbeit liebe, so kann ich doch nicht wie ein Mann in meinem Beruf leben.<sup>59</sup>

#### 5.1.1 Aktuelle Forschungslage zum Künstlerpaar Sophie Taeuber und Hans Arp

Sophie Taeuber und Hans Arp gehören zweifelsohne zu den populären Künstlerpaaren, deren gemeinsames Werk in den letzten Jahren vermehrt auch in Museen gezeigt wird. Dabei beschränkt sich das Interesse nicht nur auf die deutsche Museumslandschaft, eine aktuelle Ausstellung zu Hans Arp und Sophie Taeuber fand beispielsweise 2006 im Museo Correr in Venedig statt.<sup>60</sup> Seit 1977 ist die Stiftung *Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp* in Remagen-Rolandswerth (vormals Rolandseck) bei Bonn bemüht, Leben und Werk des Künstlerpaares einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. In Remagen-Rolandswerth befindet sich neben einem Museum auch das Archiv, das den künstlerischen Nachlass des Paares verwahrt.

Die intensive künstlerische Zusammenarbeit zwischen Sophie Taeuber und Hans Arp erstreckte sich über 27 Jahre, über verschiedene Phasen ihres Lebens und wurde schließlich durch den plötzlichen Tod Sophie Taeubers am 13. Januar 1943 abrupt beendet.<sup>61</sup> Hans Arp überlebte seine Ehefrau und Künstlergefährtin um 23 Jahre. Das Paar lernte sich innerhalb der Künstlerkreise des Zürcher Dadaismus kennen, in dieser Zeit entstanden auch die Duo-Collagen. Die Duos sind die ersten Arbeiten, die das Paar gemeinsam gestaltete. Dada Zürich gilt als eine frühe und außergewöhnlich produktive Phase des Künstlerpaares, in der die

---

<sup>59</sup> Brief von Sophie Taeuber an Hans Arp. Collection François Arp, CD Rom.

<sup>60</sup> Jean Arp and Sophie Taeuber-Arp - Dada and Beyond, Ausstellung im Museo Correr in Venedig vom 8.4.-18.6. 2006.

<sup>61</sup> Sophie Taeuber starb am 13. Januar 1943 an einer Kohlenmonoxydvergiftung.



Abstraktion förmlich in der Luft lag. Die geometrischen Klebebilder, von denen in Zürich gleich mehrere in Serie entstanden, sind erste Versuche einer Annäherung an die abstrakte Kunst. Gleichzeitig symbolisieren die Duos ein neues Kunstverständnis des Paares, das traditionelle Werte in Frage stellt und neue Sichtweisen in der Kunst eröffnet.

Die Zusammenarbeit von Hans Arp und Sophie Taeuber wurde vornehmlich in Aufsätzen und in Ausstellungskatalogen dokumentiert. Dazu zählen insbesondere die Texte von Sandor Kuthy mit dem Titel „Künstlerpaare - Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes - résonances“<sup>62</sup>, „Dich kann ich nicht vergessen-Je ne puis t'oublier“<sup>63</sup> oder der Aufsatz von Agnieszka Lulinska mit dem Titel „Zur Besonderheit eines Zweiklangs. Une résonance particulière“<sup>64</sup>. Die einschlägigen Aufsätze der Autoren beleuchten das kreative Schaffen der beiden Künstler unter verschiedenen Aspekten und geben so das Bild eines Paares wieder, das über verschiedene Phasen seines Lebens immer wieder zu gemeinsamer Kreativität und schöpferischer Zweisamkeit fand.

Bislang gibt es keine Monografie über das Künstlerpaar Sophie Taeuber und Hans Arp. Das liegt mitunter daran, dass es im Vergleich zu Hans Arp kaum Dokumente über die Künstlerin Sophie Taeuber gibt. Die wenigen existierenden Texte über Sophie Taeuber stammen häufig von Hans Arp selbst und sind daher in erster Linie als das subjektiv gefärbte Bild eines Mannes zu werten, der 27 Jahre an ihrer Seite gelebt und gearbeitet hat. In vielen Fällen zeichnet Arp retrospektiv ein mystisch verklärtes Bild von Sophie Taeuber, das eher seinen idealisierenden Vorstellungen als der Wirklichkeit zu entsprechen scheint.

Während es über den Schriftsteller, Bildhauer und Maler Hans Arp in der Literatur und der Kunstgeschichte eine Vielzahl an

---

<sup>62</sup> Kuthy, Künstlerpaare - Künstlerfreunde, 1998, S. 10-14.

<sup>63</sup> xxxx

<sup>64</sup> Lulinska, Agnieszka: Zur Besonderheit eines Zweiklangs. Une résonance particulière. In: Kuthy, Künstlerpaare - Künstlerfreunde, 1998, S. 62-72.

wissenschaftlichen Untersuchungen gibt,<sup>65</sup> bleibt die Sekundärliteratur zu Sophie Taeuber im direkten Vergleich mager und überschaubar. Mit dem Leben und dem Werk der dadaistischen Künstlerin haben sich die beiden Autorinnen Margit Staber und Roswitha Mair intensiver beschäftigt. Margit Stabers Monographie erschien 1970,<sup>66</sup> die Romanbiographie von Roswita Mair mit dem Titel „Von ihren Träumen sprach sie nie. Das Leben der Künstlerin Sophie Taeuber-Arp“ erschien 1998.<sup>67</sup> Selbstzeugnisse existieren nur zwei, die beiden Texte mit dem Titel „et le voyage continua“ und „Nur das Wort <heureuse>“<sup>68</sup>. Außerdem erschien 1922 ein Text über kunstgewerbliches Arbeiten im Korrespondenzblatt des Schweiz. Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen.<sup>69</sup>

Im Nachlass der Familie Specht-Schlegel in der Schweiz lagern Briefe von Sophie Taeuber, die wichtige Informationen über ihr Leben und über ihre Beziehung zu Hans Arp geben könnten. Dabei handelt es sich um den Briefwechsel zwischen Sophie Taeuber-Arp und ihrer Schwester Erika Schlegel. Vereinzelt wurden Auszüge aus den Briefen in einschlägigen Aufsätzen abgedruckt, dabei handelt es sich aber nur um einen kleinen Teil der umfangreichen Briefkorrespondenz. Die restlichen Schriftstücke hält die Familie Specht-Schlegel unter Verschluss. Trotz vielfacher Bemühungen ist es der Stiftung *Hans Arp - Sophie Taeuber-Arp* noch nicht gelungen, die gesamten Dokumente für Forschungszwecke freizugeben. Wenn man das künstlerische und private Leben von Hans Arp und Sophie Taeuber beleuchten möchte, bieten aber die rund 80 Briefe und Postkarten, die Sophie Taeuber an Hans Arp in den Jahren 1926-1928

---

<sup>65</sup> z.B. Arntz, Wilhelm F.: Hans Arp. Das graphische Werk. Haag. 1980; Bleikasten, Aimeé: Hans Arp. Bibliographie I, II. London 1981-1983; Döhl, Reinhard: Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930: Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus. Stuttgart 1967.

<sup>66</sup> Staber, Margit: Sophie Taeuber-Arp. Lausanne 1970. Fortan: Staber 1970.

<sup>67</sup> Mair, Roswita: Von ihren Träumen sprach sie nie. Das Leben der Künstlerin Sophie Taeuber-Arp. Freiburg im Breisgau 1998. Fortan: Mair 1998.

<sup>68</sup> Abgedruckt in: Zweiklang, S. 6 und 7. Fortan: Zweiklang.

<sup>69</sup> Taeuber, Sophie: Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen. In: Korrespondenzblatt des Schweiz. Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen. Nr. 11/12, 14. Jg., Zürich im 31. Dezember 1922, S. 156-159. Fortan: Taeuber. Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen.

schrieb, eine weitere wichtige Forschungsgrundlage. Diese Briefkorrespondenz erschien in Form einer CD-Rom 2003 in Paris, im Antiquariat und Auktionshaus Camels Cohen.<sup>70</sup> Die Briefe sind deshalb so wichtig, da sie Rückschlüsse auf das Leben Sophie Taeuber-Arps zulassen und darüber hinaus einen Einblick in das private Leben des Paares geben, das vielfach ein anderes zu sein scheint, als die Aussagen von Hans Arp und zeitgenössischen Freunden bisher vermuten ließen.

### **5.1.2 Die Duo-Collagen als Gemeinschaftsarbeit**

Die Papier-Collagen, die heute unter dem Begriff Duos zusammengefasst werden, bezeichnete das Paar zur Entstehungszeit als Klebebilder oder Papiercollagen.<sup>71</sup> Von den Arbeiten entstanden in den Jahren 1916-1919 gleich mehrere in Serie. Dabei handelt es sich um 82x62 cm große, rechteckige Bilder, die mit verschiedenfarbigen rechteckigen Papierplättchen beklebt sind. Der formale Aufbau der Duo-Collagen folgt einem strengen Raster: Sechs vertikale Felder bauen auf fünf horizontalen Feldern auf. Die Farben sind gedämpft, in den meisten Collagen verwendete das Paar die Farben Schwarz, Blau, Weiß, Grau und Silber. Die Collagen, die in späteren Jahren entstanden, sind teilweise mit Blattgold belegt.

Die geometrische Anordnung von Linien und Flächen im Quadrat wird bei allen Collagen als durchgängiges Prinzip beibehalten. Durch die horizontale und vertikale Anordnung der Plättchen gibt es kein

---

<sup>70</sup> Cohen, Calmels: Collection Francois Arp. 2003, CD Rom. [www.calmelscohen.com](http://www.calmelscohen.com).

<sup>71</sup> Die genaue Anzahl der Arbeiten, die unter der Bezeichnung Duo-Collagen entstanden sind, kann leider nicht mehr eruiert werden. Hans Arp ließ nach dem Tod Sophies Taeubers ein Werkverzeichnis erstellen, in dem alle ihre Werke gesammelt und systematisch aufgelistet sind. In diesem Verzeichnis erwähnt Arp vier Duo-Arbeiten, die in Zürich entstanden sind: „1918-1942 Oeuvres exécutées en communauté. Sophie Taeuber et Jean Arp 1918/ A1-A4 Quatre collages, Zurich, 82X62 papier/carton, blanc, noir, gris, bleu, argent“. In: Sophie Taeuber Arp. Hrsg. Von Georg Schmidt. Basel 1948, S. 148. Fortan: Schmidt 1948. Zwei der von Arp benannten Duo-Arbeiten befinden sich heute im Museum Insel Hombroich bei Neuss. Zwei weitere Collagen sind im Besitz der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Nationalgalerie Berlin.

Bildzentrum und die Komposition bildet durch ihre kühle Farbigkeit ein optisches Gleichgewicht.

Die Collagen wurden von Sophie Taeuber und Hans Arp als Gemeinschaftsarbeit konzipiert. Im Werkverzeichnis von Sophie Taeuber, das Hans Arp nach dem Tod seiner Frau in Auftrag gegeben hatte, kennzeichnet Arp die gemeinsame Entstehung mit den Worten: „1918-1942 Oeuvres exécutées en communauté. Sophie Taeuber et Jean Arp 1918/ A1-A4 Quatre collages, Zurich, 82 X 62 papier/carton, blanc, noir, gris, bleu, argent.“<sup>72</sup> Da die Collagen nicht signiert sind, lassen sie sich in das Werk beider Künstler einordnen. Durch die Verwendung einer Papierschneidemaschine, um die Papierplättchen in rechteckige Stücke zu teilen, ist es für den Betrachter unmöglich, eine individuelle künstlerische Handschrift zu erkennen. Der maschinelle Schnitt der Papierschneidemaschine soll die künstlerische Individualität verdecken, was die Collagen als mehrdeutiges, kollektives Kunstwerk erscheinen lässt.

### **5.1.3 Biografische Skizze**

Die Ausbildungswege von Hans Arp und Sophie Taeuber verlaufen völlig unterschiedlich. Während Sophie Taeuber als eine der ersten Frauen im frühen 20. Jahrhundert an renommierten Kunstinstituten studiert, ist Hans Arp ein Autodidakt ohne akademische Ausbildung, der sich in verschiedenen Bereichen der Kunst versucht. Arp zeichnet sich durch vielseitige Talente und Interessen aus, er arbeitet nicht nur als bildender Künstler, sondern auch Dichter und Bildhauer. Sophie Taeuber hingegen verfolgt ihren künstlerischen Weg zielstrebig und diszipliniert und lernt an namenhaften Kunstgewerbeschulen vor allem handwerkliche Techniken, die sie in der späteren Zusammenarbeit mit Hans Arp einbringen wird. Diese unterschiedlichen Ausbildungswege in der Biografie von Sophie Taeuber und Hans Arp haben einen jeweils individuellen Zugang zur Kunst zur Folge und bilden den Auslöser für die

---

<sup>72</sup> Schmidt 1948, S. 148.

kreative Zusammenarbeit in Zürich, wo sich die beiden Künstler kennen lernen.

Im kreativen Umfeld von Dada Zürich verlassen beide Künstler etwa zur gleichen Zeit die klassische Ölmalerei und entwickeln, völlig unabhängig voneinander, neue bildnerische Gestaltungsmöglichkeiten. Die Suche nach einer abstrakten Kunst führt zur künstlerischen Zusammenarbeit, wobei Sophie Taeuber ihre technischen, bzw. kunstgewerblichen Fertigkeiten verstärkt einbringt.

Sophie Henriette Taeuber wird am 19. Januar 1889 in Davos geboren. Ihr künstlerisches Talent und ihre handwerkliche Geschicklichkeit wurden bereits in frühesten Kindheit von ihrer Mutter erkannt und gefördert. Sophies Mutter war selbst künstlerisch begabt, machte Entwürfe, stickte und interessierte sich für Fotografie.<sup>73</sup> Sophie Taeuber beginnt ihre künstlerische Ausbildung 1907 im Alter von 18 Jahren an der St. Galler Zeichenschule für Industrie und Gewerbe. Dort belegt sie die Fächer Dekoratives Malen, Naturzeichnen, Entwerfen, Stillehre und Kunstgeschichte. Nach drei Jahren wechselt sie an das Lehratelier für angewandte und freie Kunst in München. Die Reformschule wurde zu Beginn des Jahrhunderts von Hermann Obrist und Wilhelm Debschitz gegründet und nach dem Gründer nach kurzer Zeit Debschitz-Schule genannt. Die Lehrpläne des international renommierten Instituts waren sehr modern ausgerichtet. Die angebotenen Kurse wandten sich gegen das traditionelle Kunstverständnis und versuchten, Kunst in das alltägliche Leben zu integrieren. Sophie Taeuber zählt zu den wenigen Frauen, die um die Jahrhundertwende an einer privaten Kunstakademie studieren. In der Fachklasse für Stickerei, Weben und Klöppeln lernt sie Holzbearbeitung, Darstellungstechnik und kunstgewerbliches Entwerfen. Nach zwei Jahren wechselt Sophie zur Hamburger Kunstgewerbeschule. 1914 kehrt Sophie wieder in das

---

<sup>73</sup> Stroeh, Greta: Sophie Taeuber-Arp, Leben und Werk. In: Sophie Taeuber-Arp zum 100. Geburtstag. Ausstellungskatalog Hrsg. vom Aargauer Kunsthaus. Aarau 1989, S. 22.

Debschitz-Atelier zurück, wo sie ihre künstlerische Ausbildung mit der Note „sehr gut“ abschließt.<sup>74</sup> Im selben Jahr geht Sophie Taeuber nach Zürich und bezieht 1915 eine eigene Wohnung in der Magnolienstraße 6. Ihren Lebensunterhalt verdient sich die junge Künstlerin mit dem Verkauf von Portraits, Stilleben und kunstgewerblichen Artikeln. Am 5. Mai 1916 übernimmt Sophie Taeuber die Textilklasse der Kunstgewerbeschule Zürich, wo sie bis 1929 in fünfzehn Wochenstunden Komposition, Sticken und Weben unterrichtet.

Hans (Peter Wilhelm) Arp wird am 16. September 1886 in Straßburg geboren. Im Vergleich zu Sophie Taeuber hat er keine fundierte künstlerische Ausbildung im klassischen Sinne absolviert. Arps Mutter erkennt und unterstützt die künstlerische Begabung ihres Sohnes seit frühester Kindheit. Bereits als Kind interessiert sich Arp für mehrere Künste gleichzeitig. Er zeichnet nicht nur gerne, er lernt auch Klavier und spielt Blockflöte.<sup>75</sup> Bereits früh zeigt sich, dass Hans Arp in künstlerischer Hinsicht ein Freigeist und Autodidakt ist, der einen traditionellen Ausbildungsweg ablehnt. Nur ein Jahr (1900-1901) ist Arp an der Ecole des Arts et Métiers in Straßburg als Kunststudent eingeschrieben. Enttäuscht über den dort vorherrschenden konservativen und akademischen Unterrichtsstil, entschließt sich Arp Privatunterricht bei dem befreundeten Elsässer Maler Georges Ritz zu nehmen. Immer auf der Suche nach neuen Ideen, experimentiert er in verschiedenen künstlerischen Bereichen, versucht sich als Maler, Bildhauer und Dichter. 1908 besucht Arp nochmals eine staatliche Kunsthochschule, die Pariser Academie Julian. Aber auch dieser Versuch scheitert am konservativ traditionellen Unterricht, der Arps Vorstellungen nicht entspricht. In der Schweiz hofft Hans Arp neue Impulse zu finden. Im Umfeld der Schweizer Avantgarde integriert sich der junge

---

<sup>74</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>75</sup> Ströh, Greta: Biographie. In: Hans Arp 1886-1966. Württembergischer Kunstverein. Stuttgart 13.7.1986-31.8.1986, S. 282. Fortan: Hans Arp 1886-1966.

Künstler schnell in die Kunst- und Kulturszene. 1911 gründet er die Künstlervereinigung „Moderner Bund“ und organisiert selbstständig Ausstellungen für moderne Kunst. Dabei ist der Kontakt zu anderen Künstlern für Arp sehr wichtig, weil er durch den kommunikativen Austausch in der Gruppe neue Impulse für seine eigene Arbeit findet. Arps Vorliebe für die gemeinsame Arbeit zusammen mit anderen Künstlern setzt sich in der späteren Zusammenarbeit mit Sophie Taeuber fort. Denn auch der künstlerische Dialog mit Sophie Taeuber ist letztlich eine Zusammenarbeit in der Gruppe, die unterschiedliche künstlerische Positionen in einem Kunstwerk vereint.

#### **5.1.4 *Begegnung im Umkreis von Dada Zürich***

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs flüchteten viele Emigranten, Schriftsteller und Künstler aus ganz Europa in die neutrale Schweiz, um ein Leben außerhalb der Schusslinie zu führen. Angesichts dieser Einwanderungswelle wandelte sich die schweizerische Kulturlandschaft grundlegend. Das zuvor durch Konservatismus geprägte Zürich avancierte schnell zum Zentrum internationaler Avantgarde. Intellektuelle, Künstler und Emigranten veränderten das Stadtbild und verbreiteten eine kosmopolitische Atmosphäre.

Der Zürcher Dadaismus entstand aus dem Geiste des Kabarett, das um 1915 eine Hochkonjunktur erlebte. Am 5. Februar 1916 eröffnete das Cabaret Voltaire in der Spiegelgasse 1 in Zürich. Hans Arp war neben Hugo Ball, Emmy Hennings und Marcel Janco einer der Mitbegründer und gleichsam ein Dadaist der ersten Stunde. Die Künstlerkneipe Cabaret Voltaire wurde zum beliebten Treffpunkt für Künstler und Intellektuelle. Auf der Tingel-Tangel-Bühne war getreu nach dem Motto „Epater le bourgeois“ jede Art von Provokation willkommen und die Bühne des kleinen Kabarettts war die geeignete Plattform für erste dadaistische Experimente. Das Programm der Künstlerkneipe war so heterogen wie sein Publikum, das sich an den Abenden hier versammelte. Nur wenige Tage nach der

Eröffnung des Kabarets schreibt Hugo Ball in sein Tagebuch: „Ein undefinierbarer Rausch hat sich aller bemächtigt. Das kleine Kabarett droht aus den Fugen zu gehen und wird zum Tummelplatz verrückter Emotionen.“<sup>76</sup> Für die Dadaisten war die künstlerische Bühne des Cabaret Voltaire auch eine Möglichkeit, um den Wirren des Ersten Weltkrieges zu entfliehen. Arp bemerkt dazu:

Angeekelt von den Schlächtereien des Weltkrieges 1914, gaben wir uns in Zürich den schönen Künsten hin. Während in der Ferne der Donner der Geschütze grollte, sangen, malten, klebten, dichteten wir aus Leibeskräften. Wir suchten eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen und eine neue Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte.<sup>77</sup>

Literatur-, Gesangs- und Tanznummern wechselten sich im Kabarett-Programm ab. Die Interdisziplinarität der Künste war charakteristisches Merkmal der Kneipe und gleichzeitig Ausdruck moderner künstlerischer Ausdrucksformen. Die Dadaisten fanden ihren Zusammenhalt in der gemeinsamen Opposition gegenüber althergebrachten Konventionen, die als bürgerlich abgewertet wurden. In diesem Milieu war es auch Frauen möglich, sich zu integrieren und künstlerisch zu entfalten: „Zurich undoubtedly provided the most favorable Dada center for creative and versatile woman committed to the arts but who asserted few if any claims regarding gender and politics.“<sup>78</sup> Dada Zürich erleichterte Frauen durch seine spezifischen Strukturen eine Integration in den überwiegend männlich dominierten Künstlerkreis. Die meisten Schweizer Bürger und Bürgerinnen standen den dadaistischen Aktivitäten im Cabaret Voltaire jedoch skeptisch gegenüber. Nur wenige Einheimische waren den Dadaisten gegenüber aufgeschlossen und versuchten sich in den künstlerischen Zirkel zu integrieren. Sophie Taeuber, die zu dieser Zeit als Lehrerin an der Zürcher Kunstgewerbeschulen

---

<sup>76</sup> Flucht 1992, S. 80.

<sup>77</sup> Arp, Hans: Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1945. Zürich 1955, S.51. Fortan: Traum 1955.

<sup>78</sup> Hubert, René Riese: Zurich Dada and its artist couples. In: Woman in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity. Ed. By Naomi Sawelson-Gorse. Cambridge/ Massachusetts 1998, S. 538.



arbeitete, war eine der wenigen Schweizerinnen, die Interesse an den unkonventionellen Ideen der Dadaisten zeigte.

Bei einer Ausstellung lernten sich Hans Arp und Sophie Taeuber kennen. „Eine Ausstellung in der Zürcher Galerie Tanner im November 1915 sollte in meinem Leben entscheidend werden. Ich begegnete dort Sophie Taeuber zum erstenmal“<sup>79</sup>, erinnert sich Arp rückblickend.

Die Exposition trug den Titel „Moderne Wandteppiche, Stickereien, Malereien, Zeichnungen“. Hans Arp stellte drei Wandteppiche, elf Tusche- und fünf Kohlezeichnungen unter dem Einheitstitel „Gestaltungen“ aus.<sup>80</sup> In dem Katalog, der zur Ausstellung erschien, charakterisierte Arp seine Arbeiten folgendermaßen: „Diese Arbeiten sind Bauten aus Linien, Flächen, Formen, Farben. Sie suchen sich dem Unsagbaren über dem Menschen, dem Ewigen zu nähern.“<sup>81</sup> Arps Arbeiten sind erste Versuche des Künstlers, sich von naturalistischen Kunstprinzipien abzuwenden. Arps Interessen liegen in der Verwendung neuer, unkonventioneller Materialien, wie die ausgestellten Wandteppiche zeigen. Die klassische Malerei sieht Arp zu diesem Zeitpunkt bereits als überholt an und dementsprechend wenden sich die Arbeiten, die er in der Galerie Tanner ausstellt, von einem traditionellen Kunstverständnis ab. Aber erst in der Zusammenarbeit mit Sophie Taeuber findet Arp zu einer abstrakten Kunstform. Arps Vorstellung von Kunstwerken als „Bauten aus Linien, Flächen, Formen und Farben“ kann er erst durch die Hilfe von Sophie Taeuber realisieren.

Sophie Taeuber, die als Besucherin in der Galerie Tanner zugegen war, sah die Arbeiten von Hans Arp dort zum ersten Mal. Etwa zur gleichen Zeit wie Arp setzte auch sie sich mit ähnlichen künstlerischen Problemen auseinander. Im Jahre 1916 gestaltete

---

<sup>79</sup> Traum 1955, S. 9.

<sup>80</sup> Die Ausstellung lief vom 14.-30. November 1915. Vgl. Bolliger, Hans/Magnaguagno, Guido/Meyer, Raimund: Dada in Zürich. Zürich 1985, S. 84. Fortan: Dada in Zürich.

<sup>81</sup> Ausstellungskatalog der Galerie Tanner Zürich, „Otto van Rees, Paris, Hans Arp, A.C. van Rees-Dutilh, Paris“, „Moderne Wandteppiche, Stickereien, Malereien, Zeichnungen“, 14.-30. November 1915. Zitiert nach Dada in Zürich, S. 121.

Sophie Taeuber eine Serie von Aquarellen und Guachen, die sie als „Vertikal-Horizontale Kompositionen“ bezeichnete. Ähnlich wie Arps Gestaltungen bestehen diese Arbeiten aus einfachsten, geometrischen Formen.

Bereits als sich Hans Arp und Sophie Taeuber kennen lernen, sind Parallelen und Schnittstellen zwischen beiden Künstlern erkennbar. So versuchen beide gleichzeitig und unabhängig voneinander konventionelle Kunstformen zu überwinden und einen Weg in die Abstraktion zu finden. Dies geschieht jedoch unter unterschiedlichen Voraussetzungen. Denn Sophie Taeuber kann auf diesem Weg durch ihre kunstgewerbliche Ausbildung einen „weiblichen Kreativitätsvorsprung“<sup>82</sup> gegenüber Hans Arp verzeichnen. In der späteren Zusammenarbeit erweisen sich Sophie Taeubers Fähigkeiten für die praktische Umsetzung als vorteilhaft.

#### **5.1.5 Weiblicher Kreativitätsvorsprung: Sophie Taeubers kunstgewerblicher Einfluss auf die Entstehung der Duos**

Unmittelbar nach ihrem Zusammentreffen in der Galerie Tanner beschlossen Sophie Taeuber und Hans Arp gemeinsam zu arbeiten. Sophie Taeuber zeigte Hans Arp ihre Arbeiten, der sofort ihr künstlerisches Talent erkannte:

In den Arbeiten, die Sophie Taeuber mir damals kurz nach unserer ersten Begegnung zeigte, waren als Material ebenfalls Wolle, Seide, Stoff und Papier verwendet. [...] Ihre geistige Reinheit und die Liebe zum Handwerk führten sie schon in ihren ersten abstrakten Kompositionen zur größten Vereinfachung.<sup>83</sup>

Hans Arp war, wie die Gruppe der Dadaisten im Allgemeinen, vom Kunsthandwerk und der damit verbundenen Verwendung neuer Materialien beeindruckt. Während das Kunstgewerbe im 20. Jahrhundert als typisch weibliches Gebiet galt und zu den qualitativ niederen Kunstgattungen neben Malerei und Bildhauerei

---

<sup>82</sup> Christiane Schmerl benutzt diesen Begriff in ihrem Aufsatz *Kreative Paare in Kunst und Wissenschaft - Nutzen, Kosten, Geschlechtsmuster*, In: Berger 2000, S. 391-432.

<sup>83</sup> Traum 1955, S. 10.

zählte, entdeckten die Dadaisten im Handwerk eine Ursprünglichkeit und geistige Reinheit künstlerischen Schaffens. Die Dadaisten waren besonders an einer dekorativen und textilen Kunst interessiert, die als moderner Aspekt der dadaistischen Kunst gewertet wurde. So heißt es im Vorwort zur 1. Dada-Ausstellung 1917: „Zugleich [...] studierte man die Wesenswerte der Konstruktion, der Simultanität, der Bewegung (die Futuristen), des Dekorativen, der neuen Materie (Teppich, Stickerei, Papierbild)“. Und im Dada-Manifest 1918 wurde proklamiert: „Dada will die Benutzung des neuen Materials in der Malerei.“<sup>84</sup> Die angewandte Kunst erlebte im Dadaismus eine qualitative Aufwertung und bot durch die Verwendung neuer Materialien, wie Wolle, Papier oder Stoff, eine moderne Alternative zur klassischen Malerei. So verteidigte auch Hans Arp die ästhetische Bedeutsamkeit des Kunstgewerbes:

Manchmal sind ihre (d.i. Sophie Taeuber, Anm. T.B.) Arbeiten als angewandte Kunst bezeichnet worden. Dies geschah teils aus Dummheit, teils aus Böswilligkeit. Kunst kann mit Wolle, Papier, Elfenbein, keramischen Platten, Glas ebenso gebildet werden wie mit Ölfarbe, Stein, Holz, Ton.<sup>85</sup>

Ihre handwerkliche Ausbildung führte Sophie Taeuber im Jahre 1916 zu ersten abstrakten Kompositionen, den „Vertikal-horizontalen Kompositionen“. Die geometrischen Arbeiten, bestehend aus Quadraten und Rechtecken, leiten sich direkt aus textilen Techniken ab. Die künstlerische Entwicklung Sophie Taeubers hin zu einer konstruktiven Flächengestaltung ist unmittelbar auf ihre kunstgewerbliche Ausbildung zurückzuführen. Die künstlerischen Ideen entstehen nicht etwa aus der Malerei, sondern direkt aus dem Kunstgewerbe. Im Lehr- und Versuchs-Atelier für angewandte und freie Kunst in München und an der St. Galler Zeichenschule für Industrie und Gewerbe erlernte Sophie Taeuber unter anderem dekoratives Malen und Sticken, Weben und Klöppeln. Beim Weben werden einzelne Fäden senkrecht und waagrecht gekreuzt, sodass

---

<sup>84</sup> Vgl. Dada in Zürich, S. 32.

<sup>85</sup> Traum 1955, S. 10f.

eine strenge, geometrische Ordnung entsteht. Genau dieses Prinzip übernimmt Sophie Taeuber in ihren „Vertikal-horizontalen Kompositionen“, wobei die vertikalen und horizontalen Felder im Bild den gekreuzten Fäden beim Weben gleichen. Die horizontale, bzw. vertikale Gliederung und die flächige Aufteilung der einzelnen Quadrate bildet die kompositionelle Vorlage für die späteren Collagen, die in Zusammenarbeit mit Hans Arp entstanden. Auf den Einfluss Sophie Taeubers wies auch Hans Arp hin, indem er bemerkt: „Schon 1916 hatte Sophie Taeuber einige Farbstiftzeichnungen ausgeführt, die diese Klebebilder ankündigten.“<sup>86</sup> Während der Zusammenarbeit mit Hans Arp im Rahmen der Duos hatte Sophie Taeuber aufgrund ihrer handwerklichen Ausbildung einen weiblichen Kreativitätsvorsprung zu verzeichnen und war Hans Arp einen Schritt in die Abstraktion voraus.

Sophie Taeubers Schritt vom Kunsthandwerk zur flächigen Abstraktion erfolgte unbewusst und automatisch. Für die Künstlerin stand die Abstraktion nicht am Ende ihrer künstlerischen Entwicklung wie bei anderen Künstler ihrer Generation, sondern am Anfang.

Den künstlerischen Weg, den Sophie Taeuber um 1916 einschlägt, gehen zur gleichen Zeit auch andere Maler, wie beispielsweise Piet Mondrian, Theo van Doesburg oder Kasimir Malewitsch. Doch ist es interessant zu sehen, dass dies unter völlig verschiedenen Aspekten geschieht. Während bei Piet Mondrian oder Theo van Doesburg eine konkrete Auseinandersetzung mit bildnerischen Mitteln beginnt, gehen die abstrakt-geometrischen Ansätze bei Sophie Taeuber auf ihre kunsthandwerkliche Ausbildung zurück. So formuliert Theo van Doesburg in den „Grundbegriffen der neuen gestaltenden Kunst“ die Abkehr von der gegenständlichen Kunst als nachahmendes Prinzip und beschreibt abstrakte Kunst als bewusste Auseinandersetzung mit bildnerischen Mitteln:

---

<sup>86</sup> Traum 1955, S. 13.

Durch Abstraktion von allen zufälligen Besonderheiten des Objekts wird der Künstler vorwiegend allgemeine kosmische Verhältnisse und Werte (Gleichgewicht, Stand, Maß, Zahl usw., die durch die Besonderheiten des Einzelfalles verdeckt oder verhüllt werden) bloßlegen [...] und es beginnt die exakte Gestaltung mit exakten Mitteln.<sup>87</sup>

Van Doesburg reflektiert die Abkehr der gegenständlichen Kunst zur Abstraktion als ganz bewussten Vorgang. Zu Sophie Taeuber finden sich leider keine Zeugnisse von theoretischen Überlegungen. Ihre Fähigkeiten, die sie unter anderem in der Debschitz-Schule erworben hatte, machten aus Sophie Taeuber die „erste Schweizer Abstraktionistin“<sup>88</sup> und ihre fundierte Ausbildung wurde zur Basis für zeitgenössische avantgardistische Tendenzen.

#### **5.1.6 Überlegungen zur Zusammenarbeit im Rahmen der Duo-Collagen**

Die technischen Fähigkeiten Sophie Taeubers, die Hans Arp aufgrund seiner weitgehend autodidaktischen Ausbildung fehlten, waren u.a. Auslöser für den Beginn der gemeinsamen Arbeit. Arp erinnert sich an den Anfang des künstlerischen Dialoges:

Wie die Blätter eines Märchenbaumes sanken die tiefen Farben-träume Sophies in mein Dasein nieder. Schon wenige Tage nachdem wir uns kennengelernt hatten, führten wir gemeinsam Arbeiten aus. Wir entwarfen große Bilderbauten.<sup>89</sup>

An anderer Stelle heißt es: „1918 arbeiteten Sophie Taeuber und ich in Zürich an gemeinsamen Klebearbeiten, von denen einige erhalten geblieben sind.“<sup>90</sup>

Die Duo-Collagen entstanden in Sophies damaliger Wohnung, in der Magnolienstraße 6 in Zürich, in der die Künstlerin seit 1915 wohnte. Die Zusammenarbeit beschreibt Arp folgendermaßen:

---

<sup>87</sup> Doesburg, Theo van: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst. Erstmals erschienen in: Het Tijdschrift voor Wijsbegeerte. Bd. I & II (Zeitschrift für Philosophie), Niederlande 1919. Zitiert nach: Neue Bauhausbücher. Hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1966, S. 21.

<sup>88</sup> Bilanz, Karla: Sophie Taeuber-Arp. In: Etwas Wasser in der Seife. Portraits dadaistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen. Hrsg. von Britta Jürs. Berlin 1999, S. 93.

<sup>89</sup> Traum 1955, S.24.

<sup>90</sup> Ebenda, S.13.

Sophie Taeuber und ich arbeiteten in ihrer winzigen Wohnung, die uns als Atelier dienen mußte. Einzeln und gemeinsam stickten, woben, malten, klebten wir geometrische, statische Bilder. Unpersönliche, strenge Bauten aus Flächen und Farben entstanden. Keine Flecken, keine Risse, keine Fasern, keine Ungenauigkeiten sollten die Klarheit unserer Arbeit stören. Für unsere Papierbilder wurde sogar die Schere, mit der wir zuerst diese Arbeiten ausschnitten, verworfen, da sie zu leicht das persönliche durch die Hand verriet. Wir bedienten uns fortan der Papierschneidemaschine.<sup>91</sup>

Die Idee der Schneidemaschine ist vermutlich auf Hans Arp zurück zu führen. Hugo Ball wies auf Arps Vorliebe einer maschinelle Fertigung hin. Arp liebe „[...] die Einbeziehung der maschinellen Akkuratess[e] [...]“<sup>92</sup>. Ball schreibt über Arp weiter:

Arp erklärt sich gegen die Geschwollenheit der malenden Herrgötter (Expressionisten). Marcs Stiere sind ihm zu fett; [...]. Er möchte die Dinge strenger geordnet wissen, weniger willkürlich, weniger strotzend von Farbe und Poesie. Er empfiehlt die Planimetrie gegen die gemalten Weltauf- und -Untergänge. Wenn er für das Primitive eintritt, meint er den ersten abstrakten Aufriß, der die Komplikationen zwar kennt, aber sich nicht mit ihnen einläßt. Das Sentiment soll fallen und auch die erst auf der Leinwand erfolgende Auseinandersetzung. Eine Verliebtheit in Kreis und Würfel, in scharf schneidende Linien. [...] Mir scheint, er liebt Kant und Preußen, weil sie (auf dem Exerzierplatz und in der Logik) für die geometrische Aufteilung der Räume sind. [...] Gestalten heißt ihm: sich abgrenzen gegen das Unbestimmte und Nebulose.<sup>93</sup>

Eine nach mathematischen Prinzipien ausgerichtete Kunst bildete für Hans Arp und Sophie Taeuber die Basis einer neuen Ästhetik. Die Begriffe Bau oder Bauten verwendet Hans Arp immer wieder, um die Duo-Collagen zu charakterisieren. Für ihn stehen diese Begriffe synonym für eine konsequent durchdachte Kunst, bei der ein Quadrat auf das andere aufbaut, um ein geometrisches Gesamtbild zu erzeugen. In die ausgeklügelte Komposition der Duos fließen vor allem Sophie Taeubers Kenntnisse in darstellender

---

<sup>91</sup> Ebenda, S.73f.

<sup>92</sup> Flucht 1992, S.82.

<sup>93</sup> Flucht 1992, S.81f.

Geometrie und Proportionslehre mit ein, die sie unter anderem während ihrer Ausbildung an der Debschitz-Schule erlernt hatte. Die Künstlerin übernimmt in den Duos die Prinzipien textilen Gestaltens und ordnet Linien und Farben zu einer ganzheitlichen Fläche, ähnlich wie sie es bereits in ihren „Vertikal-horizontalen Kompositionen“ erprobt hatte.

Die Struktur der Duos, bei denen sich einzelne Papierplättchen auf der Bildfläche verteilen, gleicht dabei einem architektonischen Gebäude, um bei Arps Vokabular zu bleiben. Die rechteckigen Papierplättchen innerhalb des Rasters sind an wenigen Stellen nochmals in sich geteilt, wodurch sie die ausgewogene Geometrie des Gesamtbildes optisch durchbrechen. Sie lockern das einheitliche Flächengitter auf, auch durch die Farben Schwarz, Blau, Weiß, Grau und Silber, die sich harmonisch in das Gitterraster einfügen. Die Duos zeichnen sich einerseits durch logisch durchdachte mathematische Gestaltungsprinzipien, aber auch durch einen spielerisch-experimentellen Umgang mit Flächen, Proportionen und Farben aus.

#### **5.1.6.1 Aspekte kreativer Ergänzung**

Die Duo-Collagen vereinen zwei individuelle Handschriften in einem Kunstwerk, wobei diese aufgrund der maschinellen Fertigung durch die Papierschneidemaschine verdeckt bleiben.

Unternimmt man jedoch den Versuch und stellt frühe Arbeiten von Hans Arp und von Sophie Taeuber (die in der Zeit um 1915 entstanden sind) einander gegenüber, offenbaren sich charakteristische Merkmale der beiden Künstler, welche sich in den Duo-Collagen widerspiegeln.

Um diese besonderen Merkmale zu veranschaulichen, sollen zunächst noch einmal Sophie Taeubers „Vertikal-horizontalen Kompositionen“ beleuchtet werden, auf die bereits in den letzten Kapiteln hingewiesen wurde (Vgl. Kapitel 5.5. dieser Arbeit „Weiblicher Kreativitätsvorsprung“: Sophie Teubers kunstgewerblicher Einfluss auf die Entstehung der Duos).

Die Struktur des Aquarells ist genau durchdacht, bzw. konstruiert. Es handelt sich um eine Malerei, die ausschließlich auf faktische Bildmittel wie Farbe, Form, Proportion und Maß abgestimmt ist. Die „Vertikal-horizontalen Kompositionen“ stehen für eine rationale, von mathematischen Regeln geleitete Kunst. Das quadratische aufgebaute Bildfeld (jede Seite ist 21 cm lang) ist vollständig in Rechtecke aufgeteilt, die sich in Höhe und Breite unterscheiden. Betrachtet man die von Sophie Taeuber gewählten Flächen-einteilungen, treten zwei waagrechte Linien hervor, die das Bild insgesamt in drei Segmente gleicher Größe teilen. Das quadratische Format bildet den Ausgangspunkt der Aufteilung, aus der die gesamte Bildkomposition besteht und die sich innerhalb des Bildes wiederholt. Es ist ein Quadrat-im-Quadrat-Prinzip, das einer logischen Ordnung folgt. Gemäß dieses Prinzips lassen sich auch die horizontalen Seiten in drei Segmente aufteilen, sodass eine gleichmäßige Drittelung der Seiten entsteht. Daraus ergibt sich eine Struktur von neun identischen Quadraten, aus der ein beliebiges wieder herausgegriffen werden kann, um eine neue Unterteilung vorzunehmen.

Doch Sophie Taeuber wählt ein anderes Prinzip der Unterteilung. Anstatt die Quadrate weiter zu teilen, wählt die Künstlerin das Prinzip der Seitenhalbierung. Aus der erneuten Seitenhalbierung ergibt sich das kleinste Element der Struktur. Innerhalb des Gesamtbildes variiert die Künstlerin unterschiedliche große Flächen, was sehr dynamisch und bewegt auf den Betrachter wirkt.

Das Konstruktionsprinzip gleicht einem mathematischen Spiel, bei dem das kleinste und das größte Element als Modul des Gesamtbildes begriffen werden kann, da es sich als Bild im Bild wiederholt und dabei trotzdem ein harmonisches Ganzes darstellt. Es liegt im Auge des Betrachters wie er das Aquarell sehen will: als ein zusammengesetztes oder als ein unterteiltes Bild. Die Duo-Collagen folgen einem ähnlichen Konstruktionschema. In beiden Fällen handelt es sich um ein Pars-pro-Toto-Prinzip, wobei die Duos weniger rhythmisch gehalten sind als das Aquarell.



Die „Vertikal-horizontale Komposition“ zeigt, dass Sophie Taeuber einerseits eine sehr geometrische Kunst bevorzugt und sich von logischen Strukturen leiten lässt. Andererseits durchbricht sie diese Gesetze, indem sie spielerisch mit ihnen umgeht. Dies ist ein besonderes Charakteristikum ihrer Arbeiten. Innerhalb des geometrischen Rasters spielt Sophie Taeuber mit verschiedenen Konstruktionsmöglichkeiten, was dem Betrachter als simple Struktur erscheinen mag, die aber genau durchdacht ist.

Die planmäßige Konstruktion unterliegt einem Rasterprinzip, wobei die einzelnen Flächen im Bild nicht durch eine durchgezogene Linie voneinander abgetrennt sind. Die Linien sind unsichtbar und entstehen durch das Nebeneinander von Formen, die wiederum nur durch ihre Farbigkeit voneinander zu unterscheiden sind. Es handelt sich also um ein unsichtbares Gitterraster, das erst durch die Farben der einzelnen Quadrate sichtbar wird.

Sophie Taeuber beschränkt sich bei der Wahl ihrer Farben auf gelb, blau, hellblau, rot, grau, rosa sowie schwarz und weiß. Auch im Hinblick auf die Farbfüllungen im Raster behält Sophie Taeuber eine gewisse Ordnung und Struktur bei: So stehen bestimmte Farbkombination nebeneinander, wie zum Beispiel Blau und Hellblau oder Rot und Grau. Trotz der sich wiederholenden Farbmuster wirkt das Kolorit sehr dynamisch und bringt einen beschwingt heiteren Zug in das Gesamtbild, was die Starre des Gitterrasters aufbricht. Sophie Taeuber zeigt in diesem Aquarell ihre Vorliebe für die Grundverhältnisse bildnerischen Materials. Sie bevorzugt mathematisch-logische Strukturen, behält aber trotzdem einen leichten experimentierfreudigen Zug in ihren Arbeiten bei.

Künstlerischen Experimenten gegenüber war Hans Arp dennoch aufgeschlossener als Sophie Taeuber. Das zeigt sich nicht nur in seiner bildenden Kunst, sondern vor allem in seinen Gedichten, die um 1915 entstanden. Der Zufall spielte bei den Dadaisten eine wichtige Rolle und wurde zeitweilig sogar zum ästhetischen Prinzip erklärt. So heißt es bezeichnenderweise in einem dadaistischen Manifest:

Nehmt eine Zeitung. Nehmt Scheren. Wählt in dieser Zeitung einen Artikel von der Länge aus, die Ihr Eurem Gedicht zu geben beabsichtigt. Schneidet den Artikel aus. Schneidet dann sorgfältig jedes Wort dieses Artikels aus und gebt sie in eine Tüte. Schüttelt leicht. Nehmt dann einen Schnipsel nach dem anderen heraus. Schreibt gewissenhaft ab in der Reihenfolge, in der sie aus der Tüte gekommen sind [...].<sup>94</sup>

Hans Arps Gedichte, die er selbst Arpaden nannte, stehen beispielhaft für das Prinzip des Zufalls. Wie spielerisch Arp mit sprachlichem Material umgeht, zeigen die nachfolgenden Verse aus Arps Gedicht „kaspar ist tot“:

weh unser guter kaspar ist tot.  
wer verbirgt nun die brennende fahne im wolkenzopf und schlägt  
täglich ein schwarzes schnippchen.  
wer dreht nun die kaffeemühle im urfass.  
wer lockt nun das idyllische reh aus der versteinerten tüte.  
wer schneuzt nun die schiffe parapluies windeuter bienenväter  
ozonspindeln und entgrätet die pyramiden.  
weh weh weh unser guter kaspar ist tot.heiliger bimbam kaspar ist tot  
[...].<sup>95</sup>

Die einzelnen Satzteile des Textes stehen in keiner logischen Verbindung zueinander. Anstatt einen inhaltlich logischen Zusammenhang zu schaffen, reiht Arp einzelne Satzfragmente aneinander und eröffnet die Möglichkeit einer Vielzahl von inhaltlichen Kombinationsmöglichkeiten. Es geht ihm nicht darum, die Realität durch sprachliche Mittel zu konstruieren, sondern vielmehr darum, sie durch die Kreativität des Zufalls zu dekonstruieren. Dadurch entsteht eine phantasievolle Textwelt, die sich von der Realität bewusst abgrenzt, indem sie grammatikalisch-logische Strukturen unterläuft.

Was Arp zunächst in der Literatur erprobt hatte, versuchte er dann auf die bildende Kunst zu übertragen. In seinen frühen Werken spiegelt sich das Prinzip des Zufalls wider, vornehmlich in seinen Papierbildern und Collagen.

---

<sup>94</sup> Tzara. Sieben Dada Manifeste. Hamburg 1984, S. 47.

<sup>95</sup> Hans Arp. Kaspar ist tot. Abgedruckt In: Carola Giedion-Welker. Hans Arp. Stuttgart 1957, S. XXXVII.

Dazu zählen auch die Arbeiten, die er in der Galerie Tanner unter dem Einheitstitel Gestaltungen zeigte.

Ähnlich wie in seinen Gedichten spielt Arp mit unterschiedlichen Elementen im Bild. Obwohl Arp in dieser Arbeit Dreiecke und Rechtecke zur Bildung einer geometrischen Komposition verwendet, bleibt sein künstlerischer Stil unruhig und wenig strukturiert. Das Bild ist durch Diagonalen und unruhige Kurven bestimmt und scheint eher einem zufälligen Aufbau zu unterliegen, als einem durchdachten Konstruktionsprinzip. In seinem ästhetischen Empfinden lässt sich Hans Arp von zufälligen Stimmungen leiten und schafft damit einen Kontrast zu der Produktionsästhetik Sophie Taeubers. Dieser Stil spiegelt sich in anderen frühen Arbeiten Hans Arps wider, zum Beispiel in der Seidenstickerei, die er in der Galerie Tanner gezeigt hatte.

Die Stickerei lebt überwiegend von organischen Formen, von Kreisen und geschwungenen Linien. Die hellen Flächen heben sich von den dunkleren ab und bilden einen spannungsvollen Kontrast im Bild. Es ist ein dynamisches Miteinander von Formen und Farben, die Arp hier vereint. Wie am Beispiel der zuvor besprochenen Gestaltung entsteht auch hier der Eindruck, als habe sich Arp bei seinem Entwurf von den Techniken des Zufalls leiten lassen. Die Unvorhersehbarkeit in der Kunst faszinierte Arp, egal ob in der Malerei oder in der Literatur. Der Aspekt des Spontanen hatte für ihn einen besonderen Reiz. Arps künstlerische Neigung, sich vom Zufall leiten zu lassen, bleibt für sein Gesamtwerk bezeichnend. Arp schreibt später über den Zufall:

Wer das Leben in unserer Zeit noch als Traum erleben kann, hat immer noch das Glück, den Musen zu begegnen. Der „Zufall“ in der Kunst unserer Zeit ist nichts Zufälliges, sondern ein Geschenk der Musen. Nur den Träumern fällt dieses geistige Geschenk zu. Schon vor vielen Jahren wies ich auf den Zufall hin. Ohne Zufall wird die Kunst im Nu Natur, wie dies in den Bildern [...]mancher Tachisten geschieht, die ohne das Geschenk der Musen entstanden sind und im Nirwana enden. [...] Die Musen besuchen uns heute am ehesten, wenn wir wach träumen, wenn wir alle Gesetze, Regeln, Vorschriften, Probleme, springenden Punkte hinter uns liegen-

lassen. Die Musen sind besonders gegen Rechnungen und Berechnungen.<sup>96</sup>

Kurze Zeit bevor Hans Arp Sophie Taeuber kennen lernte, distanzierte er sich, wenn auch nur temporär, von der Ästhetik des Zufälligen und dem irrationalen Spiel, das im Dadaismus so eine große Rolle spielte. Seine 1915 in der Galerie Tanner ausgestellten Arbeiten verdeutlichen Arps Wunsch nach einer planmäßigen Kunst, die sich von einer zufällig produzierten Kunst abwendet. Doch in seinen Arbeiten kann Arp das nur ansatzweise umsetzen. Seine stilistische Entwicklung entsprach noch nicht ganz seinen philosophischen und metaphysischen Vorstellungen eines flächigen und abstrakten Stils.

Die klaren Linien und die deutlich geometrische Aufteilung, die Sophie Taeuber in ihren frühen Arbeiten umsetzte, waren eine praktische Antwort auf Hans Arps theoretische Äußerungen dieser Zeit.

Während der Zusammenarbeit mit Sophie Taeuber im Rahmen der Duo-Collagen versuchte Hans Arp Sophies Formensprache zu adaptieren:

Es war ein weiter Weg von den großen vertikalen und horizontalen Klebebildern, Malereien, Stickereien und Webereien, die gemeinsam mit Sophie Taeuber entstanden waren [...]. Die Musen belehren auch durch unheilvollen Zufall. Bestimmtheit oder Unbestimmtheit, das war damals für mich die Frage, wie Sein oder Nichtsein für Hamlet. Obwohl Sophie mir mit unsagbarer Geduld vordemonstrierte, bis zu welchem Grade ein Mensch das Absolute in einem Bild erreichen kann, war meinem kindischen Wesen nur das Entweder-Oder möglich.<sup>97</sup>

„Die Sehnsucht nach einer unerreichbaren Vollendung, der Wahn, Vollkommenheit zu verwirklichen, wurden zur Plage und Folter“<sup>98</sup> schreibt Arp rückblickend.

Im Spannungsfeld zwischen den zwei Polen, dem Zufallsprinzip auf der einen und der planmäßigen Konstruktion auf der anderen Seite,

---

<sup>96</sup> Hans Arp in einem Beitrag der Zeitschrift „Du“ vom Okt 1960. In: Hans Arp 1886-1966, S.8.

<sup>97</sup> Ebenda, S.9.

<sup>98</sup> Zweiklang, S.47.

blieb Hans Arp stets mit Ersterem enger verbunden. In den Jahren 1916 und 1917 fertige Arp beispielsweise eine Reihe von Papierbildern an, die als abgewandelte Nachfolge-Bilder der Duo-Collagen gelten können.

Im Gegensatz zu den Duos findet Arp in diesen Arbeit wieder zu den Gesetzen des Zufalls zurück. Es sind Arbeiten, die mit den Strukturen in Arps Gedichten vergleichbar sind. In eben jenen assoziiert Arp Wörter, Satzfragmente und Gedankenketten in einem mehrdeutigen Kontext. Ähnlich verhält es sich mit seinen Collagen, die 1916 und 1917 entstanden. Auch sie schaffen durch die zufällige Anordnung einzelner Elemente einen mehrdeutigen Sinn. So beinhalten Arps Bilder einen unterschwelligen poetischen Impuls und umgekehrt findet sich in seinem sprachlichen Werk ein bildnerischer Aspekt.

Wenn auch Sophie Taeubers Interesse an einer zufällig produzierten Kunst weitaus weniger ausgeprägt war als bei Hans Arp, bildet dieser Aspekt in den Duo-Collagen einen künstlerischen Schnittpunkt und wird nicht ganz ausgeblendet. In den Collagen sind die individuellen Handschriften beider Künstler vereint, das spielerische, zufällige Moment auf der einen Seite und die planmäßige Konstruktion auf der anderen Seite.

Die Duos stehen symbolisch für eine Dialektik zwischen destruktiver und konstruktiver Kraft. Rationalität und Subjektivität, Kalkül und Spontanität stehen sich gegenüber als eine dadaistische Reflexion auf die Welt. Die Duo-Collagen bilden ein interessantes Wechselspiel zwischen Ordnung und Zufälligkeit als ureigenstem Element künstlerischer Kreativität. Sie spiegeln gleichzeitig die ästhetischen Positionen beider Künstler wider. Rheinhard Döhl bemerkt:

Gemeinsame Arbeiten lassen erkennen, daß Sophie Taeubers Einfluß auf das Denken und die künstlerische Arbeit Arps entscheidender gewesen ist, als der erste, durch ihre lebenslängliche (auch sprachliche) Zurückhaltung und Bescheidenheit suggerierte Eindruck scheinen läßt. Dabei müssen sich Arps eher weltfremde Neigung zu

unsinnigem Spiel und Sophie Taeubers tiefer Ernst und vernünftige Lebensplanung wechselseitig ergänzt haben.<sup>99</sup>

Die unterschiedliche künstlerische Entwicklung von Sophie Taeuber und Hans Arp führte dazu, dass eine symbiotische Zusammenarbeit entstehen konnte.

Aus der Biografie Hans Arps ist ablesbar, dass er sich auf verschiedenen Gebieten der Kunst versuchte; als Dichter, Maler und Bildhauer. Im Gegensatz zu Sophie Taeubers Werdegang erscheint Arp menschlich wie künstlerisch unentschlossen. Sophie Taeuber verfolgte ihren Weg als Künstlerin im kunsthandwerklichen Bereich zielstrebig. Ihre frühen Arbeiten zeichnen sich aufgrund ihrer Ausbildung im Gegensatz zu Hans Arps Werken durch eine formale Schlüssigkeit aus, nach der Hans Arp vor ihrem Zusammentreffen gesucht hatte:

Die klare Ruhe der vertikalen und horizontalen Kompositionen Sophie Taeubers beeinflusste die barocke, diagonale Dynamik meiner abstrakten „Gestaltungen“. Eine sanfte Stille strömte aus ihren Farben- und Flächenbauten. Sophie Taeubers letzte Vereinfachungen, die ausschließliche Verwendung von waagrecht und senkrecht gestellten, rechteckigen Flächen in den Bildern jener Zeit, übten auf meine Arbeit einen entscheidenden Einfluß aus.<sup>100</sup>

Der gemeinsame Schaffensprozess zwischen Hans Arp und Sophie Taeuber basierte weniger auf ähnlichen künstlerischen Fähigkeiten und Fertigkeiten als auf gemeinsamen ästhetischen Vorstellungen einer ursprünglichen und transzendentalen Kunst.

Bevor die Collagen entstanden, tauschten sich Hans Arp und Sophie Taeuber über die Konzeption ihrer Arbeiten aus. Der kommunikative Dialog bildete die Vorstufe für die praktische Umsetzung der Collagen. Arp schreibt: „Aus langen, eifrigen Gesprächen hatten sich schließlich Vereinbarungen gebildet, nach denen wir ein

---

<sup>99</sup> Döhl, Reinhard: Sophie Taeuber, Muse. In: Künstlerpaare-Künstlerfreunde, S. 187.

<sup>100</sup> Traum 1955, S. 11.

Wandbild ausführen wollten.“<sup>101</sup> Aus diesem Zitat geht hervor, dass der gemeinsame Dialog bei dem kreativen Prozess genauso wichtig war wie das kreative Produkt selbst. Die symbiotische Zusammenarbeit zwischen dem Künstlerpaar Sophie Taeuber und Hans Arp beschreibt die befreundete Künstlerin Emmy Hennings folgendermaßen:

Vielleicht lag in diesen Werken die erste Verbindung zweier Begabungen, die im Kommenden einander wunderbar ergänzen, sich gegenseitig bestärken, einander immer wieder befruchten wollten. Die Begegnung zweier Menschen aber, die in der Kunst und im Leben zusammen erblühen - [...] dies bleibt das beglückende, holde Wunder, das auch für uns beglückend ist, die wir Hauch und Wirkung davon erfahren durften.<sup>102</sup>

Sophie Taeuber war für Hans Arp ein künstlerisches Gegengewicht, durch das er 1915 zu einer elementaren Kunst fand.

Die Zusammenarbeit des Paares bestand auch in späteren Jahren darin, dass Sophie durch ihre vielseitige Ausbildung Arps Entwürfe technisch ausführte. Es ist bekannt, dass sie Konstruktionszeichnungen für Arp anfertigte, seine Ideen als Web- oder Stickarbeiten ausführte oder Druckstöcke für ihn schnitt. Sie führte Arps Entwürfe „in selbstloser Genauigkeit aus“, erinnert sich Lucian Neitzel: „Was diese zarte Frau hierzu prädestinierte, war weniger die untadelige Beherrschung alles Technischen, als ein erstaunlicher Gleichklang ihrer eigenen künstlerischen Bestrebungen mit denen von Arp.“<sup>103</sup> Ähnlich sieht Claire Goll die Zusammenarbeit des Paares:

Aber ihr (d.i. Sophie Taeuber, Anm. T.B.) Hauptverdienst lag darin, Arp unmittelbar zu verstehen und seine Ideen ins Machbare zu übersetzen. [...] Fand er, daß die Schere beim Schneiden noch

---

<sup>101</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>102</sup> Ball-Hennings, Emmy: Zur Erinnerung an Sophie Taeuber-Arp. In: Zweiklang, S.11.

<sup>103</sup> Neitzel, Lucian H.: Hans Arp - Sophie Taeuber-Arp. Erinnerungen eines Freundes. In: Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst. Begründet von Woldemar Klein. o. Erscheinungsort. Heft 2/1955/56, S. 10.

zuviel persönliche Merkmale des Künstlers verriet, so verschaffte sie ihm den präzisionsmechanischen Schnitt einer Papierschneidemaschine.<sup>104</sup>

Ein künstlerisches Gleich- oder Gegengewicht zu finden, war für Hans Arp von essenzieller Bedeutung. Als er in die Schweiz kam, schloss er sich schnell Künstlervereinigungen an wie zum Beispiel dem Modernen Bund. Durch den direkten Austausch mit anderen Künstlern in der Gruppe versuchte Arp neue Ideen zu entwickeln und neue Impulse von anderen Künstlern zu empfangen. Der andere Blick auf künstlerische Positionen war für Arps eigene Arbeit sehr wichtig. Seine Vorliebe in Gruppen zu arbeiten, setzt er mit Sophie Taeuber fort. Bevor Hans Arp Sophie Taeuber kennen lernte, arbeitete er mit seinem Bruder François in einer kreativen Beziehung, die in der Struktur Parallelen zu der Beziehung mit Sophie Taeuber aufweist. Für Hans Arp waren gegensätzliche künstlerische Positionen ausschlaggebend, bemerkt sein Bruder François:

[...] Ich war der „Rationelle“ und er der „Träumer“, der die verrückten Ideen hatte. Er suchte immer meine Meinung, denn es ist wichtig, auch der Phantasie und dem Spiel eine Grenze zu setzen, sonst gleitet es in „Idiotie“ ab. Hans brauchte sehr meinen Ratschlag.<sup>105</sup>

In der Zusammenarbeit mit Sophie Taeuber wurden diese Voraussetzungen erfüllt, denn „aufgrund ihrer Kompetenz wurde sie als Partnerin für die Verwirklichung von Ideen in einem Kollektiv sehr geschätzt, nicht zuletzt von Hans Arp.“<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Goll, Claire: Ein Paar von erlesener und heiterer Harmonie. In: Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit. Bern, München 1976, S. 60. Fortan: Ich verzeihe keinem.

<sup>105</sup> Vgl. Mahn, Gabriele: Hans Arp mit Sophie Taeuber. In: Hans Arp 1886-1966, S. 256.

<sup>106</sup> Mahn, Gabriele: Vom wechselnden Dreiklang. In: Künstlerpaare-Künstlerfreunde, S. 82.



### **5.1.6.2 „Künstler sollten in einer Gemeinschaft arbeiten [...]“: Kollektive Kunst als ästhetisches Prinzip**

Die Arbeiten der konkreten Kunst sollten nicht die Unterschrift ihres Autors tragen. Diese Malereien [...] sollten in der großen Werkstatt der Natur anonym sein wie die Wolken, die Berge, die Meere, die Tiere, die Menschen. Ja - auch die Menschen sollten sich in die Natur einfügen. Die Künstler sollten in einer Gemeinschaft arbeiten wie die Künstler des Mittelalters. 1915 schon versuchten dies [...] Sophie Taeuber und ich.<sup>107</sup>

In diesem Zitat beschreibt Arp das produktionsästhetische Prinzip der Duo-Collagen am Beispiel der mittelalterlichen Kunst. Das historische Modell bildet für Hans Arp und Sophie Taeuber die Grundlage, auf der sich die Bedeutung ihrer modernen Kunst erschließt. Die Duos entstanden nach dem Prinzip einer kollektiven Kunst, wie sie vor Jahrhunderten in mittelalterlichen Zünften praktiziert wurde.

Die ersten Werkstattgemeinschaften entstanden in Klöstern. Im Hochmittelalter siedelten sich Handwerker in Städten an und schlossen sich zu Zünften zusammen, beispielsweise zur Bruderschaft des Hl. Lukas.<sup>108</sup> Ein charakteristisches Merkmal der Werkstätten oder Künstlergilden war, dass sich nicht nur Männer, sondern auch Frauen handwerklich betätigten. Dabei gab es keine Hierarchien zwischen männlichen und weiblichen Handwerkern, im Gegenteil, die Tätigkeit zeichnete sich durch ein gleichberechtigtes Arbeiten innerhalb einer Gruppe aus. Analog dazu wurden die Werke nicht signiert, sondern, als Ausdruck des kollektiven Schaffens, ein Zeichen eines Steinmetzen eingemeißelt.

Hans Arp und Sophie Taeuber adaptieren das Konzept der mittelalterlichen Künstlergilden in den Duos ganz bewusst, einerseits um ihre gleichberechtigte Zusammenarbeit zu demonstrieren und andererseits um ihr persönliches Verständnis einer idealistischen, immateriellen Kunst zu unterstreichen.

Wie die Handwerker des Mittelalters sind die Duo-Collagen nicht signiert, wodurch die individuelle Autorschaft der beiden Künstler

---

<sup>107</sup> Traum 1955, S. 79.

<sup>108</sup> Christoph Wilhelmi. Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900: ein Handbuch. Stuttgart 1996, S. 5.

bewusst verdeckt bleibt.<sup>109</sup> Auch die maschinelle Fertigung durch die Papierschneidemaschine steht in der Tradition einer anonymen, unpersönlichen Kunst, hinter der das Paar als Produzent zurücktritt. Die Klebebilder vermitteln das persönliche Künstlerverständnis des Paares, in dem der Geniekult keinen Platz mehr hat. Für Sophie Taeuber und Hans Arp verliert die Idee des isoliert arbeitenden Einzelschöpfers zugunsten einer gemeinschaftlichen Arbeit an Bedeutung. So, bemerkt Sandor Kuthy, sind die Duo-Collagen quasi „von zwei Händen, aber von einer Seele, in vollständiger Harmonie geschaffen.“<sup>110</sup> Ihre Anonymität wird zum ästhetischen Prinzip und gleichsam zu einem verwirrenden Spiel für den Betrachter, denn die „Dualität der Vaterschaft bedingt einen Anteil an Fließendem, Unbestimmtem, der zu einer subversiven Last werden kann. Da das Kunstwerk nicht mehr verbindlich ist, wird sein Status vielschichtig, wie auch der jeweilige Status der beiden Künstler“<sup>111</sup>.

Die Duos stehen exemplarisch für ein neues Verständnis von Kunst und Künstler. Das ästhetische Modell nach dem Vorbild mittelalterlicher Werkstätten entlarvt den Geniemythos als ästhetischen Schein und setzt ihm stattdessen eine anonyme Kunst als künstlerisches Ideal des Reinen und Schönen gegenüber. Hans Arp schreibt: „Ich glaube heute, daß eine Zusammenarbeit die Lösung ist und uns die Harmonie bringen kann, welche imstande ist, die Kunst aus der grenzenlosen Verwirrung zu retten.“<sup>112</sup> In einem der wenigen Texte, der von Sophie Taeuber erhalten geblieben ist, bemerkt die Künstlerin dazu:

Ich glaube nun nicht, daß dieser Trieb, die Gegenstände zu verschönern, ein materialistischer oder nur mit dem Wunsche nach Besitz und Erhöhung seines Wertes durch Verschönerung identisch ist. Was allein aus materialistischen Beweggründen oder Ehrgeiz hervorgebracht wird, hat mit dem reinen, ursprünglichen Ver-

---

<sup>109</sup> Eine Signatur erfolgt in manchen Fällen erst Jahre später.

<sup>110</sup> Kuthy, Sandor: Künstlerpaare - Künstlerfreunde, in: Künstlerpaare - Künstlerfreunde, S. 13.

<sup>111</sup> Kunstforum International. Bd. 106. März, April 1990, S. 126.

<sup>112</sup> Traum 1955, S. 78.

schönerungstrieb nichts zu tun. Ich glaube vielmehr, daß der Wunsch, schöne Dinge zu schaffen, zusammenfällt mit dem Streben nach Vollkommenheit, wenn dieser Wunsch wahr und aufrichtig ist.<sup>113</sup>

Die Idee Sophie Taeubers einer immateriellen und selbstlosen Kunst, die sie in den Duo-Collagen gemeinsam mit Arp verwirklichte, lässt sich auf ihr Studium am Lehr- und Versuchs-Atelier für angewandte und freie Kunst zurückführen. In dem Institut, das zu den wichtigsten kunstpädagogischen Einrichtungen des 20. Jahrhunderts zählte, wurden künstlerisch-elitäre Denkmodelle eines individuellen Künstlertums verworfen. Die von Hermann Obrist und Wilhelm Debschitz geleitete Schule orientierte sich an dem englischen Arts and Crafts Movement, der Ideologie van Veldes, des Jugendstils und der Wiener Schule. Im Zeichen der zeitgenössischen Reformbewegung versuchte man die Kunst in das alltägliche Leben zu integrieren. „Freie, individuelle, schöpferische Entwicklung jeden Talents unter erfahrener Leitung“,<sup>114</sup> lautete das Prinzip der Institution. Die Debschitz-Schule war eine der ersten Werkstätten-Schulen ihrer Zeit, in der jeder Schüler individuell gefördert wurde, in der aber auch Gemeinschaftsgeist innerhalb der Gruppe eine große Rolle spielte. So schreibt der Begründer der Schule, Hermann Obrist:

Ganz von selbst, ganz ohne aprioristisches Programm werden sich nach Monaten die Schüler in Gruppen scheiden, je nach Art ihrer Neigungen, ihrer Neugier, ihrer technischen Veranlagung, ihrer schöpferischen Triebe. Und nur die Leistung ist ja von innerem Wert, deren Ursprung wenigstens einmal die Lust war.<sup>115</sup>

Das mittelalterliche Konzept einer Zusammenarbeit in Gruppen wurde am Lehr- und Versuchsatelier gefördert und praktiziert, „[...] denn man wollte wieder in Werkstätten, welche Lehrende und Lernende

---

<sup>113</sup> Taeuber. Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen, S. 156.

<sup>114</sup> Kunstschulreform 1900-1933. Hrsg. Von Hans M. Wingler. Berlin 1977, S. 71. Fortan: Kunstschulreform.

<sup>115</sup> Obrist, Hermann: Ein künstlerischer Kunstunterricht. In: Kunstschulreform, S. 84.

vereinigten, vom Handwerk ausgehen.“<sup>116</sup> Im Handwerk entdeckten die modernen Reformer die Quelle künstlerischen Schaffens. Gerade die Wiederentdeckung der Volkskunst mit ihren traditionellen Techniken, legte den Grundstein für die Entwicklung einer konkreten Kunst im ästhetischen Bereich. Die Arbeit in Gruppen wurde in den Werkstätten vor allem unter pädagogischen Aspekten betrachtet, wobei die Schüler zur gestalterischen Freiheit ermutigt wurden und künstlerische Präferenzen auf spielerische Art und Weise erkunden sollten:

Die Werkstätten führten zur schärferen Erkenntnis der Technik als formendem Prinzip und zur Auseinandersetzung in die Probleme handwerklicher und industrieller bzw. maschineller Formgebung, wobei die handwerkliche Arbeit [...] als die pädagogisch wichtigere Arbeit erkannt wurde, als die beste Voraussetzung auch für die Beziehung des Künstlers zur Lebendigkeit der Formen an sich, gleichviel durch welche Technik entstanden. Es galt prinzipiell, daß für möglichst alle industriellen Techniken nicht nur entworfen wurde, sondern daß die Entwürfe auch ihre Ausführung fanden.<sup>117</sup>

Sowohl für Sophie Taeuber als auch für Hans Arp waren gemeinsame Aktivitäten in der Gruppe von existenzieller Bedeutung für ihr künstlerisches Schaffen. An die Idee des künstlerischen Kollektivs nach mittelalterlichem Vorbild knüpften Sophie Taeuber und Hans Arp auch in späteren Jahren immer wieder an. Sie arbeiteten nicht nur als Paar im Team, sondern auch immer wieder mit anderen Künstlern zusammen. Es entstanden Werke im Trio oder im Quartett, wobei die Idee des mittelalterlichen Konzepts auch hier erneut aktualisiert wurde. Dazu gehören beispielsweise eine Reihe von Arbeiten aus den Jahren 1940-1943, die zusammen mit Alberto Magnelli und Sonia Delaunay im französischen Grasse entstanden.

---

<sup>116</sup> Schmoll, Helga: Die Münchner Debschitz-Schule. In: Kunstschulreform, S. 69.

<sup>117</sup> Ebenda, S. 73.

### 5.1.6.3 Meditationstafeln und Wegweiser: Die Duo-Collagen als lebensphilosophische Anschauung

Die Abwendung von traditionellen bildnerischen Vorstellungen war mehr als eine künstlerische Neuorientierung des Künstlerpaares; es war ein Prozess, der sich vor allem auf mentaler Ebene manifestierte, den Arp retrospektiv als eine Art Katharsis oder als mentalen Befreiungsakt beschreibt. Programmatisch heißt es in einem 1918 veröffentlichten Dada-Manifest: „Jeder muß schreien: es gibt eine große destruktive, negative Arbeit zu verrichten. Kehren. Saubermachen.“<sup>118</sup>

Die Duos entstanden aus einer inneren Notwendigkeit heraus, den Vergangenheitsballast abzustreifen, um sich einer neuen ursprünglichen und idealistischen Kunst zuzuwenden. Die jahrhundertelange Tradition der Mimesis, in der das künstlerische Produkt einen Wettstreit mit der Natur gesucht hatte, galt es zu überwinden.

Die ästhetische Bedeutsamkeit der Duo-Collagen besteht gerade darin, dass sie nicht länger versuchen, die Realität in einem naturalistischen Sinne abzubilden. Was jahrhundertlang in der Geschichte der Kunst als imitatio stilisiert wurde, verliert in den Duos seine Gültigkeit. Die Papier-Collagen repräsentieren autonome Kunstwerke, die für sich selbst stehen und deren künstlerische Elemente keinen konkreten Verweischarakter mehr haben. Es handelt sich um eine Entleerung des Bildes zugunsten einer transzendentalen Kunst. Das dynamische Spiel von Flächen und Farben in den Duos überschreitet die Grenzen des bildlichen Raumes und repräsentiert einen völlig neuen Bildtypus. Aufgrund des Rasterprinzips gibt es kein Bildzentrum und keine Begrenzung des Bildraums, was den Duos etwas Fließendes verleiht: Die Papierplättchen auf der Fläche könnte man beliebig erweitern, wodurch sie die Zeit als universelle Zeichen zu überdauern scheinen. Die Duos gleichen universalen Chiffren mit einem

---

<sup>118</sup> Tzara, Tistan: Sieben Dada Manifeste, S.26.

religiösen Anspruch, sie stehen symbolisch für Mandalas und Meditationstafeln, wie Arp schreibt:

Diese Arbeiten sind selbständige, unabhängige „Wirklichkeiten“. Sie haben keinen rationalen Sinn; sie entspringen nicht der greifbaren Wirklichkeit. [...] Uns schwebten Meditationstafeln, Mandalas, Wegweiser vor. Unsere Wegweiser sollten in die Weite, in die Tiefe, in die Unendlichkeit zeigen.<sup>119</sup>

Das Mandala ist ein universelles Zeichen mit religiöser oder symbolischer Bedeutung, das fast in allen Kulturkreisen zu finden ist. In Indien beispielsweise wird das Mandala als Meditationshilfe zur Herstellung der Harmonie zwischen Himmel und Erde genutzt. Eine ähnlich mediale Funktion weisen Hans Arp und Sophie Taeuber den Duos zu. Sie dienen dazu, ein harmonisches Gleichgewicht in Zeiten des Krieges herzustellen: „Wir suchten eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen und eine neue Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellen sollte<sup>120</sup>“, betont Arp. Die Produktion der Duos kann also auch als künstlerische Kompensation des Paares gewertet werden, um die Realität zu bewältigen. Es beweist die Ernsthaftigkeit, die hinter den Duos steht. Der moralische und idealistische Anspruch, den Hans Arp und Sophie Taeuber den Duos zuweisen, zeigt, dass die Ästhetik Dadas nicht nur in Humor, Ironie und sinnlosem Spiel ihren Niederschlag findet, sondern viel tiefgründigere Züge trägt. Vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges decken die Duos eine neue Facette des Zürcher Dadaismus auf und stehen beispielhaft für Anti-Kriegskunst.

Die Quellen, aus denen das Künstlerpaar seine transzendente Bildsprache entwickelt, sind vielfältig. Es ist bekannt, dass sich Hans Arp und Sophie Taeuber in der Zürcher Zeit intensiv mit fernöstlicher Philosophie und mittelalterlicher Mystik beschäftigten. Im Rahmen der Dada-Bewegung entfalteten sich unterschiedliche

---

<sup>119</sup> Traum, S.51 und S.19.

<sup>120</sup> Traum 1955, S. 51.

geistige Strömungen und Lebensphilosophien, die auch Hans Arp und Sophie Taeuber mit Interesse verfolgten. Aus Gesprächen mit Gabrielle Buffet Picabia ist bekannt, dass sich Sophie Taeuber für Buddhismus und orientalische Religionen interessierte.<sup>121</sup> In ihrer Bibliothek in Zürich befanden sich Bücher über Ikonenmalerei sowie über Kunst und Kultur des Altertums und des Mittelalters. Auch Hans Arp beschäftigte sich mit der Philosophie des Zen-Buddhismus. Im Rahmen von dadaistischen Veranstaltungen hielt er z.B. Vorträge über den mittelalterlichen Mystiker Jacob Böhme.<sup>122</sup> Es ist anzunehmen, dass Sophie Taeuber und Hans Arp die Schriften des zeitgenössischen Philosophen C.G. Jung kannten. Dieser verweist in seinen Texten auf die Bedeutung von Mandalas, bzw. auf ihre symbolische Bedeutung. Jung schreibt:

Die G. (Ganzheit) wird gefördert durch die archetypischen Bilder und Symbole, die das Bewußtsein und das Ich mit dem Selbst verbinden. Es können besondere Kreissymbole sein oder Vierecke mit einem Zentrum, sogenannte Mandalas [...].<sup>123</sup>

Möglicherweise nahmen Sophie Taeuber und Hans Arp Jungs Schriften zum Vorbild als die Duos entstanden. Denn der ausgewogene Bildaufbau erreicht eben diese ganzheitliche Vollkommenheit, wie Jung es beschreibt.

Die meditative, fast sakrale Wirkung der Duos entfaltet sich durch die Symmetrie der vertikalen und horizontalen Gliederung sowie durch die gedämpfte Farbigkeit.

Das Ursprüngliche in der Kunst suchte das Künstlerpaar in archetypischen Bildern vergangener Epochen. In einem ihrer wenigen Texte beschreibt Sophie Taeuber ihre künstlerische Motivation, einfache und schöne Dinge zu machen, ohne an einen materialistischen Aspekt in der Kunst zu denken. Sie verweist auf die Kunst primitiver Völker, die nur mit wenigen Materialien Kunst herstellten:

---

<sup>121</sup> Vgl. Mahn, Gabriele: Sophie Taeuber - eine Figur im Raum. In: Sophie Taeuber zum 100. Geburtstag, S. 90.

<sup>122</sup> Vgl. Ausstellung von Graphik, Broderie und Relief in der Galerie Dada, Ausstellung vom 2. bis 29. Mai 1917. Dort las Hans Arp Auszüge aus Jacob Böhme: Morgenröthe im Aufgang. Vgl. Dada in Zürich, S. 263.

<sup>123</sup> Lexikon Jungscher Grundbegriffe. Mit Originaltexten von C.G. Jung. Hrsg. von Helmut Hark. Freiburg im Breisgau. 1990, S. 59.

Ich glaube, der Trieb, die Gegenstände, die wir besitzen, zu verschönern, ist ein tiefer und ursprünglicher. Wir wissen ja, daß primitive Völker, die nur sehr wenige Gegenstände verfertigen, doch immer diesen Trieb an sich betätigen. Ein sehr seltsames, ja geheimnisvolles Beispiel hierfür scheinen mir die Buschmänner, die nicht einmal Hütten bauen und doch in ihren Tiermalereien Kunstwerke von großer Kraft und hoher Schönheit geschaffen haben; oder die Indianerfrauen, die schwer arbeiten müssen und doch ihre Kleidungsstücke mit den reichsten Mustern aus Vogelfedern und Stachelschweinborsten verzieren.<sup>124</sup>

Entgegen den universalistisch argumentierenden Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts, entstanden die Duos aus einer ganz anderen Motivation heraus. Sophie Taeuber und Hans Arp hielten ironische Distanz zu diesen Theorien, sodass ihre künstlerischen Experimente davon unbeeinflusst blieben. So erinnert sich Arp rückblickend an die Entstehung der Duo-Collagen, deren Bedeutung durch völlig andere künstlerischen Positionen bestimmt wurde:

Bis zum Jahre 1920 war uns nicht bewußt, welche Wichtigkeit unseren Versuchen beizumessen sei. Als wir die ersten internationalen Zeitschriften nach dem Ende des Krieges zu Gesicht bekamen, waren wir nicht wenig erstaunt, daß in der übrigen Welt ähnliche Versuche angestellt worden waren. Wir bewunderten besonders Werke Mondrians und van Doesburgs und freuten uns über ihren Einfluß auf die holländische und internationale zeitgenössische Malerei. Daß aber jeder, der ein Quadrat gezeichnet hatte, in ein euphoristisches Geschrei ausbrechen mußte, mutete uns spaßig an. Dennoch entschlossen wir uns, unsere Quadrate beim Patentamt anzumelden. Unsere Gestaltungen waren aber in wesentlich anderer Absicht entstanden als die der meisten Konstruktivisten. Uns schwebten Meditationstafeln, Mandalas, Wegweiser vor. Unsere Wegweiser sollten in die Weite, in die Tiefe, in die Unendlichkeit zeigen.<sup>125</sup>

### **5.1.7 Private Beziehungsmuster**

Während der Zusammenarbeit im Rahmen der Duos nahm Sophie Taeuber eine wichtige Funktion ein, die in der Öffentlichkeit wenig bekannt ist. Sie ebnete in mehrfacher Hinsicht die Randbedingungen, die zur Entstehung der Duo-Arbeiten nötig waren.

---

<sup>124</sup> Taeuber. Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen, S. 156.

<sup>125</sup> Traum 1955, S.19.



Die Collagen entstanden in Sophies Atelier in der Magnolienstraße, wo das Paar ungestört arbeiten konnte. Außerdem besorgte Sophie die notwendigen Materialien, die Papierschneidemaschine und die Papiere aus der Kunstgewerbeschule, die zur Herstellung der Arbeiten notwendig waren.<sup>126</sup>

Sophies Lehrtätigkeit und ihr regelmäßiges Verdienst erleichterten die künstlerische Arbeit des Paares erheblich. Durch die materielle Absicherung konnten die Duos erst entstehen, was Arp bestätigt:

Sophie Taeuber war als Lehrerin an der Kunstgewerbeschule in Zürich tätig. [...] Diese Arbeit war zum größten Teil bedingt durch die Notwendigkeit der materiellen Existenz. Ihre Lehrtätigkeit ermöglichte ihr und mir die freien, wesentlichen Arbeiten.<sup>127</sup>

Über die Rollen, die Sophie in ihrer privaten Beziehung zu Hans Arp einnahm, ist nur wenig bekannt. Das liegt nicht nur daran, dass Sophies Persönlichkeit durch die allgegenwärtige Präsenz Hans Arps überblendet wurde, sondern auch an den wenigen überlieferten Selbstzeugnissen zu ihrem Werk und Leben.

In den Zürcher Jahren zeichnet sich sowohl auf künstlerischer als auch auf privater Ebene eine untypische Paar-Konstellation ab, die nicht etwa von Hans Arp, sondern von Sophie Taeuber getragen wird. Bereits bevor Sophie als Lehrerin an der Kunstgewerbeschule Zürich angestellt wurde, stellte sie ihre Selbstständigkeit unter Beweis. Ohne einen Mann an ihrer Seite, sicherte sie sich ihren Lebensunterhalt alleine durch den Verkauf kunstgewerblicher Arbeiten. Erst durch ihre spätere Anstellung als Lehrerin an der Kunstgewerbeschule war ihr ein regelmäßiges Einkommen garantiert. Sophie Taeubers Lebensentwurf war in Anbetracht der damaligen Zeit modern und ungewöhnlich. Ist sie doch eine der wenigen Frauen um die Jahrhundertwende, die sich eine eigene künstlerische Karriere verwirklichte:

---

<sup>126</sup> Vgl. Ich verzeihe keinem, S.60.

<sup>127</sup> Traum 1955, S. 17.

Es waren Quantensprünge in ihrem Leben, als Frau und Künstlerin. Während ihre Freundinnen und Freunde zumeist mittellos waren, von einem Tag zum anderen lebten, hatte sie ein eigenes und sicheres Einkommen.<sup>128</sup>

Auch Claire Goll erinnert sich bewundernd an Sophie Taeuber als eine Frau, die ihr Leben selbstständig und in finanzieller Unabhängigkeit von einem Mann realisierte: „Vor allem sorgte sie mit ihrer Lehrtätigkeit für ein regelmäßiges Einkommen. Das war schon etwas in einer Zeit, in der wir alle von der Hand in den Mund lebten.“<sup>129</sup>

Zu ihrem eigenen Verdienst als Lehrerin erhielt Sophie einen finanziellen Rückhalt durch ihre Familie. Der Verkauf des elterlichen Hauses in Davos bot ihr eine weitere finanzielle Quelle, auf die Sophie notfalls zurückgreifen konnte.<sup>130</sup> Im Vergleich zu Sophie Taeubers bodenständiger Lebensweise erweist sich Arps Einstellung zum Leben als das genaue Umkehrbild, weshalb sie ihn als Träumer bezeichnete.<sup>131</sup> Seine Spontaneität stand in direktem Gegensatz zu Sophies vorausschauender Lebensplanung. Als sich das Künstlerpaar in Zürich kennen lernte, hatte sich Hans Arp gerade der dadaistischen Gruppe angeschlossen und verfügte über kein festes Einkommen. Er lebte als freier Künstler, was dazu führte, dass Sophie Taeuber ihren Lebensgefährten mitfinanzierte. In der Zeit von 1915 bis 1929, als Sophie an der Kunstgewerbeschule als Lehrerin angestellt war, sorgte sie für den Lebensunterhalt Hans Arps mit. Aus privaten Briefen von Sophie Taeuber geht hervor, dass sie in der Beziehung die Hauptverdienerin war, die die Lebensgrundlage für beide schaffen musste. Zwischen den Zeilen wird deutlich, dass es für Sophie Taeuber in Zürich keine leichte Zeit war, vor allem deshalb nicht, weil sie durch Arps Abwesenheit häufig auf sich allein gestellt war. Die Briefe von Sophie Taeuber aus den Jahren 1926 bis 1928,

---

<sup>128</sup> Mair 1998, S.55.

<sup>129</sup> Ich verzeihe keinem, S. 60.

<sup>130</sup> Vgl. Mair 1998, S. 43.

<sup>131</sup> Unveröffentlichter Briefwechsel zwischen Sophie Taeuber und Erika Schlegel, zitiert nach Patrik Frey. Sophie ist ein Himmel, Sophie ist ein Stern, Sophie ist eine Blume. In: Hans Arp 1866-1966, S. 269.

die sie an Hans Arp schrieb, handeln von finanziellen Sorgen und von privaten Problemen des Paares. Beispielsweise berichtet Sophie von ihrer Arbeit als Lehrerin, die sie sehr beanspruchte. Das Gehalt reichte trotzdem oft nicht aus und Sophie war gezwungen, nebenbei kunstgewerbliche Arbeiten anzufertigen, die sie dann verkaufte. In einem Brief an Arp schreibt sie, dass sie „wie ein Ross gearbeitet“ habe, das Geld aber dennoch nicht ausreiche:

Wenn ich nun fortgehe muss ich ihr (Sophie Taeubers Mutter) doch mindestens 100 frcs pro Woche dalassen und das ist nicht so leicht für mich. Du wirst darauf nicht antworten, [...] so werde ich eben wieder sehen müssen, wie ich alleine damit fertig werde.<sup>132</sup>

In den Briefen entsteht oft der Eindruck, dass Arp sich wenig um die Sorgen und Belange von Sophie Taeuber kümmerte und kein Interesse an den finanziellen Sorgen zeigte. Aline Valengin, mit der Sophie in der Zürcher Zeit befreundet war, berichtet, dass Sophie manchmal unter Arp gelitten habe. Die Rolle als unermüdlich gebende, mütterlich liebende Frau sah sie wie eine Pflicht auferlegt, die sie jedoch ohne Zweifel erfüllte, was ihr oft schwer gefallen sei.<sup>133</sup> In ihren Briefen tritt dieses gespannte Verhältnis zwischen Hans Arp und Sophie Taeuber offen zu Tage. Während die künstlerische Beziehung zwischen Sophie Taeuber und Hans Arp auf einem weitgehend ausbalancierten, kreativen Verhältnis basierte, scheint die private Beziehung eindeutig zu Lasten Sophie Taeubers zu gehen. Ihre Briefe spiegeln ein Bild der Künstlerin wieder, in dem sie sich von ihrem Partner allein gelassen und unverstanden fühlt:

[...] aber manchmal halte ich es fast nicht aus vor Einsamkeit und ich habe das dumpfe Gefühl, dass es mit einer Katastrophe enden wird. Ich weiss, dass du sagen wirst, „was will ich tun, ich kann es nicht ändern.“ Seit zwei Jahren wird es immer schlimmer und ich denke sagen kann ich es doch.<sup>134</sup>

---

<sup>132</sup> Brief von Sophie Taeuber an Hans Arp. CD Rom, Collection Francois Arp.

<sup>133</sup> Vgl. Gabriele Mahn. Hans Arp mit Sophie Taeuber, in: Hans Arp 186-1966. S. 266.

<sup>134</sup> Brief von Sophie Taeuber an Hans Arp. CD Rom, Collection Francois Arp.

In einem anderen Brief schreibt Sophie:

[...] es hat etwas lange gedauert, bis ich wieder schreibe und ich weiss auch nicht, ob ich dir eigentlich schreiben soll wie es mir geht und was ich mache. Du bist ja nicht dafür, dass man sich was zu viel voneinander sagt, aber was bleibt dann schliesslich noch von der Ehe übrig.<sup>135</sup>

François Stahly, ein befreundeter Künstler des Paares, erinnert sich an die Künstlerpaar-Beziehung, die nicht nur während der Zürcher Zeit, sondern zeitlebens durch Sophie kompensiert wurde.

Aus der Erinnerung erzählt Stahly, wie Sophie Taeuber und Hans Arp während des Zweiten Weltkrieges in die Schweiz fliehen mussten. Auf François Stahlys Frage „Wie macht ihr das?“ soll Hans Arp geantwortet haben: „Ich habe keine Ahnung, das macht alles Sophie. Ich kann nicht mal eine Zugfahrkarte lösen. Sie organisiert die ganze Sache.“ Stahly erinnert sich weiter: „Ich begriff, dass er sich ein für alle Mal weigerte, in irgendeiner Weise an das zu denken, was man das materielle Leben nennen könnte“<sup>136</sup>.

Sophie Taeubers Rollen in der Zürcher Zeit waren vielfältig: Sie war bildende Künstlerin, Lehrerin, Lebensgefährtin Hans Arps und gleichzeitig dessen mentale und finanzielle Stütze. Diese Aufgaben waren für Sophie Taeuber nicht so leicht in Einklang zu bringen, wie es von manchen Zeitgenossen beschrieben wurde. So betont Claire Goll beispielsweise, Sophie habe nie „die geringste Mühe [gehabt], die Rolle der Hausfrau mit der einer avantgardistischen Künstlerin in Einklang zu bringen“<sup>137</sup>. Wenn man aber die Briefe Sophie Taeubers liest, scheint diese Aussage doch recht fragwürdig. Nicht nur Freunde des Paares rückten die Beziehung zwischen Hans Arp und Sophie Taeuber in ein verklärtes Licht. Das Bild, das von Sophie Taeuber in der Öffentlichkeit entstand, wurde vor allem von Hans Arp geprägt. Nach dem frühen Tod seiner Frau und Künstlergefährtin

---

<sup>135</sup> Brief Sophie Taeuber an Hans Arp, vom 22. Mai 1926, CD Rom, Collection Francois Arp.

<sup>136</sup> François Stahly über Sophie Taeuber. Interviewausschnitt aus Christoph Kühns Film „Sophie Taeuber-Arp“. Ventura film, Meride 1993.

<sup>137</sup> Ich verzeihe keinem, S. 59.

stilisierte er seine Beziehung zu Sophie als harmonisches Gleichgewicht in allen Lebenslagen und titulierte Sophie als seine Muse und Inspiration: „Damals begleitete mich noch auf dieser Erde die sichtbare Muse, Sophie Taeuber.“<sup>138</sup> Aus Sophies Briefen aber ergibt sich ein anders Bild; das einer Künstlerin, die sich an der Seite ihres Mannes künstlerisch nicht vollständig verwirklichen konnte, wie sie in einem Brief selbst schreibt:

Ich bemühe mich schon lange mein Leben alleine zu leben, aber es wird mir furchtbar schwer, so sehr ich meine Arbeit liebe, so kann ich doch nicht wie ein Mann ihn meinem Beruf leben. Du bist so gut und du sagst mir doch so oft, dass du mit mir zusammen sein willst – und doch scheint es dir ganz gleich zu sein, dass du immer mehr von mir verlierst. Ich weiss dass da nichts zu machen ist und ich werde nicht mehr darüber reden, aber es tut mir sehr weh. Deine Gigi.<sup>139</sup>

#### **5.1.7.1 Sophie Taeuber- die schweigende Muse**

Die sprachliche Zurückhaltung Sophie Taeubers führte dazu, dass sie bereits zu Lebzeiten in den Schatten ihres Mannes rückte und zur Muse degradiert wurde. In der Öffentlichkeit erscheint sie bis heute als die Frau an der Seite des Künstlers Hans Arp. Im Falle des Künstlerpaares Sophie Taeuber und Hans Arp ist es tatsächlich so, dass, wie Renate Berger bemerkt, „Künstlerinnen, die mit einem Künstler gelebt und neben ihm gearbeitet haben, spätestens dann ins Blickfeld geraten, wenn sich jemand mit dem Werk des Mannes befassen will“.<sup>140</sup> Durch die Zurücknahme ihrer eigenen Person hat Sophie Taeuber nicht zuletzt ihren Teil selbst dazu beigetragen, dass sie als Muse in den Hintergrund gedrängt wurde. Selbst Freunde berichten davon, lange Zeit nichts von der künstlerischen Tätigkeit Sophie Taeubers gewusst zu haben, da stets Hans Arp als Künstler und bekannte Persönlichkeit im Vordergrund stand:

---

<sup>138</sup> Arp, Hans: Die Musen und der Zufall, in: Hans Arp 1886-1966, S. 9.

<sup>139</sup> Brief von Sophie Taeuber an Hans Arp, CD Rom, Collection Francois Arp.

<sup>140</sup> Berger 2000, S. 9.

Sobald Meudon gebaut war (Sophie Taeuber und Hans lebten ab 1927 gemeinsam in Meudon), ging ich hin, und zwar oft. Ich sah mir an, was Arp machte, und Sophie servierte Tee. Sie servierte immer Tee. Sie war ruhig und lieb und sehr sympathisch. Dann eines Tages stieg ich die Treppe hoch, ich wollte etwas in der Bibliothek nachsehen, und da sagte ich: „Wie? Was ist denn das?“ Im ersten Stock war ein grosses Atelier, ich entdeckte Sophies Atelier voller Bilder, und ich sagte: „Ja malt denn Sophie auch?“ Auch?! Und ich entdeckte da verblüffende Sachen. [...] Es sind Jahrhundertwerke. Etwas vom Schönsten und Wichtigsten, das in diesem Jahrhundert entstand, und sie hatte sie da gemalt.<sup>141</sup>

Das Bild der Künstlerin Sophie Taeuber, das sich im Laufe der Zeit in der Öffentlichkeit entwickelt hat, ist ein einseitiges Zerrbild, das der künstlerischen Leistung Sophies nicht gerecht wird. Ihre eigenständige Leistung als Künstlerin stellte Sophie Taeuber bereits vor ihrer Zusammenarbeit mit Arp unter Beweis und gerade der Blick auf die gemeinsamen Duos zeigt, dass Sophie ihre Rolle als Muse überwunden hat.

#### **5.1.7.2 Künstlerischer Dialog über den Tod hinaus am Beispiel der Nachschöpfungen**

Die Künstlerpaar-Beziehung zwischen Hans Arp und Sophie Taeuber ist gerade deshalb interessant, weil der künstlerische Dialog nach dem Tod von Sophie Taeubers nicht endet, sondern von dem hinterbliebenen Partner weitergeführt wird. Als Sophie Taeuber am 13. Januar 1943 an einer Kohlenmonoxydvergiftung stirbt, ist Arps gesamte künstlerische Produktion fast ein Jahr blockiert und es scheint zunächst, als wäre seine künstlerische Kreativität mit dem Tod seiner langjährigen Künstlergefährtin verstummt. Nach einer langer Zeit der Resignation beginnt Arp, sich für Sophies künstlerisches Werk in der Öffentlichkeit zu engagieren. Ab 1945 beginnt er Sophies Werke für die Herausgabe einer Monographie zu ordnen, schreibt Gedichte und zeichnet. Die literarische und bildkünstlerische Produktion verhilft Arp zu verarbeiten, was geschehen ist. Um den Tod der einstigen Lebens- und Künstlergefährtin zu verarbeiten, entstehen 1945 sogenannte

---

<sup>141</sup> Michel Seuphor über Sophie Taeuber. Interviewausschnitt aus Christoph Kühns Film „Sophie Taeuber-Arp“.

Nachschöpfungen. Der Begriff deutet bereits an, dass es sich dabei um eine künstlerische Weiterentwicklung von Sophies früheren Werken handelt. Hans Arp wählte dabei ein Kunstwerk aus, das Sophie zu Lebzeiten geschaffen hatte, um dieses nach seinen eigenen Vorstellungen weiter zu bearbeiten und zu verändern. Arp änderte beispielsweise die Größe des Originals ab, wählte neue Farben aus oder verwendete neue Materialien. Ein Beispiel für solche Nachschöpfungen sind die 1960 entstandenen Metallreliefs. Vorlage dieser Reliefs bildete eine Gruppe von Tuschezeichnungen, die Sophie kurz vor ihrem Tode anfertigte. Arp setzte die Zeichnungen in dreidimensionale Metallreliefs um. Auch nach dem Tod Sophie Taeubers lässt Arp den künstlerischen Dialog nicht abbrechen, sondern führt ihn weiter, indem er einen direkten Bezug zu Sophies früheren Werken sucht. Obwohl der Partner verstorben ist, versucht Hans Arp über das Medium Kunst, das beide Partner ein Leben lang miteinander verband, eine Beziehung aufrecht zu erhalten. Die Weiterarbeit am Werk des verstorbenen Partners ist ein ungewöhnliches Verfahren in der Kunst<sup>142</sup>, wobei Arps Handeln die Frage aufwirft, ob es legitim ist, in das Werk des verstorbenen Partners einzugreifen, um es nach seinen eigenen Vorstellungen und Wünschen zu verändern. Zu recht fragt Sandor Kuthy: „Gehört sie dermaßen zu ihm, daß er über ihr Werk verfügen kann, als wäre es sein eigenes?“<sup>143</sup> Dieser Frage nähert sich Hans Arp selbst in einem Gedicht an:

Ich bewege mich in einem Bildbau Sophies.  
Ich wandle wie im Traume.  
Ich ziehe dahin.  
Ich bin zugleich hier und dort.  
Ich kenne alle Linien, alle Punkte, alle Traumaussichtspunkte  
dieses Bildbaues.  
Ich kenne alle seine Linienüberschneidungen, Quadrate, Rechtecke,  
Kreise.  
Ich spüre Sophies Hand in jedem kleinsten Winkel ihres Bildbaues,

---

<sup>142</sup> Vgl. Kuthy, Sandor: Nachschöpfungen. In: Künstlerpaare - Künstlerfreunde, S. 184.

<sup>143</sup> Kuthy, Sandor: Dich aber kann ich nicht vergessen. In: Künstlerpaare - Künstlerfreunde, S. 166.

wie man die Hand des Meisters und des Zauberers in den Wunderbauten spürt.[...].<sup>144</sup>

Selbst nach ihrem Tod bleibt Hans Arp über das Medium Kunst mit Sophie Taeuber verbunden.

### **5.1.8 Abschließende Bemerkungen zu Sophie Taeuber und Hans Arp**

Das Zwiegespräch auf künstlerischer Ebene bestimmt die insgesamt 27-jährige Künstlerpaar-Beziehung von Sophie Taeuber und Hans Arp. Durch die Nachschöpfungen bleibt Arp selbst nach dem Tod seiner Frau mit ihr verbunden.

Die Abkehr von traditionellen Kunstformen und die Beschäftigung mit neuen künstlerischen Materialien führte Sophie Taeuber und Hans Arp im Zürcher Dadaismus zusammen, als künstlerische Experimente geradezu in der Luft lagen. Um 1915 wendet sich Hans Arp von der klassischen Ölmalerei ab und sucht nach modernen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Er beschäftigt sich mit textilen Materialien und interessiert sich für geometrische Formen.

Um seine Arbeiten zu charakterisieren, spricht Arp von Bauten, klaren Linien und Flächen. Sophie Taeuber, die zur gleichen Zeit wie Arp einen ähnlichen künstlerischen Weg beschreitet, ist der Abstraktion durch ihre handwerkliche Ausbildung einen Schritt voraus. Im Vergleich zu zeitgenössischen Künstlern ist Sophies künstlerische Leistung als Quantensprung in der Geschichte der Avantgarde zu werten. Ihre abstrakt-geometrischen Kompositionen aus den Jahren um 1915 sind eine automatische Weiterführung der Kette- und Schuss-Technik, die Sophie Taeuber während ihrer Ausbildung gelernt hatte. Sophies künstlerischer Ansatz wurde für die spätere Zusammenarbeit des Paares im Rahmen der Duos wegweisend. Sowohl der formale Aufbau als auch die Farbgebung der Duo-Collagen tragen deutliche Züge von Sophie Taeubers künstlerischer Handschrift.

---

<sup>144</sup> Arp, Hans: Sophie. In: Zweiklang, S. 42.



Hans Arp erkannte Sophies künstlerisches Talent und profitierte in der Zusammenarbeit von ihren technischen und gestalterischen Fähigkeiten, die er aufgrund seiner fehlenden künstlerischen Ausbildung nicht besaß. Die Duo-Collagen stehen im Zeichen einer sakral-transzendentalen Kunst und folgen dem produktionsästhetischen Modell mittelalterlicher Werkstatt-Gemeinschaften.

Dieses Modell adaptieren Sophie Taeuber und Hans Arp bewusst, um den Geniemythos und die damit verbundene elitäre Funktion von Kunst zu unterlaufen. Sie verstehen sich dabei als Handwerker und weniger als Künstler. Damit grenzen sie sich von der Vorstellung des Künstlergenies ab und bewerten eine kollektive Zusammenarbeit als besonderen Aspekt künstlerischen Schaffens. Die gemeinsame Arbeit an einem Kunstwerk empfinden beide Künstler als eine kreative Bereicherung, wobei sich die unterschiedlichen künstlerischen Fähigkeiten der Partner koppeln und sich positiv auf die Produktion auswirken. Übereinstimmende ästhetische Prämissen von einer elementaren, auf das Wesentliche reduzierten Kunst bilden die Basis für die Zusammenarbeit. Die idealistische Vorstellung einer selbstlosen Kunst, die jeden materialistischen Anspruch entbehrt, spiegelt die Lebenseinstellung des Paares unmittelbar wider. Die Duo-Collagen repräsentieren einen neuen Bildtypus in der dadaistischen Bewegung, weil sie für eine geistige, tiefgründige Kunst stehen, die über zeitliche Dimensionen hinaus weist.

In der Zusammenarbeit trat Sophie Taeuber nie in Konkurrenz zu Hans Arp - gerade das Gegenteil ist der Fall. Obwohl ihr künstlerischer Einfluss deutlich ablesbar ist, rückte sie, nicht ohne Selbstverschulden, in den Schatten ihres Mannes.

Die private Beziehung des Paares gestaltete sich oftmals als unausgeglichen und problematisch. Während Sophie Taeuber mit Hans Arp in Zürich zusammenlebte, nahm sie nicht nur in der künstlerischen, sondern auch in der privaten Beziehung eine tragende Rolle ein. Sie war die pragmatischere Persönlichkeit in

der Beziehung, die sich um die alltäglichen Belange des Lebens, die außerhalb des Bereiches Kunst lagen, kümmerte. Ohne Sophie Taeubers finanzielle Unterstützung wäre Arp in Zürich wohl nicht überlebensfähig gewesen. Sie sicherte seine und ihre materielle Existenz durch ihre Anstellung als Lehrerin der Kunstgewerbeschule. Was von Sophie Taeuber oftmals als psychische und physische Doppelbelastung empfunden wurde, nimmt Hans Arp als selbstverständlich hin. Während er die künstlerische und private Beziehung zu Sophie Taeuber oft als harmonisches Gleichgewicht stilisiert, zeichnen die Briefe der Künstlerin ein anderes Bild der Beziehung. Bis heute wird Sophie Taeuber in der Öffentlichkeit vor allem als Muse und Frau an der Seite des Künstlers Hans Arp wahrgenommen. Ihre Eigenständigkeit und Originalität als avantgardistische Künstlerin sind dabei in Vergessenheit geraten. Gerade die Duo-Collagen spiegeln Sophie Taeubers bedeutende künstlerische Leistung in der Moderne wider und machen einmal mehr deutlich, dass ihre künstlerische Leistung nur bedingt und unzureichend anerkannt wurde.

## **5.2 Claire und Ivan Goll: Poèmes d'Amour**

Ich bin nie auf die Idee gekommen, mit Goll zu konkurrieren. Ich habe mich immer eine Etage tiefer gefühlt. [...] Wenn ich Goll dichterisch antworten konnte, hat er mich dazu erzogen, mir Talent abzugeben.<sup>145</sup>

### **5.2.1 Aktuelle Forschungslage zum Künstlerpaar Claire und Ivan Goll**

Claire und Ivan Goll sind als schreibendes Paar im 20. Jahrhundert in Vergessenheit geraten. Dabei haben die Golls nahezu ihr ganzes Leben miteinander verbracht und zeitlebens als Dichterpaar zusammengearbeitet. In den Goldenen Zwanzigern erlebten die Golls die Pariser Avantgarde an exponierter Stelle mit und bereits zu Lebzeiten verbreitete sich die Legende vom liebenden Traumpaar in der Öffentlichkeit. Besonders die gemeinsame Liebeslyrik bildet eine wichtige Konstante im literarischen Schaffen des Paares.

---

<sup>145</sup> Ich verzeihe keinem, S.146 und S. 158.

Schriftstellerpaare bilden unter Künstlerpaaren einen Sonderfall, denn bei schreibenden Paaren sind persönliche Biografie und literarischer Dialog auf interessante Art und Weise miteinander verschmolzen. Im Fall der Golls bildet die Literatur eine Metaebene, auf der ihre private Liebe thematisiert wird.

Dieses Phänomen zeigt sich bei den Golls auf besonders anschauliche Art und Weise:

Wie kein zweites Dichterpaaar stellen sie sowohl eine Lebens-, als auch eine Produktionsgemeinschaft dar, deren Texte nicht nur biographisch in Beziehung zueinander stehen, sondern zudem literarisch miteinander vernetzt sind.<sup>146</sup>

Im Jahre 1925 entstand der erste gemeinsame Gedichtband des Paares unter dem Titel *Poèmes d'amour* (im Folgenden: PODA) in Frankreich. Die Gedichtsammlung war der Beginn der gemeinsamen literarischen Produktion des Paares. Die PODA bilden nur einen kleinen Ausschnitt der äußerst produktiven Zusammenarbeit, die sich insgesamt über fünf Jahrzehnte erstreckte. In dieser Zeit entstanden etwa über 400 Gedichte in französischer, deutscher und englischer Sprache. Die Liebesgedichte der Golls waren in Frankreich sehr erfolgreich und wurden bereits zur damaligen Zeit als „literarische Kostbarkeiten“<sup>147</sup> gehandelt. Noch heute sind die PODA ein außergewöhnliches Beispiel moderner Liebeslyrik. Sie zeigen in eindrucksvoller Weise den

Wechselgesang zweier Liebender, die in ihrer Arbeit als ein Dichter-Team wirkten, das sich gegenseitig beflügelte, diese Wechselgesänge zweier moderner Herzen haben - nach ihrer Art - im Gedicht unserer Tage nichts Vergleichbares.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Pleiner, Christoph M.: *Du übtst mit mir das feuerfeste Lied. Eros und Intertextualität bei Claire und Iwan Goll.* Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 30. Fortan: Pleiner 1998.

<sup>147</sup> Nadolny, Susanne: *Claire Goll. Ich lebe nicht, ich liebe. Eine biografische und literarische Collage mit Texten, Bildern und Fotografien von Claire Goll, Yvan Goll, Rainer Maria Rilke, Paula Ludwig, Franz Werfel, Paul Celan, Kurt Wolff, Kurt Pinthus, Hans Arp, Marc Chagall, Alexej Jawlensky, u.a.* Berlin 2002, S. 17. Fortan: Nadolny 2002.

<sup>148</sup> Krolow, Karl: *Neue Bücher deutscher und ausländischer Lyrik.* Unvollständiges Manuskript einer Sendung des Hessischen Rundfunks vom 22.11.1954, Manuskript im Deutschen Literaturarchiv/Schiller-Nationalmuseum in Marbach am Neckar. [Fortan abgekürzt mit: DLA].

Ein Autor, der die Golls zu Lebzeiten bereits als Dichterpaaar sah, ist Klaus Mann. Er schreibt im Jahre 1931 über die Golls:

Sie gehören beide völlig zum Pariser literarischen Leben; [...] Sie werden an der intellektuellen Börse notiert; das ist es, worauf es in Paris allein ankommt und was ziemlich schwer zu erreichen scheint.<sup>149</sup>

Wie ist es aber zu erklären, dass Claire und Ivan Goll in der heutigen Forschung eine Rezeption lange Zeit versagt blieb?

Es gibt mehrere Gründe, die das Fehlen der Golls im literarischen Bewusstsein erklären können. Claire und Ivan Goll publizierten zeitlebens in deutscher als auch in französischer Sprache. Da beide in ihrer Kindheit zweisprachig erzogen wurden, fühlten sie sich in beiden Sprachen beheimatet. Doch gerade diese Zweisprachigkeit erwies sich, was die literarische Einordnung des Paares betraf, für viele Wissenschaftler als problematisch.

Der wichtigste Grund aber, dass Claire und Ivan Goll in der Forschung lange Zeit nicht wahrgenommen wurden, kann in Claire Golls Nachlasspolitik gesehen werden. Nach dem Tod Ivans im Jahre 1950 verwaltete sie den gesamten dichterischen Nachlass ihres Mannes. Dabei sorgte sie unter anderem durch Plagiatsvorwürfe an den ehemals befreundeten Dichter Paul Celan für Aufruhr in der Literaturkritik. Celan habe aus Iwan Golls Manuskripten abgeschrieben, lautete der Vorwurf der Dichterswitwe.<sup>150</sup> Claire Golls fragwürdige Anschuldigungen wirkten sich nicht nur nachhaltig auf die Rezeption ihres Mannes aus, sondern auch auf ihre eigene Würdigung als Schriftstellerin. Letzteres wurde noch verstärkt durch Claire Golls Autobiographie „Ich verzeihe keinem“ (deutsche Erstausgabe 1978), durch die sie in der Öffentlichkeit

---

<sup>149</sup> Mann, Klaus: Ivan und Claire. In: Auf der Suche nach einem Weg. Aufsätze. Berlin 1931, S. 331.

<sup>150</sup> Zum Plagiatsvorwurf an Paul Celan erschienen eine Fülle von Artikeln, z.B. Döhl, Reinhard: Geschichte und Kritik eines Angriffs. Zu den Behauptungen gegen Paul Celan. In: Jahrbuch der deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, 1960, S. 101-132. Vgl. auch Wiedemann, Barbara: Die sogenannte Goll-Affaire. In: Marbacher Kataloge. Bd. 50, S. 181-199.

ein plastisches Bild hinterließ. Schließlich führten Claire Golls eigenwillige Editionsmethoden, welche sie im Rahmen ihrer Nachlassverwaltung praktizierte, zu dem wohl größten Hindernis in der Forschung. Um die Erinnerung an den Dichter Ivan Goll zu wahren, veröffentlichte Claire Goll zahlreiche Übersetzungen und Neuauflagen von Ivans Werken, die jedoch bezüglich ihrer Authentizität höchst fragwürdig erschienen. Claire Goll griff korrigierend in Ivans Textvorlagen ein, wo sie es für nötig erachtete. In vielen Fällen traf Claire Goll eine willkürliche Zusammenstellung von Ivans Manuskripten, was eine verlässliche Chronologie derselben, wie sie im Sinne ihres Mannes zu Lebzeiten gedacht war, im Nachhinein unmöglich macht.<sup>151</sup> Diese editorischen Unzulänglichkeiten stellen philologisch gesehen eine Katastrophe dar, denn Claire Golls herausgegebene Textsammlungen bieten alles andere als eine verlässliche Basis für die wissenschaftliche Forschung. Aus heutiger Sicht bietet die von Barbara Glauert-Hesse herausgegebene kritische Gesamtausgabe der Lyrik Ivan Golls eine erstmals wieder weitestgehend authentische Fassung der Gollischen Gedichte. In den vier Bänden sind alle Gedichte des Autors vereint, die er zu Lebzeiten verfasst hatte sowie alle Texte aus dem Nachlassbestand. Die Gesamtausgabe enthält auch die Liebeslyrik, die zusammen mit Claire Goll entstanden ist.<sup>152</sup>

Alles in allem nehmen nur wenige Forscher Claire und Ivan Goll unter dem Blickwinkel des schreibenden Paares wahr. An neueren Veröffentlichungen ist Christoph M. Pleiners Untersuchung mit dem Titel „\`Du übtst mir das feuerfeste Lied\`. Eros und Intertextualität bei Claire und Ivan Goll“ zu nennen. Pleiners Dissertation bildet bislang den fundiertesten wissenschaftlichen Beitrag. Er untersucht darin u.a. die lyrische Schaffensphase des Paares fokussiert die Golls darin als schreibendes Paar.

---

<sup>151</sup> Einen sehr ausführlichen Überblick über die Editionstätigkeit Claire Golls gibt Glauert-Hesse, Barbara: Yvan Goll. Die Lyrik in vier Bänden. Bd. II, Yvan Goll. Liebesgedichte. 1917-1950. Hrsg. und kommentiert von Barbara Glauert-Hesse. Berlin 1996. Fortan: Glauert-Hesse 1996.

<sup>152</sup> Im Folgenden greife ich auf die Werkausgabe von Barbara Glauert-Hesse zurück.

Nach dem Tod von Claire Goll 1977 ging der gesamte Nachlass an das Deutsche Literaturarchiv Marbach. Das Archiv verwahrt die gesamte Briefkorrespondenz des Paares, Manuskripte, deutsche und englische Bücher, Fotografien sowie einzelne Kunstwerke. Auch die in der Bibliothèque Municipale in Saint Dié des Voges befindlichen Materialien, die das Paar in französischer Sprache verfasste, sind als Kopie in Marbach einsehbar.

### **5.2.2 Die Poèmes d'Amour als gemeinsames literarisches Werk**

Mit dem Gedichtband PODA präsentierten sich Claire und Ivan Goll zum ersten Mal in der literarischen Öffentlichkeit als Dichterpaar. Die PODA bilden gleichsam den Auftakt einer Gedichtsammlung. Nachdem die PODA 1925 erschienen waren, entstanden die Bände „Poèmes de Jalousie“ (1926) und „Poèmes de la Vie et la Mort“ (1927) in Folge, wobei die einzelnen Bände in Form und Inhalt gleich strukturiert sind.<sup>153</sup> Herausgegeben wurde der Sammelband PODA erstmals in der „Collection Surréaliste“ von dem Pariser Verlag Budry et Cie. Der Maler Marc Chagall illustrierte den Gedichtband mit vier Zeichnungen.

Die Grundstruktur der Liebesgedichte basiert auf einem dialogischen Verhältnis der Texte zueinander. 16 Gedichte Ivans stehen 15 Gedichten Claires gegenüber, jeweils unter dem Titel „Ivan an Claire“ bzw. „Claire an Ivan“. Die Gedichte erschienen zunächst in französischer Sprache. Eine deutsche Fassung wurde erstmals im Jahre 1954 in dem Gedichtband „Zehntausend Morgenröten. Gedichte einer Liebe“ und in dem Gedichtband „Die Antirose“<sup>154</sup> veröffentlicht.

---

<sup>153</sup> Vgl. Claire und Ivan Goll: *Poèmes d'Amour*, Paris 1925, *Poèmes de Jalousie*, Paris 1926 und *Poèmes de la Vie et de la Mort*, Paris 1927. Abgedruckt in: Glauert-Hesse 1996, Bd.I-IV.

<sup>154</sup> Claire und Ivan Goll: *Zehntausend Morgenröten. Gedichte einer Liebe*. Wiesbaden 1954 und Claire und Ivan Goll: *Die Antirose*. Wiesbaden 1967.

### **5.2.3 Biografische Skizze: Claire und Ivan Goll**

Die private und berufliche Beziehung zwischen Claire und Ivan Goll basiert nicht nur auf ähnlichen ästhetischen Vorstellungen, sondern vor allem auf biografischen Parallelen. Die PODA beinhalten bis zu einem gewissen Grad persönliche Erlebnisse und Erfahrungen, die das Paar über das Medium Literatur kompensiert. Die Gedichte repräsentieren eine Liebeswelt, die von einem persönlichen Privatcode des Paares bestimmt wird.

In frühester Kindheit flüchten sich Claire und Ivan in eine literarische Gegenwelt, um der Realität, in der sie sich einsam und ungeliebt fühlen, zu entfliehen. Das gespannte Verhältnis zu ihren Familien und die damit verbundene Suche nach Liebe prägt das Leben von Claire und Ivan. In der späteren Beziehung wird diese Sehnsucht nach Liebe und Zuneigung zum verbindenden Element. In ihrer Kindheit und Jugend nimmt das Schreiben sowohl für Claire als auch für Ivan eine zentrale Rolle ein.

Clara Liliane Aischman wird am 29. Oktober 1890 geboren.<sup>155</sup> Sie wächst in einer wohlhabenden jüdischen Familie auf und nutzt Literatur und Kunst schon in der Kindheit als Rückzugsort. Die Eltern legen Wert auf eine gute Ausbildung ihrer Tochter, so besucht Claire im Alter von zehn Jahren die Höhere-Töchter-Schule und das Institut Kerschensteiner in München, ein Institut, das einen ausgezeichneten Ruf als moderne Reformschule genießt. Claires damalige Lehrerin Julie Reisinger-Kerschensteiner wird auf Claires literarische Begabung aufmerksam. Sie erinnert sich später: „Sie war stets eine künstlerisch begabte und besondere Persönlichkeit und hätte so oder so den Weg ins Dichterische gefunden“.<sup>156</sup> Claire fühlt sich von ihrer Mutter ungeliebt und

---

<sup>155</sup> Über das genaue Geburtsdatum von Claire Goll herrscht in der Forschung bis heute Uneinigkeit. Auf der Heiratsurkunde Claire Golls von 1921, sowie in zahlreichen anderen von ihr selbst verfassten Lebensläufen wird als Geburtsdatum das Jahr 1890 angegeben. Am 18.9. 1953 hingegen datiert Claire Goll ihr Geburtsdatum auf den 29. 10. 1901. Vgl. hierzu auch Nadolny 2002, S. 23.

<sup>156</sup> Julie Reisinger-Kerschensteiner an Claire Goll. Unveröffentlichter Brief vom 9. Dezember 1929, DLA, Nr. 73.3912.

unverstanden. In ihren späteren Memoiren „Ich verzeihe keinem“ schreibt sie von unvorstellbaren sadistischen Erziehungsmethoden ihrer Mutter, die sie als Kind ertragen musste.<sup>157</sup> Auch in der Ehe mit dem Schweizer Jurastudenten und späteren Verleger Heinrich Studer kann Claire das erhoffte familiäre Glück nicht finden. Die Ehe mit Heinrich Studer, mit dem Claire eine gemeinsame Tochter hat, scheidet.

Auch Ivan Goll, geboren am 29. Juli 1891 in Saint-Dié (Departement des Voges), konstruiert sich eine Parallelwelt aus Kunst und Literatur, die er der realen Welt entgegensetzt. Ähnlich wie Claire hat auch Ivan ein gespanntes Verhältnis zu seiner Familie. Nach dem frühen Tod seines Vaters kann er sich nicht an seinen Stiefvater gewöhnen und versucht seine Kindheitserfahrungen, wie Claire, auf literarischer Ebene zu verarbeiten.<sup>158</sup> Er erinnert sich später in einem Brief an Claire:

Ich bin immer einsam gewesen, außer mit Dir. Meine ganze Jugend lang saß ich an einem Familientisch, an dem geschrien und geschimpft wurde: ich mußte mich évader, und baute heimlich meine arkadischen Hügel in mir auf. So bin ich ein Einsamling geworden [...].<sup>159</sup>

Die negativen Gefühle aus der Kindheit können Claire und Ivan Goll nie ganz vergessen. In der späteren gemeinsamen literarischen Produktion fließen diese Gefühle und Stimmungen mit ein. Die literarische Praxis der Golls ist immer mit ihren biografischen Dispositionen verflochten, die literarischen Muster sind das Tor zu einer Gegenwelt, in der die Liebe als höchstes Gut erscheint. Über das Medium Literatur erschaffen Claire und Ivan Goll den Mythos einer romantischen und unsterblichen Liebe, die jedoch in der

---

<sup>157</sup> Wiederholt sind Claires autobiografische Texte in der Literaturwissenschaft als literarische Verarbeitung ihrer schrecklichen Kindheitserlebnisse gewertet worden. Z.B. Claire Golls Roman „Der gestohlene Himmel“ (1962) oder „Education Barbare“ (1941).

<sup>158</sup> Ivan Goll. *Le microbe de l'or*. Roman. Paris 1927.

<sup>159</sup> Brief von Ivan an Claire Goll vom 6. August 1936. In: Claire und Ivan Goll. *Meiner Seele Töne. Das literarische Dokument eines Lebens zwischen Kunst und Liebe - aufgezeichnet in ihren Briefen*. Hrsg. und kommentiert von Barbara Glauert-Hesse. Mainz, Berlin 1978, S.211. Fortan: Briefe.



privaten Beziehung eine Illusion bleibt. Die Verknüpfung von Liebe und Literatur, die Kombination von Biografischem und Literarischem spiegeln die PODA auf bezeichnende Weise wider. Sie zeigen eine literarische Gegenwelt, auf der die gesamte Beziehung der Golls letztlich basiert. Diese Inszenierung ist gleichsam mit dem Wunsch verbunden, den Mythos vom idealen Liebespaar über das Medium Literatur festzuschreiben.

Claire und Ivan Goll lernten sich im Umkreis des literarischen Expressionismus kennen. Beide gestalteten das expressionistische Jahrzehnt durch ihre literarische Tätigkeit mit und die expressionistische Ästhetik wurde zur Grundlage ihrer gemeinsamen schriftstellerischen Entwicklung. Die technische und soziale Umbruchsituation dieser Zeit ging für die junge Künstlergeneration der Avantgarde mit einer Bewusstseinskrise einher, wobei man den Fortschritt und die moderne Welt einerseits begrüßte, aber sich andererseits von alten Konventionen noch nicht ganz lösen konnte. Diese ambivalente Haltung spiegelt sich im ästhetischen Bereich des Expressionismus wider, zum Beispiel im expressionistischen Reihungsstil, bei dem verschiedene Bilder ohne inneren Zusammenhang aneinander gereiht werden. Die Montage unterschiedlicher Bilder verdeutlicht die veränderte Wahrnehmung der Umwelt, die fragmentarisch und zersplittert erscheint. Die Ambivalenz der veränderten Lebenswirklichkeit drücken die Dichter auch mit der Wahl ihrer Themen aus. Dabei ist in manchen Gedichten eine Technikbegeisterung und eine Euphorie für das moderne Leben abzulesen, andererseits aber auch eine Bedrohung und Unsicherheit für die eigene Existenz.

Im Hinblick auf die PODA, die später in Paris entstanden, nimmt die expressionistische Gesinnungsästhetik eine wichtige Position ein. Aber auch die persönliche Biografie bildet eine Schnittmenge in der literarischen Produktion, die sich in den PODA als eine Suche nach Liebe ausdrückt.

Claire kommt über ihren ersten Ehemann, Heinrich Studer, mit den

expressionistischen Kreisen in Verbindung. Sie lernt den Verleger Kurt Wolff kennen und macht Bekanntschaft mit Herwarth Walden, Alfred Wolfenstein und Franz Werfel. Letzterer sei es auch gewesen, so erinnert sich Claire später, der sie zum Schreiben ermuntert habe. Unter dem Namen Claire Studer beginnt ihre journalistische Karriere. In renommierten Schweizer Zeitungen erscheinen ihre Artikel, in denen sich Claire gegen den Krieg ausspricht und sich für die Frauenbewegung stark macht. Im Umfeld des literarischen Expressionismus begegnen sich Claire und Ivan Goll zum ersten Mal. Goll lebt während dieser Zeit im Kreise freier Schriftsteller, schreibt Gedichte, verfasst programmatische Schriften und arbeitet ebenfalls als Journalist. Über den französischen Schriftsteller und Verleger Henri Guilbeaux kommt am 10. Februar 1917 der erste Kontakt mit dem Dichter Ivan Goll zustande:

Alsbald begann ich regelmäßig an Guilbeaux' Zeitschrift mitzuarbeiten. Ich schrieb Artikel für ihn, die er als Aussagen einer friedensbegeisterten Deutschen veröffentlichte. Er gab mir eine frühere Nummer mit dem *Requiem für die Toten Europas* von Yvan Goll. Ich las es mit rauschhaftem Entzücken und spürte augenblicklich das Genie. Guilbeaux gab mir dann auch Golls Adresse [...]. Von einem ahnungsvollen Vorgefühl gepackt, zögerte ich jedoch, diesem Dr. Goll, den ich mir alt und bärtig vorstellte, zu schreiben.<sup>160</sup>

Claire erinnert sich weiter:

Aus Langeweile schrieb ich schließlich an jenen besagten Goll, der mir in seiner Antwort einen Besuch ankündigte, sobald er wieder einmal nach Genf käme. Ich war mit meinem Studium beschäftigt und dachte gar nicht mehr an dieses Angebot, als eines Tages ein glutäugiger junger Mann, der einem Mönch von Giorgione glich, in mein Zimmer stürzte. „Sie sind mein Schicksal!“, rief er und fiel auf die Knie. „Aber Sie sind nicht das meine!“, antwortete ich. Das war Yvan Goll.<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Ich verzeihe keinem, S.38f. „Guilbeaux' Zeitschrift“: gemeint ist hier die pazifistisch gesinnte Zeitschrift „Demain“, gegründet von dem Dichter Henri Guilbeaux.

<sup>161</sup> Ich verzeihe keinem, S. 39.

#### **5.2.4 Die Pariser Avantgarde und der Surrealismus**

Nachdem die Golls nach Paris übergesiedelt waren, wohnten sie zunächst zwei Monate lang in einem Hotel in der Rue Pigalle 55, in der Nähe des Montmartre. 1921 zogen sie in eine größere Wohnung in der Rue Jasmin Nr. 27, die im vornehmen Pariser Stadtviertel Auteuil lag. Dort lebten die Golls bis 1927.

Claire war nicht sofort von Paris begeistert, sie lebte sich jedoch bald in der kosmopolitischen Großstadt ein. Sie schreibt an Rilke:

Anfangs litt ich unter Paris und jetzt bin ich ganz verwurzelt. Der Frühling ist ein mächtiger Vermittler. Im Luxembourg blühen die Kinder aus den Beeten [...]. Mir ist, als hätte ich bisher in der Provinz gelebt. Man sieht von hier aus bis nach Amerika, Japan [...] Aber von Berlin aus höchstens bis nach Lichterfelde-West. Und so viel liebe Menschen! Wir leben unter den Kubisten und das gibt uns ganz neue Perspektiven auch für unsre Kunst.<sup>162</sup>

Eine Integration in die französische Künstler- und Literatenszene gelang Claire und Ivan Goll schnell. Sie verstanden sich als Vermittler zwischen Deutschland und Frankreich und schrieben alsbald für verschiedene französische Zeitschriften<sup>163</sup> und finanzierten sich ihren Lebensunterhalt durch journalistische Tätigkeiten.

Seit ihrer Ankunft in Paris standen die Golls in Kontakt zu vielen Künstlern und Literaten und erlebten nicht nur die Anfangsphase des französischen Surrealismus mit, sondern auch andere avantgardistische Strömungen, wie z.B. den Kubismus oder den Futurismus. Claire Goll erinnert sich:

Unser eigener Lebensweg hat uns immer mit den Surrealisten verbunden. Wir trafen uns häufig mit Louis Aragon und Charles Vildrac und schlossen Freundschaft mit Eluard, Soupault, René

---

<sup>162</sup> Brief von Claire Goll an Rainer Maria Rilke, vom 16.4.1920. In: Claire Goll. Rilke und die Frauen. In: Rainer Maria Rilke: Briefe an Liliane. Wiesbaden 1952, S. 7. Vgl. Nadolny.

<sup>163</sup> U.a. schrieb Ivan Goll für die Zeitschriften „Clarté“ (Menschen), „Revue Rhénane“ und für die von Paul Dermée gegründete Zeitschrift „L'Esprit nouveau“.

Crevel, André Masson, Antonin Artaud und später auch mit Salvador Dali.<sup>164</sup>

Claire betont in ihren Memoiren weiter: „Goll ging nie ohne mich aus. Ich begleitete ihn, wenn er sich mit der Breton-Clique im „Café Certa“ in der Opernpassage traf, oder wenn er mit Henri Barbusse, Vaillant-Couturier und ihren kommunistischen Freunden diskutierte.“<sup>165</sup>

Die Wohnung der Golls in der Rue Jasmin wurde zum beliebten Treffpunkt für die zeitgenössische Kunst- und Kultur-Avantgarde. Gern gesehene Gäste im Hause der Golls waren z.B. Künstler wie Ferdinand Leger, Marc Chagall oder der Schriftsteller James Joyce. Bei den Zusammenkünften diskutierte man etwa über die neuesten kulturellen Entwicklungen im In-und Ausland:

The Golls were a high-voltage couple who loved each other furiously [...]. The open-house Sundays of these Jewish-gentile Alsatians were cosmopolitan gatherings where the newest ideas from Berlin and Vienna, from expressionist cinema to Sigmund Freud, were discussed and where Marc and Bella Chagall and Alexander Archipenko told about the ferment of the new experimental Soviet art.<sup>166</sup>

Ivan Goll schreibt in einem Brief an Walter Rheiner:

Es gibt hier sehr viel Schönes Neues. Man muß nur hineindringen. Wir sehen den Dichter Andre Salmon, gehen oft zum Maler Ferdinand Leger, zum Bildhauer Lipschitz, demnächst Piacasso, Derain etc. - Auch Braque ist oft bei uns gewesen. Also äußerst gute Gesellschaft. Ich habe die schöne Aufgabe Vertreter nach hüben und drüben zu sein.<sup>167</sup>

In Paris waren die Golls maßgeblich an der Entstehung der literarischen Moderne beteiligt. Beeinflusst von neuen künstlerischen Strömungen waren sie in den 20er Jahren auf der

---

<sup>164</sup> Ich verzeihe keinem, S. 121.

<sup>165</sup> Ebenda, S. 106.

<sup>166</sup> Madsen, Axel: Silk Roads. The Asian Adventures of Clara and André Malraux. New York 1989, S. 36.

<sup>167</sup> Ivan Goll an Walter Rheiner. Brief vom 21. Februar 1920, zitiert nach Yvan und Claire Goll: Bücher und Bilder. Ausstellungskatalog des Gutenberg-Museums. Mainz 1973, S.38.

Suche nach neuen literarischen Konzepten. Mit den PODA beschreiten Claire und Ivan Goll neue lyrische Wege, denn die Liebesgedichte sind unmittelbarer Ausdruck neuer künstlerischer Ideen. Die Liebesgedichte lassen sich auf die theoretischen Konzeptionen Ivan Golls zurückführen.

### **5.2.5 Auf der Suche nach neuen literarischen Konzepten**

In den 20er Jahren verfasste Ivan Goll die meisten seiner Essays, Artikel und Manifeste, in denen er unter anderem kritisch Stellung zu den gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklungen in Deutschland und Frankreich bezog.<sup>168</sup> Wie Christoph Pleiner zu Recht bemerkt, waren programmatische Stellungnahmen zur Literatur überwiegend ein Beschäftigungsfeld von Ivan Goll: „Während Iwan nämlich durch programmatische Schriften aktiv versuchte, an der 'theoretischen' Fundierung einer neuen Kunst teilzunehmen, ist dieser Bereich für Claire weitgehend ohne Interesse“.<sup>169</sup>

Ivan Golls Essay „Die drei guten Geister Frankreichs“<sup>170</sup> aus dem Jahre 1918 bildet die theoretisch-ästhetische Grundlage für die PODA. In dem Essay, der einen künstlerischen Wendepunkt des Dichters markiert, verbreitet Goll in Anlehnung an den Dichter Apolliniere die Kunst des Überrealismus, als eine neue literarische Form, welche die veränderte Umwelt poetisch widerspiegeln kann. So bezeichnet Goll die französischen Philosophen Künstler und Literaten Diderot, Cézanne und Mallarmé in dem Text „Die drei guten Geister Frankreichs“ als Erneuerer der französischen Literatur.

Durch die gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse sei es nicht mehr möglich, die Umwelt als Einheit darzustellen. Die Dichter Diderot, Cézanne und Mallarmé hätten jedoch durch ihre Schriften

---

<sup>168</sup> Zum Beispiel: Ivan Goll: Das Wort an sich. Versuch einer neuen Poetik. In: Die neue Rundschau, Nr. 32, 1921 oder Ivan Goll. Über Kubismus. In: Das Kunstblatt, Nr. 6, 1920.

<sup>169</sup> Pleiner 1998, S. 134.

<sup>170</sup> Iwan Goll: Die drei guten Geister Frankreichs. In: Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. Hrsg. von Kasimir Edschmid. Berlin 1919 (Reprint). Fortan: Goll, Geister.

eine Kunst der Synthese geschaffen. Die Poetik müsse eine Mittlerfunktion sein, sie müsse den Ausgleich in der fragmentarisch wahrgenommenen Welt finden, in der das Subjekt seinen Platz verloren habe. Nachdrücklich verweist Goll auf die Poetik Mallarmés und schreibt: „Das Wort wurde seine Urmaterie, der Keim seiner Welten. [...] Das Wort wurde zur eigenen Persönlichkeit erhoben, mit eigenem Gesetz ausgestattet[...]“<sup>171</sup>. Noch mehr beeindruckt zeigte sich Goll von dem französischen Dichter Guillaume Apollinaire, der seiner Meinung nach den Weg für eine neue Dichtung geebnet hat. Apollinaire sieht die Dichtung als in sich geschlossene Einheit: „Jede Zeile bei Apollinaire ist ein Leben für sich, abgerundet und abgeschlossen, eine Straße, ein Mensch, eine Landschaft: aus solchen Gefügen ballt sich dann ein Gedicht und weitet sich zu einer Welt, einem Kosmos[...]“<sup>172</sup>, schreibt Ivan Goll. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen steht Apollinaires Poetik des Überrealismus<sup>173</sup>. Unter dem Begriff Überrealismus verstand Apollinaire eine Ästhetik der Synthese, wobei eine mimetische Abbildung der Wirklichkeit im literarischen Kontext überwunden werden sollte. Ivan Golls literarisches Konzept der PODA knüpft unmittelbar an Apollinaires Begriff des Überrealismus an. Die Liebesgedichte grenzen sich insofern von der Wirklichkeit ab, da sie aus surrealen und fiktionalen Bildwelten bestehen und auf poetologischer Ebene eine persönliche Traumwelt des Dichterpaares widerspiegeln. Der Überrealismus markiert für Goll ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit, wobei die Wirklichkeit jedoch der Kern der Gedichte bleiben soll. Primäres Ziel der Literatur ist nicht mehr eine Reproduktion der Wirklichkeit, sondern eine poetische Überrealisierung der Natur durch neue sprachliche und inhaltliche Mittel. Ivan Goll fordert das Ende der Imitationskunst, wenn er schreibt: „L'art commence où finit

---

<sup>171</sup> Goll, *Geister*, S.67.

<sup>172</sup> Ebenda, S.72f.

<sup>173</sup> Den Begriff Surrealismus hatte Guillaume Apollinaire erstmals 1917 geprägt, zur Charakterisierung seines Dramas „Les Mamelles de Tirésias“.

l'imitation“<sup>174</sup> und fordert gleichzeitig „L'art doit être une création et non une représentation“<sup>175</sup>. In Anlehnung an die Poetik Apollinaires versteht Goll den Surrealismus als eine poetische Verlagerung der Wirklichkeit auf eine höhere künstlerische Ebene, während er gleichzeitig betont, dass diese neue Kunstwirklichkeit sich an der Realität orientieren soll.

Neben der künstlerischen Orientierung an Apollinaires Überrealismus, war das Collage-Konzept der kubistischen Maler für Goll von besonderem Interesse.

Die Kubisten gestalteten ihre Bilder aus verschiedenen Materialien, wie z.B. aus Zeitungsausschnitten oder Alltagsgegenständen, um eine neue künstlerische Realität im Bild zu erschaffen. Die mit der Collage-Technik verbundene Möglichkeit, unterschiedliche Materialien in einem Kunstwerk zu verbinden, war für Goll auf sprachlicher Ebene interessant, um surreale Bildwelten im literarischen Kontext zu konstruieren. Erprobt wurde diese Technik der Collage und Montage bereits im Expressionismus, wobei sich die PODA von der alogischen Struktur des expressionistischen Reihungsgedichtes aber unterscheiden.

#### **5.2.6 Literarische Collage als ästhetisches Modell**

Die Technik der literarischen Collage war für Ivan Goll vor allem deshalb interessant, weil sich aus produktionsästhetischer Sicht neue Perspektiven eröffneten. Die überrealistische Kunst der PODA entsteht durch einen spielerischen und freien Umgang mit sprachlichem Material, der den Dichtern die Möglichkeit gibt, unterschiedliche Themenbereiche und Bilder miteinander zu kombinieren.

Die PODA setzen inhaltlich wie formal neue lyrische Maßstäbe, wobei die surrealen Bilder und Metaphern jedoch nur scheinbar willkürlich und assoziativ nebeneinander gereiht sind. Zwar

---

<sup>174</sup> Goll, Geister, S. 74.

<sup>175</sup> Ebenda, S. 74.

überwinden Claire und Ivan Goll in ihren Gedichten die klassische Tradition der gebundenen Versform, doch eine grammatikalisch logische Struktur bleibt in den Gedichten bestehen. In seiner theoretischen Fundierung orientiert sich Ivan Goll an zeitgenössischen französischen Dichtern, wie z.B. Blaise Cendrars, Victor Huidobro oder Max Jacob:

Es handelt sich für sie nicht mehr darum: „gebundene Rede“, „Verse“ zu schreiben nach grammatikalischer und boileauescher Handwerkskunst; ihre Technik besteht darin, das Leben an sich in Substanzia, zu versinnbildlichen, so ehrlich und einfach wie möglich. Äußerlich erscheinen daher oft die Gedichte wie ein Chaos von Trivialitäten, seltsamen Vergleichen und Gefühlsüberschwängen; keine ganzen fortlaufende Sätze, manchmal nur Silben, abgerissene Bilder[...].<sup>176</sup>

Das produktionsästhetische Prinzip, das Claire und Ivan Goll in den PODA verfolgen, besteht darin, dass sich beide Künstler durch die Montage-Technik die Freiheit nehmen, ihre eigene künstlerische Wirklichkeit zu erschaffen, die jenseits der traditionellen literarischen Normen liegt. In dieser Autonomie künstlerischen Handelns erscheint der Dichter als Schöpfer neuer literarischer Welten, wobei die Quelle seiner Produktivität die Realität in ihren vielfältigen Erscheinungsformen ist.

Im Unterschied zur klassischen Vorstellung eines harmonischen, in sich geschlossenen Kunstwerks repräsentiert die literarische Collage ein kaleidoskopisches, multiperspektivisches Kunstwerk, das die Kategorien Wahrheit, Wirklichkeit und Natur in neue Dimensionen rückt. Die Oberflächenstruktur der Gedichte steht in Analogie zur zersplitterten Umwelterfahrung der modernen Welt, in der der Mensch seine Funktion verloren zu haben scheint. Die Technik der Collage bietet die Möglichkeit vielfältige Wirklichkeiten nebeneinander zu konstruieren, ähnlich der künstlerischen Möglichkeiten der kubistischen Maler. Die nebeneinander montierten sprachlichen Bilder bilden die Realität nicht ab, sondern geben die Wirklichkeit in übersteigerter Form wider.

---

<sup>176</sup> Ebenda, S.74f.



Die literarische Form der Collage der Golls, die sehr wohl in den surrealistischen Strömungen eingebettet ist, unterscheidet sich von André Bretons surrealistischem Konzept einer „écriture automatique“. Während Bretons Konzept den Schreibprozess als unbewussten Vorgang versteht, gehen die Golls bewusst mit sprachlichem Material um, worauf Goll in seinem Manifest des Surrealismus hinweist: „Unser Surrealismus findet die Natur wieder, das Urgefühl des Menschen und sucht - mit Hilfe eines völlig neuen, künstlerischen Materials - aufzubauen.“<sup>177</sup>

Der Surrealismus der Golls bleibt stets in der Natur, also in der Realität verhaftet, daher handelt es sich bei den PODA nicht um eine zufällige, unbewusste literarische Produktion, bei der die Ratio ausgeschaltet ist, sondern um eine regelgeleitete Ästhetik. Die planvolle Konstruktion der Gedichte zeigt sich unter anderem durch die Verwendung der Bildern und Metaphern, die unmittelbar aus dem persönlichen Umfeld des Paares stammen. Die antithetische Montage der Bilder aus der modernen Welt symbolisiert die schnell wechselnden Eindrücke der Großstadtmetropole, die Ivan Goll folgendermaßen beschreibt:

Ein Gegenstand, scheinbar ruhend auf ein kontemplatives, antikes Auge (antik = bis zur Entdeckung der Eisenbahn), ist heute wimmelnde Eilfertigkeit. Wer in Paris einfährt, sieht zum erstenmal den Eiffelturm nicht als ruhende Himmelssäule, sondern als einen beweglichen Mittagszeiger im Horizont, der sich hebt und im Kreis um den Reisenden selbst fährt, prahlend von allen Seiten sich zeigend.<sup>178</sup>

Die Verschränkung verschiedener Bildbereiche im Gedicht spiegelt die simultan verlaufenden Ereignisse der Umwelt auf poetologischer Ebene wider. Die produktionsästhetische Technik der literarischen Collage ist für Goll vor allem deshalb interessant, weil die visuellen und damit auch emotionalen Eindrücke des wirklichen Lebens im Gedicht wiedergegeben werden können. Einzelne Bildreihen

---

<sup>177</sup> Goll, Ivan: Manifest des Surrealismus. Abgedruckt in: Yvan Goll. Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama. Hrsg. von Claire Goll. Darmstadt u.a. 1960, S. 187. Fortan: Goll, Manifest des Surrealismus.

<sup>178</sup> Goll, Ivan: Über Kubismus. In Das Kunstblatt. Nr. 6, 1920.

und Satzfragmente repräsentieren die moderne Welt im 20. Jahrhundert, die nicht mehr als universelle Einheit, sondern nur noch in Form von zersplitterten Einzelteilen wahrgenommen werden kann.

### **5.2.7 Die PODA als literarischer Liebesdialog**

Über das Medium der Literatur treten die Golls in einen Dialog zueinander. Die Gedichte sind eine literarische Metaebene für das Paar, die biografisches mit einer subjektiv gefärbten surrealen Bildwelt vernetzt. Dabei greifen die Golls auf eine besonders ausgeprägte Metaphorik zurück, die den gesamten literarischen Dialog bestimmt. Ausgefallene Bilder bilden die Basis zur Erschaffung einer surrealen Welt, die sich von der realen Welt abgrenzt. Sowohl für Claire als auch für Ivan stellt das Bild die Keimzelle ihrer Gedichte dar, wie es Ivan Goll in seinem „Manifest des Surrealismus“ gefordert hatte: „Das Bild ist heute der Prüfstein guter Dichtung. Die Schnelligkeit der Assoziation zwischen dem ersten Eindruck und dem letzten Ausdruck bestimmt die Qualität des Bildes.“<sup>179</sup> Der literarische Dialog entsteht unter anderem durch die Verwendung gleicher oder ähnlicher Themen, von Wort- und Sprachfeldern in den Gedichten, sodass auf formaler, wie auf inhaltlicher Ebene ein zusammenhängender Dialog zwischen beiden Sprecherstimmen entsteht.

### **5.2.8 Themen und Bildbereiche**

Der Dialog, in den Claire und Ivan Goll in ihrer Lyrik treten, entsteht durch die Verwendung ähnlicher oder gleicher Bildbereiche in den einzelnen Gedichten. Die Themenbereiche, die den Dialog bestimmen, umfassen im Wesentlichen die Komplexe Natur, modernes Leben, Romantik und Mythos.

---

<sup>179</sup> Goll, Manifest des Surrealismus, S. 186.

Im Bereich Naturmetaphorik werden Bilder aus Flora und Fauna dafür genutzt, um den Partner bzw. die Partnerin zu umschreiben, wie z.B. in Claires Gedicht „Wo du auf mich wartest“. Darin stehen sich Bilder aus dem Naturbereich und der modernen Welt antithetisch gegenüber:

Wo du auf mich wartest  
Explodieren Rosen  
Alle Schwalben der Welt  
Wallfahren in mein Herz  
Das offen ist und rot  
Wie das Portal von Notre-Dame.  
Ich weiß nicht mehr  
Auf welchem Kontinent wir sind  
Und strahlt doch auch hier der Geranien  
Internationales Rot aus den Beeten  
Fährt doch auch hier  
Die Zeit in der Tram vorbei.  
Ich will mich vor die Elektrische werfen  
- Zu glücklich bin ich -  
Doch welche von allen fährt nach Elysium?<sup>180</sup>

Die Liebe erscheint als unfassbares Glück, das durch nichts getrübt werden kann. Übernatürliche Naturphänomene (Rosen explodieren, Tauben wallfahren in das Herz) bilden eine überschwängliche Reaktion auf die Präsenz des geliebten Partners, wobei das lyrische Ich mit der Natur zu verschmelzen scheint. Gleichzeitig erweitert Claire Goll den Naturkomplex um eine moderne Komponente, indem sie Bildmotive des modernen Paris wie die elektrische Straßenbahn und das Portal von Notre Dame in den literarischen Kontext einbezieht.

Ivan Golls Gedichte folgen einem ähnlichen Prinzip. In seinem Gedicht mit dem Titel „Dein Haar ist die große Feuersbrunst des Jahrhunderts“ versucht auch er die physische Gestalt der Geliebten durch eine poetische Beschreibung des Haars, der Stirn und Augen zu erfassen. Dabei überschneiden sich naturalistische (Bäche, Akazien) und moderne Bildelemente (Eiffelturm, Leinwand und Film) und verschmelzen in dem Gedicht zu einer Gesamtheit:

---

<sup>180</sup> Claire an Ivan. PODA. In: Glauert-Hesse, Bd. II, S. 33. Fortan: PODA.

Dein Haar ist die große Feuersbrunst des Jahrhunderts.  
Deine Stirn die Leinwand, hinter der geheimnisvolle Filme laufen.  
Deine Augen zwei Diamanten aus den Augenhöhlen der Sphinx.  
Deine Nase ein Eiffelturm, rosa gestrichen.  
Deiner Lippen Zwillingssbarke tanzt auf dem Roten Meer.  
Deine Zähne sind regelmäßiger als die Tasten des Klaviers.  
Wenn du sprichst, blühen Akazien  
und lächeln zehn Bäche zugleich.  
Wenn du schreitest,  
Wiegt sich die ganze Erde.<sup>181</sup>

Der Naturbereich dient dazu, den Partner auf eine außergewöhnliche Art und Weise zu beschreiben. Die einzelnen Körperteile der Geliebten werden zu einer paradiesischen Landschaft, wobei die Montage konträrer Bildbereiche aus der Natur und der modernen Großstadt als surreales Bild erscheint.

In anderen Gedichten unterstreichen Naturphänomene negative und pessimistische Stimmungen des lyrischen Ichs, wie diese Zeilen von Ivan Goll:

Der Flieder färbt im Regen ab  
Und die Vergißmeinnicht verlieren ihre Augen  
Beim Suchen nach Liebe.  
Verzweifelt kehren die Vögel heim  
Weil das Morgenrot  
Aus falschem Gold war[...].<sup>182</sup>

Auch Claire Goll beschreibt ihre innere Gefühlswelt durch eine ausgeprägte Naturmetaphorik:

Ach die Straße ist naß  
Auf der ich gestern noch neben dir ging;  
Denn aus meinen Augen fällt Regen.  
In welcher Jahreszeit sind wir?  
Die falschen Rosen blühen auf meinem Hut  
Und von den Gaslaternen hab ich Sommersprossen[...].<sup>183</sup>

Beide Autoren nutzen Bilder und Metaphern aus dem Bereich der Natur als Spiegelbild ihrer inneren Gemütslage, beziehungsweise um ihren inneren seelischen Zustand auf poetologischer Ebene sichtbar

---

<sup>181</sup> Ivan an Claire. PODA, S. 19.

<sup>182</sup> Ivan an Claire, PODA, S. 21.

<sup>183</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 41.

zu machen. Dabei passt sich die Umwelt der Stimmungslage des lyrischen Ichs an.

Analog zur negativen Stimmung blühen „falsche Rosen“ und das „Morgenrot war aus falschem Gold“. Der Bereich der Flora und Fauna bietet für beide Dichterstimmen nicht nur eine Ebene, um ungetrübtes Glück und Verliebtheit zu beschreiben, sondern eine Möglichkeit, um Eifersucht, Angst oder Schmerz auszudrücken. Auf ihrer gemeinsamen Suche nach einer Definition von Liebe decken Claire und Ivan Goll ein vielfältiges Spektrum an Gefühlen auf, das sowohl glückliche wie schmerzvolle Seiten beinhaltet. Diese Emotionen werden dem Leser in den Gedichten durch anschauliche Bilder aus Flora und Fauna vermittelt.

Innerhalb der Kategorie Naturmetaphorik nimmt der Bereich Wasserwelt einen besonderen Stellenwert ein, wobei er von den beiden Dichtern auf unterschiedliche Art und Weise genutzt wird. Ivan gleitet mit diesem Themenkomplex in eine surreal-bizarre Traumwelt ab, die an expressionistische Lyrik erinnert. Ivan Goll schreibt:

Ich sah deinen Körper, von Radium durchschienen  
Wie eine fremde Wasserwelt:  
In ultravioletten Algen  
Vermoderte das Wrack  
Deiner versunkenen Liebe,  
Dein schwarzes Herz zerfiel  
Schon angefressen von Korall und Krebs [...] <sup>184</sup>

Die (Wasser)-Welt bildet für Ivan Goll eine poetologische Ebene, die mit negativen Emotionen eines enttäuschten lyrischen Ichs besetzt ist. Sie wird zur Folie für negative Gefühle einer versunkenen Liebe, die nicht mehr zu retten ist. Claire Goll hingegen integriert das Motiv des Wassers in einen durchweg positiven Kontext. Sie verwendet das Element des Wassers, um dem geliebten Partner auf überschwängliche Art und Weise zu huldigen und um ihre positiven Gefühle zum Ausdruck zu bringen. Dabei setzt Claire auf eine artifizielle und surreale Bildsprache:

---

<sup>184</sup> Ivan an Claire, PODA, S. 23.

Alle Süßwasser wallfahren zu dir:  
Die Wolken fallen in die Kniee,  
Die Flüsse suchen dich durch die ganze Welt,  
Die Springbrunnen, um dich besser zu sehen,  
Stellen sich auf die Zehenspitzen,  
Die Brunnen rezitieren deine Lieder in allen Sprachen[...] <sup>185</sup>

Das Wasser versinnbildlicht die persönliche Gefühlswelt des lyrischen Ichs, wobei die Naturphänomene menschliche Eigenschaften in sich vereinen: „Die Wolken fallen in die Knie“ und „die Springbrunnen stellen sich auf die Zehenspitzen“, um dem Partner zu huldigen.

Der Bereich der Naturmetaphorik ist einer der wichtigen Themenfelder, die in den PODA zu finden sind. Der gemeinsame Bezug darauf hält den Dialog zwischen den beiden Dichtern aufrecht und schafft gleichzeitig eine inhaltliche Verbindung zwischen den einzelnen Gedichten. Dabei werden die Bilder aus dem Bereich Natur in den Texten nicht immer in der gleichen Weise genutzt. Die Motive aus Flora und Fauna dienen einerseits dazu, positive Gefühle und Stimmungen der Dichter zu untermalen. Andererseits spiegelt die Natur auch persönliche Ängste und negative Gefühle der Dichter wider.

In vielen Gedichten verknüpfen Claire und Ivan Goll Motive aus der Natur mit Bildern aus der modernen Welt und nehmen dadurch einen unmittelbaren Bezug auf die Zeit, in der sie leben. Dieses antithetische Konstruktionsprinzip ist für die PODA charakteristisch. Indem z.B. Großstadtmotive, Technik und neue Medien in die Gedichte integriert werden, erweitert sich die traditionelle Liebeslyrik um eine moderne Komponente. Sowohl in Ivans als auch in Claires Gedichten werden klassische Elemente aus dem Bereich der Natur mit modernen Bildbereichen verschränkt, wodurch eine ästhetische Spannung zwischen traditionellen und neuen lyrischen Elementen entsteht. Gleichzeitig kommt dadurch die ambivalente Haltung der Dichter gegenüber dem veränderten Weltbild

---

<sup>185</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 43.

zum Ausdruck. Das moderne Großstadtleben mit seinen technischen Fortschritten ist einerseits faszinierend, aber auf der anderen Seite erscheint das Subjekt inmitten dieser sich rasch verändernden Umwelt verloren und einsam. Diese innere Zerrissenheit, einhergehend mit einer Suche nach dem Sinn des Lebens, spiegeln die Gedichte wider.

Ivans Gedicht „Dein Haar ist die große Feuersbrunst des Jahrhunderts“ versucht nicht nur die physische Gestalt der Geliebten durch Motive der Natur zu erfassen, es erzählt auch von den neuen Medien und technischen Errungenschaften des frühen 20. Jahrhunderts, wie zum Beispiel dem Eiffelturm oder dem Film:

Dein Haar ist die große Feuersbrunst des Jahrhunderts.  
Deine Stirn die Leinwand, hinter der geheimnisvolle Filme  
laufen.  
Deine Augen zwei Diamanten aus den Augenhöhlen der  
Sphinx.  
Deine Nase ein Eiffelturm, rosa gestrichen.  
Deiner Lippen Zwillingssbarke tanzt auf dem Roten Meer.  
Deine Zähne sind regelmäßiger als die Tasten des Klaviers.  
Wenn du sprichst blühen Akazien  
und lächeln zehn Bäche zugleich.  
Wenn du schreitest,  
Wiegt sich die ganze Erde.<sup>186</sup>

Die Beschreibung der Geliebten ist ein Portrait, das naturalistische und mediale Aspekte in sich vereint. Aufgrund der ähnlichen Motivwahl liest sich Claires Gedicht „Wo du auf mich wartest“ wie eine Antwort auf Ivans Zeilen:

Wo du auf mich wartest  
Explodieren Rosen  
Alle Schwalben der Welt  
Wallfahren in mein Herz  
Das offen ist und rot  
Wie das Portal von Notre-Dame.  
Ich weiß nicht mehr  
Auf welchem Kontinent wir sind  
Und strahlt doch auch hier der Geranien  
Internationales Rot aus den Beeten  
Fährt doch auch hier

---

<sup>186</sup> Ivan an Claire. PODA, S. 19.

Die Zeit in der Tram vorbei.  
Ich will mich vor die Elektrische werfen  
- Zu glücklich bin ich -  
Doch welche von allen fährt nach Elysium?<sup>187</sup>

Zwischen die romantischen Impressionen der Natur mischen sich typische Phänomene des modernen Großstadtlebens, das „Portal von Notre Dame“ und die „Elektrische“, also die elektrische Straßenbahn, die um die Jahrhundertwende ein völlig neuartiges Verkehrsmittel war.

Wie der Themenbereich Natur, dient auch der Themenbereich Modernes Leben beiden Autoren sowohl zur Darstellung positiver als auch negativer Gemütslagen. So beschreibt Claire Goll in einem Gedicht das Leben in der Großstadt Paris als anonym und einsam:

Wo soll man weinen in dieser Stadt  
Mit dem asphaltierten Himmel,  
immer irrend unter den Passanten,  
Einsam wie die Linden der Boulevards [...] <sup>188</sup>

Die vielfach melancholische Grundstimmung der Gollschen Gedichte ist ein aus der Romantik entlehntes Muster. Das lyrische Ich wirkt oft verloren, einsam und traurig, viele Gedichte sind von Hoffnungslosigkeit und Schmerz durchzogen und erzählen von den negativen Seiten, die mit der Liebe verbunden sind:

Die Tage  
Die Sterne die Blumen  
Die Bettler die Katzen die Wolken  
Die Vorstadt villen  
Und die Radfahrer  
Sie wissen alle nicht daß du mich nicht mehr liebst  
Sie eilen  
Sie essen  
Sie singen  
Und alles ist doch umsonst! <sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> Claire an Ivan. PODA, S. 33.

<sup>188</sup> Claire an Ivan PODA, S.39.

<sup>189</sup> Ivan an Claire PODA, S.29.



Während das alltägliche Leben weiter geht, macht ein Leben ohne den Partner keinen Sinn mehr. Auch in nachstehendem Gedicht denkt das lyrische Ich melancholisch über eine vergangene Liebe nach:

Oft in der Nacht kracht mein gestorbnes Herz  
So wie ein altes Möbel schreit  
Träumend von seiner Kirschbaumzeit.  
Schon ist´s Gewohnheit mir, zu klagen  
Deinen Namen auf jede Wolke zu schreiben,  
Auf Wiesen an Weiden,  
Deine hängengebliebenen Blicke nachzulesen  
Zuweilen öffne ich die Augen  
Hinter den kurzsichtigen Gardinen:  
Wie die Läden einer Villa am Meerstrand  
Die zu vermieten ist,  
Aber die Besitzerin ist unbekannt.<sup>190</sup>

Aus der schwermütigen Stimmung leitet sich in manchen Gedichten eine Todessehnsucht ab, ein Motiv aus der Romantik. In den PODA bedient sich Claire Goll dieses Motivs häufiger als Ivan, wobei der Tod als unbekannte Sphäre für beide Dichter immer eine mystische Bedeutung hat, in manchen Gedichten sogar eine erlösende Funktion einnimmt:

Wenn dein Schritt verweht ist vom Haustore ins All  
Mit jedem Kilometer wächst meine Angst,  
Dein Herz könnte verunglücken  
Und unter die Räder des Großen Wagens am Himmel  
kommen. [...]  
Immer, wenn du fort bist,  
Erwarte ich zitternd den radelnden Engel  
Mit dem Telegramm deines Todes.<sup>191</sup>

Oder aber:

Du beraubtest mich des Radiums deiner Augen  
Und der Lieder deines Mundes.  
Ich finde kein Gold mehr in deinen Adern,  
Eine Wahrsagerin hat mir längst  
Ihr Versiegen prophezeit.<sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Ivan an Claire PODA, S.25.

<sup>191</sup> Claire an Ivan PODA, S.35.

<sup>192</sup> Claire an Ivan PODA, S.41.

In beiden Gedichten spricht Claire Goll vom Tod des Partners und bringt ihre Ängste zum Ausdruck, den geliebten Partner zu verlieren.

Obwohl sich die Golls als modernes, avantgardistisches Dichterpaar verstehen, ist ihre Orientierung an vergangenen literarischen Epochen bezeichnend für ihre Lyrik. Dabei kristallisiert sich häufig eine Gespaltenheit zwischen Modernität und Tradition, wie nachfolgende Äußerung von Ivan Goll belegt:

Der Candide [Voltaires] bleibt für mich *das* Kunstwerk der franz. Literatur. Ein Berg klassischer Literatur stürzte hier über mich ein. Ich bin ganz erschlagen. Ich las die Nacht Boileau und Lamartine durcheinander: es bleibt steife Leinwand. Und doch will ich mich jetzt mehr mit Studien über die alten Meister beschäftigen: ich kenne Rabelais, Chamfort, Vigny noch viel zu wenig.<sup>193</sup>

Der Rückgriff auf literarische Vorläufer ist ein Zeichen dafür, dass besonders die Liebeslyrik seit Jahrhunderten die gleiche Sprache spricht und nach ähnlichen Mustern, Metaphern und Umschreibungen sucht. Die Epoche der Romantik ist für das Dichterpaar möglicherweise auch deshalb interessant, weil sie von ähnlichen politischen, sozialen und kulturellen Erschütterungen geprägt war wie das 20. Jahrhundert. Hier wie dort sahen sich die Dichter ins gesellschaftliche Abseits gedrängt. Die Künstlergeneration der Avantgarde befand sich nach dem Ersten Weltkrieg in einer Umbruchs- und Krisensituation, in der nicht nur die Literatur, sondern die Kunst im Allgemeinen als Rückzugsort begriffen wurde, um der kapitalistisch geprägten Realität zu entfliehen. Gerade die PODA sind als unmittelbarer Ausdruck dieser paradox empfundenen Lebenswirklichkeit zu verstehen.

Sowohl in den Gedichten von Ivan als auch in denen von Claire ist eine Tendenz zur Sakralisierung des Partners ablesbar. Gefühle für den Partner werden teilweise bis ins Religiöse stilisiert, vor

---

<sup>193</sup> Brief von Ivan Goll an Claire Goll vom 31. Juli 1936. In: Briefe, S.208.

allem Claire Goll erhebt Ivan in übermenschliche Sphären, wenn sie ihn (nicht nur in den PODA) als „Sankt Iwan von Auteuil“<sup>194</sup> oder als „Erzengel im himmelblauen Anzug“<sup>195</sup> beschreibt. Der geliebte Partner ist in ihren Augen „[...] süß wie die Datteln Biblischer Palmenbäume“.<sup>196</sup>

Ivan Golls religiöses Moment stellt sich etwas anders dar als bei Claire, aber auch er hebt die Liebe über einen normal menschlichen Bereich hinaus und transferiert sie auf eine kosmisch-mystische Ebene:

Sind wir nicht Göttermenschen, du und ich?  
Wir schreiten über Wolken hin  
Und staunend wie am ersten Tag  
Sieht uns das fünfzigste Jahrtausend!  
Es blüht und leuchtet  
Dein Blumengesicht  
Ein Spiegel des Himmels  
Und alle Seligen erkennen sich drin!<sup>197</sup>

Die Kraft der Religion umgibt die Liebenden mit einer fast mystischen Aura, wobei das religiöse Moment die Funktion einer sinnstiftenden Instanz in einer brüchig gewordenen Welt einnimmt. Die Religion bildet den vielleicht letzten Halt für die Liebenden, deren eigene Identitätssuche als Krise innerhalb der Fragmentierung der Lebenswirklichkeit zu verstehen ist.

Der Wunsch nach Zusammenhalt und die Suche nach einer verlorenen Einheit in einer unübersichtlich gewordenen Welt ist in den Gollischen Gedichten durch die romantischen Aspekte stark ausgeprägt.

---

<sup>194</sup> Goll, Claire: Ich brauch ein hohes Grab. *Poemes de la Vie et de la Mort* 1927. In: Yvan Goll. *Die Lyrik*, Bd. II, S. 83.

<sup>195</sup> Goll, Claire: Mein Erzengel im himmelblauen Anzug, PODA 1930. In: Yvan Goll. *Die Lyrik*, Bd. II, S. 123.

<sup>196</sup> Claire an Ivan PODA, S.33.

<sup>197</sup> Goll, Ivan: Sind wir nicht Göttermenschen, du und ich? *Liebesgedichte* 1930. In: Yvan Goll. *Die Lyrik*, Bd. II, S. 132.

Auch der Rückgriff auf antike Stoffe und mythische Sagen ist mit dem Wunsch verbunden, eine romantische Welt auf literarischer Ebene zu schaffen. Die Verzauberung der (literarischen) Welt steht der von Rationalität, Technik und Kapitalismus bestimmten Realität gegenüber. Der Themenkomplex Mythos durchzieht nicht nur die gemeinsame Lyrik der Golls, sondern ist auch im Einzelwerk beider Dichter vorhanden. Ivan Golls Drama „Melusine“ beispielsweise veranschaulicht die Entzauberung der modernen Welt durch den kapitalistischen Geist. Am Beispiel der Melusine führt Goll den Gegensatz zwischen Poesie und rationalem Geschäftssinn vor: diese scheitert daran, einen verzauberten Park zu retten, der zum Objekt von Bauherren wird.

Ivan Goll kritisiert mit seinem Drama den modernen Rationalismus des 20. Jahrhunderts, in dem das Wunderbare und Mystische durch eine kühle Sachlichkeit überblendet wird. Er betont: „Unser Jahrhundert, wie einst die große Antike, schafft sich ihre eigene Mythologie.“<sup>198</sup> Auch Claire Goll spricht in Zusammenhang mit der Kunst Picassos über eine neue Mythologie:

Er hat dem zwanzigsten Jahrhundert eine neue Mythologie geschenkt: Seltsame Ungeheuer mit Doppelnasen, zwei Mündern, drei Augen. [...] Das Schreckliche ist dem Schönen verbunden, das Übernatürliche mit dem Natürlichen, das Alltägliche mit dem Göttlichen, sodass jeder Fragende vor seinen Bildern eine Antwort finden kann.<sup>199</sup>

In den PODA greift Claire Goll einen bestimmten Stoff auf, nämlich den Orpheus-Mythos:

Noch umklammern  
Meine weinenden Hände  
Dein letztes Bouquet  
Und schon entführt mich sein Auto  
Hinunter ins Totenreich.[...]  
Folge mir da, neuer Orpheus,  
Nicht in die Unterwelt nach.  
An jeder Straßenecke erwarte mich;

---

<sup>198</sup> Vgl. Pleiner 1998, S. 296.

<sup>199</sup> Ebenda, S. 296.

Denn selbst aus des Todes Umarmung  
Kehrt mein unsterbliches Herz zu dir zurück.<sup>200</sup>

Die Geschichte des Sängers, der seine Geliebte Eurydike durch seine Poesie aus der Unterwelt befreien kann, sie dann jedoch wieder verliert, ist in erster Linie eine tragische Geschichte eines Liebespaares. Andererseits kann man den Orpheus-Stoff auch als Parabel lesen, weil die Liebende durch die Poesie gerettet werden kann. Letzter Aspekt dürfte für die Golls von besonderem Interesse gewesen sein, da der Zusammenhang zwischen Liebe und Dichtung in diesem mythischen Stoff besonders hervortritt. Er spiegelt die Verbundenheit eines liebenden Paares über das Medium Literatur wider, das ja auch für die Golls so bezeichnend ist. Über den literarischen Dialog bestätigen sie sich immer wieder ihre Verbundenheit zu einander, die Literatur wird zu einem wichtigen Identifikationsmuster ihrer gemeinsamen Liebe. Indem sie den Orpheus-Mythos rezipiert, verweist Claire indirekt auf die eigene Situation als schreibendes und liebendes Paar. Claire Goll beschreibt in ihrem Gedicht jedoch einen neuen Orpheus“, der seiner Geliebten nicht in den Hades folgen soll, wie es die klassische Version des Stoffes vorsieht. Die mythische Gestalt, die sie beschreibt, ist in die moderne Großstadt-Wirklichkeit versetzt. Der neue Orpheus nimmt nicht länger den aktiven Part ein, um die Geliebte aus den Tiefen des Hades zu retten, im Gegenteil, er wird aufgefordert, passiv zu bleiben und „an jeder Straßenecke zu warten“, bis die Geliebte zurückkehren wird. Trotz des modernen Kontextes, verkörpert auch der neue Orpheus den liebenden Dichter, wenn er auch seine Funktion als erlösender Sänger verloren hat.

Auch in dem Gedicht „Orpheus mit der Gitarre“ (das nicht im Gedichtband PODA enthalten ist), transferiert Claire Goll die antike Gestalt in das urbane Großstadtleben und verwandelt den Sänger in einen einfachen Straßenmusikanten, der durch einen Verkehrsunfall stirbt.

---

<sup>200</sup> Claire an Ivan PODA, S. 45.

[...]  
Orpheus, Musikant des Herbstes,  
Vergessen hat er Griechenland...  
Vergessen auch Paris, das er durchquert:  
Er sieht den Wagen nicht, mit attischem Wind beladen  
Den Schicksalswagen, der ihn überfährt.[...] <sup>201</sup>

Ähnlich wie Claire Goll versetzt auch Ivan Goll die griechische Sage in einen modernen Kontext. In seinem Gedicht „Ich steig in jeden Autobus“ ironisiert er den tragischen Moment, als sich Orpheus noch einmal nach Eurydike umdreht und sie dadurch letztlich verliert:

[...]  
Seit ich, Eurydike, dich verlor,  
Weil ich mich einmal umsah,  
Muß ich mich umsehn  
Nach allen Frauen der Erde. <sup>202</sup>

Durch die parodistische Verwendung des Motivs des Sich-Umdrehens nimmt Goll dem antiken Stoff seine Tragik und spielt auf die ewige Verlockung des Weiblichen an.

### **5.2.9 Sprachfeld und Stilmittel**

Analogien zwischen der männlichen und weiblichen Sprechstimme entstehen in erster Linie durch die Verwendung ähnlicher Metaphern und Stilmittel. Sowohl Claire als auch Ivan nutzen eine ausgeprägte Bildsprache, um den Partner in ihrer Lyrik zu beschreiben. Ein beliebtes Stilmittel, das beide Dichter häufig verwenden, sind sogenannte Bildketten oder Reihungen. Die zu Reihen gehäuften Bilder haben eine lange literarische Tradition, die bereits in der Barocklyrik zu finden ist. Das Zeitalter des Barock verstand Dichtung als äußerst kunstvolles Handwerk, das sich an den Regeln der Rhetorik orientierte. Bei diesen Reihungen

---

<sup>201</sup> Goll, Claire: Orpheus mit der Gitarre. In: Ivan und Claire Goll. Die Antirose. Wiesbaden 1967, S. 83.

<sup>202</sup> Goll, Ivan: Ich steig in jeden Autobus, Duo D'amour. 1920-1950. In: Yvan Goll. Die Lyrik, Bd. II, S. 475.

handelt sich um ein sehr konstruiertes sprachliches Gefüge, wie Claire Golls Gedicht „Alle Süßwasser wallfahren zu dir“ zeigt. Der gesamte Text besteht in einer Abfolge einzelner Bildketten, die man beliebig erweitern könnte:

Alle Süßwasser wallfahren zu dir:  
Die Wolken fallen in die Knie,  
Die Flüsse suchen dich durch die ganze Welt,  
Die Springbrunnen, um dich besser zu sehen,  
Stellen sich auf die Zehenspitzen,  
Die Brunnen rezitieren deine Lieder in allen Sprachen [...] <sup>203</sup>

Auch bei Ivan Golls Gedichten ist dieses Stilmittel in Form einer Endlos-Reihung zu finden, beispielsweise in dem Gedicht „Dein Haar ist die große Feuersbrunst des Jahrhunderts“<sup>204</sup> oder „Die andern waren große wandelnde Tragödien“. Die Wertschätzung und Liebe gegenüber seiner Partnerin soll durch eine permanente Wiederholung verstärkt werden:

Die andern waren große wandelnde Tragödien  
Sie waren nachdenkliche Wolken  
Sie waren der Traum in der Scheibe des Zugs  
Sie waren Schnee der in der warmen Hand schmilzt  
Sie waren schlankgewachsene Rosenstöcke [...] <sup>205</sup>

Die einzelnen Bildketten sind prinzipiell vertauschbar, es ist kein Steigerungsprinzip zu erkennen, das eine bestimmte Reihenfolge voraus setzt. Dadurch wirkt das Gedicht allerdings auch etwas monoton.

Dieser Eindruck verstärkt sich durch die sich wiederholende Anapher „Sie waren“ am Satzanfang. Ganz ähnlich aufgebaut ist Ivan Golls Gedicht „Nun kann ich nie mehr einsam sein noch arm“<sup>206</sup>, in dem sich das Wort Schmerz fast in jeder Zeile wiederholt. Die Bildketten sind eine abgewandelte Variation zu Vergleichen. Auch dieses Stilmittel findet sich oft in den PODA, zum Beispiel in

---

<sup>203</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 43.

<sup>204</sup> Ivan an Claire, PODA, S. 19.

<sup>205</sup> Ivan an Claire PODA, S. 19.

<sup>206</sup> Ivan an Claire PODA, S. 29.

Claires Gedicht „Du bist zart wie die Fingerabdrücke der Vögel im Schnee“. Der Du bist wie-Vergleich veranschaulicht die Variationsfreude der Autorin, die ihre Verliebtheit gegenüber dem Partner in immer neuen Bildern zum Ausdruck zu bringen und zeigt gleichzeitig eine spielerische Lust am Dichten, wie sie aus der Barock-Lyrik bekannt ist:

Du bist zart  
Wie die Fingerabdrücke  
Der Vögel im Schnee.  
Du bist traurig  
Wie die Pinie am Berg [...]  
Du bist süß  
Wie die Datteln  
Biblischer Palmenbäume [...]<sup>207</sup>

Eine weiteres Stilmittel, das als übergreifendes Muster in den PODA zu bewerten ist, ist die sogenannte Genitiv-Metapher. Sie erweist sich als eine beliebte sprachliche Spielart des Dichterpaars, zum Beispiel in den Gedichten „Du beraubtest mich des Radiums deiner Augen“<sup>208</sup>, „Du hast des Seelöwen Haar“<sup>209</sup> oder „Dein Haar ist die große Feuersbrunst des Jahrhunderts“<sup>210</sup>. Die Genitivmetapher ist eine komplexe Verschränkung zweier Substantive in einem Satz, wobei diese Form der grammatikalischen Verbindung aus dem Französischen entlehnt ist. Im Französischen wird die Genitivmetapher durch das Wort „de“ gebildet, zum Beispiel „Tu me privés du radium de tes yeux“<sup>211</sup> oder „Tu as les cheveux de lion marin“<sup>212</sup>. Claire und Ivan Goll verflochten die grammatikalischen Eigenheiten des Deutschen und des Französischen auf eine äußerst kreative Weise.

Das Dichterpaar nutzt diese Verschränkung zweier Substantive im Satz, um unterschiedliche Bildmotive in einem Satz zu kombinieren und diese gleichzeitig näher zu bestimmen: „des Seelöwen Haar“, „Scheinwerfer deiner Augen“ oder „Kaukasus deiner Stirn“.

---

<sup>207</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 33.  
<sup>208</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 41.  
<sup>209</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 37.  
<sup>210</sup> Ivan an Claire, PODA, S. 19.  
<sup>211</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 40.  
<sup>212</sup> Ebenda, S. 36.



Durch die Satzkonstruktion erscheinen manche Sätze, wie zum Beispiel „Du beraubtest mich des Radiums deiner Augen“, sehr artifiziell und maniert. Auf diese Eigenart der Gollischen Liebesgedichte wies bereits Klaus Mann in einem Aufsatz hin, als er schrieb: „Claire und Ivan, das schwärmerischste Paar von Ateuil, schildern einander ihre Lüste und Traurigkeiten in ebenso ausgefallenen wie reizenden Bildern.“<sup>213</sup>

Dennoch tragen die Genitiv-Metaphern der PODA zu einer gesteigerten Anschaulichkeit bei, indem sich die meist weit auseinander liegenden Bildbereiche gegenseitig näher bestimmen oder ergänzen.

Durch die Verwendung der gleichen stilistischen Mittel von beiden Autoren erscheinen die PODA für den Leser als zusammenhängende Einheit. Die dialogische Struktur in Form von Rede und Gegenrede spiegelt sich ebenfalls in der Wortwahl bzw. im Sprachfeld der PODA wieder. Das Motiv des Vogels beispielsweise durchzieht die Gedichte der Golls wie ein roter Faden. Sowohl in Claires Gedichten als auch in Ivans Texten taucht dieses Symbol auf, das in der Liebeslyrik einen besonderen Stellenwert hat. Das Motiv des Vogels hat eine lange Tradition und nimmt innerhalb der Literatur eine wichtige poetologische Funktion ein. Der Schwan oder die Nachtigall gelten als romantische Tiere, die vor allem in der Liebeslyrik häufig zu finden sind. Sie gelten ebenso wie die Motive Nacht oder Mond als Sinnbild der Romantik. Eine romantische Grundstimmung ist für die Gollischen Gedichte bezeichnend, so erscheint die Natur erscheint häufig als Projektionsraum für Gefühle und Stimmungen und sie versinnbildlicht den locus amoenus in der modernen Welt des 20. Jahrhunderts. Seine Verbundenheit zur romantischen Epoche betonte Ivan Goll in seinem Essay „Die drei guten Geister Frankreichs“. Er schreibt: „Der Expressionismus von heute ist die geradlinige Weiterführung und Tradition von Novalis und Hölderlin her. Heute wie in der Romantik: Kniefall vor dem

---

<sup>213</sup> Klaus Mann. Ivan und Claire Goll. In: ders. Auf der Suche nach einem Weg. Aufsätze. Berlin 1931, S. 332.

Unfassbaren, Auflösung des Ichs, weil es durch wissenschaftliche Erkenntnis zu konkret und zu irdisch geworden ist.“<sup>214</sup> In dieser romantischen Tradition steht auch das Motiv des Vogels, das in den Liebesgedichten dazu genutzt wird, um positive wie auch negative Gefühle der beiden Dichter auszudrücken: „Verzweifelt kehren die Vögel heim/Weil das Morgenrot/Aus falschem Gold war,“<sup>215</sup> heißt es bei Ivan Goll. Claire schreibt: „Zwei Tauben küssen sich/Eine Amsel ruft nach der andern/Nur mein Schrei erreicht dich nicht.“<sup>216</sup> Beide Autoren weisen den Vögeln menschliche Eigenschaften bzw. menschliche Gefühle zu. Die Emotionen bzw. das Verhalten der Vögel ist eine unmittelbare Reaktion auf die Gemütslage der Dichter. Diese kann in einem positiven oder negativen Kontext stehen. So heißt es in einem Gedicht von Claire Goll:

[...] Ich hab meinen Geliebten  
Auf dem Spielplatz der Engel  
Zwischen Mars und Frankreich verloren.

Eine Regenzeit beginnt in meinen Augen.  
Die Raben tragen Trauer,  
Die jungen Vögel hören auf zu wachsen.[...] <sup>217</sup>

In diesem Beispiel versucht die Autorin über das Motiv des Vogels Schmerz und Trauer über den Verlust des Geliebten auszudrücken. Die melancholische Stimmung des lyrischen Ichs überträgt sich nicht nur auf die Vögel, sondern auch auf Naturphänomene (die Regenzeit). Vor Trauer um die verlorene Liebe verlieren auch die Vögel ihre Vitalität und Lebensfreude, ähnlich wie in nachstehendem Gedicht:

Die Vögel duzen mich,  
Weil ich traurig bin.  
Aus meinen grünen Augen  
Fließen zwei Nile. [...]  
Eine Amsel schreit meinen Schrei:  
Die letzte Amsel der Welt.<sup>218</sup>

---

<sup>214</sup> Goll, Geister, S. 46.

<sup>215</sup> Ivan an Claire, PODA, S. 21.

<sup>216</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 41.

<sup>217</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 43.

Die Amsel bringt durch ihren Schrei die Emotionen bzw. die Verzweiflung des lyrischen Ichs zum Ausdruck, das vor Liebeskummer bereits verstummt ist. Der menschliche Hilfeschrei kann die Beziehung nicht mehr retten, die Distanz zwischen den Liebenden scheint unüberwindbar:

Zwei Tauben küssen sich,  
eine Amsel ruft nach der anderen  
Nur mein Schrei erreicht dich nicht.  
Schon zu weit ist dein Herz  
Auf der Strecke  
Zwischen Paris und Saturn.<sup>219</sup>

Ein zentrales Gedicht im Rahmen der PODA, welches das Motiv des Vogels aufgreift, ist Ivan Golls Text „Pünktlich wie der Maurer“. Darin beschreibt er die Liebe als dynamischen Prozess, an dem beide Partner arbeiten müssen, um glücklich sein zu können. Die Vögel beobachten diesen schwierigen Prozess:

Pünktlich wie der Maurer,  
Der beim rostigen Hahnschrei aufsteht,  
Ersteig ich jeden Morgen,  
Von allen Vögeln gefeiert,  
Das werdende Gerüst unserer Liebe.  
Wir arbeiten gemeinsam am Bau  
Des edlen Tempels,  
Ziegel um Ziegel,  
Leid um Leid,  
Mörtel mit Tränen gerührt:  
Daß eines Tages, in unserem Alter,  
Wir still vor der Erinnerung  
Und unserem eigenen Leben sitzen!<sup>220</sup>

Ivan versteht Partnerschaft und Liebe nicht als statisches Gebilde, sondern als Prozess, an dem beide Partner sich aktiv beteiligen müssen um glücklich zu sein. Er vergleicht die Partnerschaft mit einem architektonischen Gebäude, an dessen Vollendung beide Partner beteiligt sind. Das „werdende Gerüst der Liebe“, das Schritt für Schritt „Ziegel um Ziegel“ erbaut wird,

---

<sup>218</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 35.

<sup>219</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 41.

<sup>220</sup> Ivan an Claire, PODA, S. 23.

ist ein mühsamer Weg, den es zu meistern gilt. Der Rückblick auf die vergangene Zeit, die Erinnerung stellt das Ziel dieses Werks dar. Mit diesem Gedicht präsentiert Ivan Goll weniger ein surrealistisches als ein realistisches Liebeskonzept, in das er Schmerz und Leid miteinbezieht, wenn er schreibt „Mörtel mit Tränen gerührt“. Die Zeile „von allen Vögeln gefeiert“ ist als Ansporn zu verstehen, sich mit physischer und psychischer Kraft für die gemeinsame Liebe einzusetzen. Ivan Goll beschreibt hier die Grundproblematik von Liebesbeziehungen, er erzählt von Problemen, die ausgestanden werden müssen, um der Partnerschaft wieder einen neuen Halt zu geben. Gerade solche Krisen können die Partner wieder enger zusammen schmieden und die Beziehung festigen. Die gemeinsame Arbeit „am Bau des edlen Tempels“ ist eine kollektive Herausforderung für beide Partner und enthält negative als auch positive Herausforderungen.

Claire und Ivan Goll verwenden in ihren Gedichten ähnliche Stilmittel, Wortfelder und Motive, wodurch die PODA als einheitliches literarisches Gebilde erscheinen. In Form von Rede und Gegenrede kommen ähnliche oder gleiche Motive und stilistische Mittel zum Einsatz, die sich die beiden Autoren wie Bälle zu spielen. Trotzdem wirken zwei Stimmen den Band hindurch, eine weibliche und eine männliche, die trotz ähnlicher Sprachfelder und Ausdrucksweisen ihren individuellen literarischen Kontext festschreiben.

Für Claire erschließt sich durch den Gesang bzw. den Schrei des Papageis eine sprachliche, lautmalerische Ebene. In einer Art Sprachspiel setzt sie den Vogelruf onomatopoetisch ein, um den Namen ihres Geliebten auszurufen:

[...]Die Papageien schrein:  
„I-van, I-van!“  
Eine Nachtigall schlägt  
Statt deines Herzens.[...] <sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 37.

Solche Sprachspiele sind auch für Ivans Texte bezeichnend. So hört er im Zirpen der Grillen den Namen seiner Geliebten: „Zur Nacht singen sie, ein Heer von Grillen: Claire, Claire, Claire, Claire, Claire!“<sup>222</sup> Noch deutlicher drückt sich diese experimentelle Sprachspielerei in den französischen Versionen der Gedichten aus, zum Beispiel in folgenden Versen: A tous les Clairs de lune Substituant ton Clair de Claire“<sup>223</sup> (Der Mondschein, der dem Strahlen Claires dient). Ivan Goll geht sogar über das Wortspiel hinaus und weitet seine literarischen Möglichkeiten in einen grafischen Bereich aus:

[...]  
Nouvelle constellation  
La joie d'astronomes futurs

l  
                  a  
                  C  
                  i  
                  r  
                  e<sup>224</sup>

Auch der Nachnahme Goll findet sich in manchen Gedichten wieder: „Tes yeux d'étoiles qui forment le couple d'Algoll.“ (Deine Augen sind wie Sterne, sie sind das Paar des Algoll).<sup>225</sup> Die Formulierung ist mehrdeutig zu verstehen, sie bezieht sich auf den Zwillingstern im Haupt der Medusa, aber auch auf das Ehe- und Dichterpaa Goll selbst, das literarisch miteinander verbunden ist.

Auf etwas andere Art integriert Claire Goll dieses Sprachspiel in ihren Text:

---

<sup>222</sup> Goll, Ivan: Blättre sie auf die Kamelien, Poèmes de Jalousie. 1926. In: Yvan Goll. Die Lyrik, Bd. II, S. 67.

<sup>223</sup> Goll, Ivan: Femme-Forêt, Multiple Femme. 1956. In: Yvan Goll. Die Lyrik Bd. II, S. 304.

<sup>224</sup> Goll, Ivan: Nouvelle Constellation. In: ebenda, S. 302.

<sup>225</sup> Goll, Ivan: Tes yeux partout: dans les fruits de mûrs, Dix Mille Aubes. 1951/1954. In: ebenda, S. 452.

[...]  
In jener sterbenskranken Nacht  
Hab ich des Nachtigolls gedacht

Der der andern Primeln pflückt  
Und sie mit unsern Sternen schmückt.<sup>226</sup>

Statt das Wort Nachtigall zu verwenden, benutzt Claire den Begriff „Nachtigoll“, der wiederum stellvertretend für die Person Ivan Golls steht.

Der sprachliche Umgang mit ihren Namen hat in den PODA eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Dieses Muster ist als literarischer Code zu verstehen, den die beiden Dichter im Dialog aufrecht erhalten.

Christoph Pleiner führt diesen privaten Code auf eine „uralte Namensmagie“<sup>227</sup> zurück, die schon im Märchen vom Rumpelstilzchen vorhanden ist. Die wiederholte Verwendung von Kosenamen in den verschiedenen Kontexten ist mehrdeutig zu verstehen und verweist letztlich immer auf das Paar selbst. Es handelt sich um immer neue kreative Verwendungen von Kosenamen, die sich das Paar ausdenkt, um sich ihre Liebe zu bestätigen. Dadurch erschaffen die Golls einen hohen Grad an Intimität und Vertrautheit. Dieses Sprachspiel impliziert gleichzeitig eine Art Inbesitznahme des Partners, indem der eine den andern benennt und damit greifbar macht.

### **5.2.10 Liebesschwur als literarische Vorlage der PODA**

Am 19. Oktober 1917 vollziehen Claire und Ivan Goll eine inoffizielle Heirats-Zeremonie in Form eines privaten Liebesschwurs.<sup>228</sup> Dieser Liebesschwur nimmt in mehrfacher Hinsicht das Grundmuster der später entstandenen Liebesgedichte vorweg, weshalb diese Textpassage im Folgenden eingehender beleuchtet wird.

In ihrem Tagebuch hält Claire Goll fest:

---

<sup>226</sup> Goll, Claire: An den Nachtigoll (Volkslied). In: Ivan und Claire Goll. Die Antirose, S. 81.

<sup>227</sup> Vgl. Pleiner 1998, S. 186.

<sup>228</sup> Claire und Ivan Goll heirateten offiziell am 21. Juli 1921.

Heute Abend 7 Uhr heirateten Liane und Iwan.  
Ich schwöre Dir Dich nie zu verlassen; denn ich würde mich damit selbst verlassen.  
Ich schwöre Treue; denn nur so kann ich mir selber treu bleiben.  
Ich will Dich jeden Tag tiefer erkennen um dich mehr lieben zu können; hilf mir deshalb jede Stunde mich selbst zu erkennen.  
Ich will immer neben Dir gehen, ganz gleich, wie Dein Weg sein wird; denn ich glaube an Dich u. Deine Liebe.  
Ewig (nicht im Sinn der Menschen; denn das ist zu kurz).

Deine Liane

Drauf schwor Iwan Folgendes:

Ich nehme Deinen Schwur an: denn Dein Schwur ist der Meine.  
Ich will Dich führen, zu Dir selbst zurück: denn das ist der gerade Weg zu mir.  
Ich will Dein Mann sein, weil ich an Dich glaube: Du tiefe, Du wahre, Du große Frau. Du Dichterin. Du Liebende.  
Ich bin Dein, auch wenn ich gestorben bin.

Iwan

Darauf wechselten wir die Ringe.<sup>229</sup>

Der Liebesschwur zwischen Claire und Ivan basiert auf einem ähnlichen dialogischen Muster wie die PODA. Der Dialog besteht hier wie dort aus zwei Sprecherstimmen, die im Liebesschwur durch „Liane“ und „Iwan“ und in den PODA durch die Titel „Claire an Ivan“ bzw. „Ivan an Claire“ gekennzeichnet sind. Die Gedichte weisen also eine ähnlich kommunikative Struktur auf wie das private Liebesversprechen, wobei letzteres auf den privaten Bereich beschränkt bleibt, die PODA dagegen als literarisches Produkt für die Öffentlichkeit bestimmt sind. Im Liebesschwur fällt auf, dass die Partner ähnliche Bilder in den jeweiligen Redeanteilen aufgreifen. Deutlich wird dies z.B. an der Wegmetapher. Claire schreibt: „Ich will immer neben Dir gehen, ganz gleich, wie Dein Weg sein wird“. Ivan nimmt diese Metapher auf und antwortet darauf hin: „Ich will Dich führen, zu Dir selbst zurück: denn das ist der gerade Weg zu mir“.<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> Goll, Claire: Tagebucheintrag vom 19. Oktober 1917. In: Briefe, S.24.

<sup>230</sup> Ebenda, S.24.

Interessant im Hinblick auf die PODA sind vor allem die Rollenmuster zwischen Claire und Ivan, die bereits im privaten Schwur festgelegt werden. Sie finden sich im literarischen Dialog in ähnlicher Weise. Im Heiratsschwur schlüpft Claire in die Rolle der bedingungslos liebenden Frau, die sich Ivan unterordnet und sich in seine Abhängigkeit begibt. Ivan seinerseits bestätigt seine Rolle des Beschützers und Führers. Bereits zu Beginn der Beziehung zeichnen sich zwischen Claire und Ivan bestimmte Rollenmuster ab, wobei Ivan die Rolle der geistigen Führerschaft einnimmt, während Claire die Rolle der liebenden Frau zu spielen scheint.<sup>231</sup>

Das nachfolgende Kapitel beleuchtet die Rollenmuster des Paares im poetologischen Kontext. Gerade darin wird deutlich, dass die PODA bis zu einem gewissen Grad biografisch lesbar sind: „[...] La forme littéraire est un prétexte à l'autobiographie, les poèmes traduisant bien les diverses phases souvent difficiles des relations, des sentiments du couple“<sup>232</sup>.

#### **5.2.10.1 Traditionelles Rollenmuster im poetologischen Kontext**

Im privaten Liebesschwur ist das Rollenverhältnis bzw. das Rollenverständnis zwischen den beiden Liebenden klar umrissen. Claire identifiziert sich mit der aufopferungsvollen, bedingungslos liebenden Frau. Sie begibt sich freiwillig in eine Art Abhängigkeit des Geliebten und sympathisiert dadurch mit traditionellen Weiblichkeitsmustern des 20. Jahrhunderts. Ivan hingegen nimmt den Liebesschwur an und erklärt sich bereit, Claire zu führen.

In den PODA führen die Partner das zuvor im Liebesschwur angelegte Muster fort. So heißt es beispielsweise in einem Gedicht von Claire an Ivan:

---

<sup>231</sup> Pleiner 1998, S. 169ff.

<sup>232</sup> Goll, Yvan: *Un poète, sa femme, ses illustreurs*. Ausstellungskatalog des Musée de Saint-Dié-des Vosges. 1980, S. 13.



Wenn dein Schritt verweht ist vom Haustor ins All,  
Bin ich eifersüchtig auf jede Elektrische,  
Die dich allein in die Zukunft trägt.  
Mit jedem Kilometer wächst meine Angst,  
Dein Herz könnte verunglücken  
Und unter die Räder des Großen Wagens am Himmel  
kommen. [...]  
Immer, wenn du fort bist,  
Erwarte ich zitternd den radelnden Engel  
Mit dem Telegramm deines Todes.<sup>233</sup>

An anderer Stelle schreibt Claire:

Ich fürchte mich, wenn du schläfst,  
Die Scheinwerfer deiner Augen löschest.  
Ich fürchte mich vor Weltuntergang,  
Wenn du nicht wachst.  
Gestern schlürfte ich noch Mond aus deiner Hand,  
Du gabst mir Nachtwind in kleinen Dosen  
Gegen das Fieber.

Und bist nun doch allein zu den Sternen abgereist!  
Verlassen zittre ich im Wartesaal der Zeit,  
Mit meinem kleinen Koffer voller Tränen,  
Der Photographie deines Herzens  
Und einem Strauß welker Lächeln -  
Zittre vor einer Planetenkatastrophe,  
Aus der du nie mehr wiederkehren wirst!<sup>234</sup>

Diese Verse spiegeln die Verlustängste des weiblichen lyrischen Ichs wider, vom geliebten Partner getrennt zu sein oder ihn gar zu verlieren. Die Vokabeln Angst und Einsamkeit finden sich häufig in Claires Gedichten, während sie Ivans Texten nur selten benutzt werden. Ähnlich wie im privaten Liebesschwur sucht die weibliche Stimme auch im lyrischen Kontext Schutz und Zuflucht beim Partner:

[...]Sehr fern vom Leben möchte ich sein,  
An den Ufern deiner Augen,  
[...]  
Unter dem Kaukasus deiner Stirn  
Mich verbergen, unter deinen Wimpern[...] <sup>235</sup>

---

<sup>233</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 35.

<sup>234</sup> Claire an Ivan, PODA, S. 39.

<sup>235</sup> Ebenda, S. 39.

Im Kontext der Gedichte scheint die weibliche Stimme vom Partner emotional stark abhängig zu sein. Das lyrische Ich nimmt die Rolle der „femme fragile“ ein, die sich schutzbedürftig an die Seite des Mannes anlehnt. Das Bild der „femme fragile“, der Kind-Frau ist ein typisches Frauenbild im französischen Surrealismus. Viele männliche Surrealisten suchten in der Kind-Frau eine Quelle künstlerischer Inspiration, wobei sie sie dabei gleichzeitig auf die Rolle der Muse reduzierten. Rudolf E. Kuenzli bemerkt dazu: „Women are to male Surrealists, as in the longstanding traditions of patriarchy, servants, helpers in the forms of child muse, virgin, femme-enfant [...]“<sup>236</sup>

Die Rolle der schutzbedürftigen Frau, oder vielmehr die des Kindes, die Claire in den Gedichten einnimmt, findet sich in vielen ihrer privaten Briefe an Ivan wieder. Besonders in den ersten Jahren der Beziehung zu Ivan unterzeichnet Claire ihre Briefe mit den Worten „Dein Kind“ oder als „Sorgenkind“<sup>237</sup>. Ivan seinerseits bestätigt Claires Rollenverhalten sowohl auf privater Ebene als auch im literarischen Kontext. In vielen Briefen bezeichnet Ivan Claire als „liebes, liebes Kind“<sup>238</sup> oder „Mein liebes gutes armes Kind“<sup>239</sup>.

In den PODA reagiert das männliche lyrische Ich unmittelbar auf die weibliche Stimme. Ivans Gedicht „Schlaf krankes Kind“ liest sich wie eine Antwort auf Claires Gedicht „Ich fürchte mich, wenn du schläfst“:

Schlaf krankes Kind:

Ich will die Drehung der Erde aufhalten  
Des Mondes Zahnräder ölen  
Die rostig sind von deinen Tränen  
Ich will den asthmatischen Wind erwürgen  
Der ganz Europa aufweckt ...  
Damit du schlafen kannst  
Will ich die Trambahnschienen wattieren

---

<sup>236</sup> Kuenzli, Rudolf E.: Surrealism and Misogyny. In: Surrealism and Woman. Ed. By Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli, Gwen Raaberg. USA 1991, S. 19.

<sup>237</sup> Claire an Ivan, Brief vom September 1923. In: Briefe, S. 41.

<sup>238</sup> Ivan an Claire, Brief vom 1. Nov. 1921. In: Briefe, S. 36.

<sup>239</sup> Ivan an Claire, Brief vom 10. Nov. 21. In: Briefe, S. 38.

Den Regen in Schnee verwandeln  
Und jeden Morgen die Amseln morden  
Deren Gesang dein Rehherz ritzen könnte:  
Damit du schlafen kannst.<sup>240</sup>

Durch sanftes Zureden beruhigt das lyrische Ich die Partnerin vorm Einschlafen. Es hat den selbstbewussten und verantwortungsvollen Part in der Beziehung übernommen, wobei das beruhigende Zureden „Schlaf krankes Kind“ eher an ein zärtliches Vater-Kind-Verhältnis, als an ein Liebesverhältnis erinnert. Die liebevolle Fürsorge übersteigt den normal-menschlichen Bereich und gipfelt in einer surrealen Bildsprache. Das Rollenverständnis in den Liebesgedichten orientiert sich, wie der private Liebeschwur an traditionellen Mustern. Die PODA scheinen eine spiegelbildliche Entsprechung des privaten Lebensentwurfs der Golls zu sein. Die weibliche Stimme ist hier wie dort eine „femme fragile“ oder eine „femme enfant“, während das männliche lyrische Ich eine dominierende Position einnimmt. Dabei erweist sich der Dialog als grundlegende Basis, um die gemeinsame Liebe zu thematisieren und darüber hinaus die Rollen der Beziehung festzuschreiben.

### **5.2.11 Überlegungen zur literarischen Zusammenarbeit**

In ihrem Buch „Schreibende Paare“ verweist die Autorin Gerda Marko auf das klassische Dilemma von Schriftstellerpaaren:

Sind beide Partner Schriftsteller, gar Dichter, beginnt hier das Elend. Die Tätigkeit des Schreibens schließt die Anwesenheit des anderen aus. Nicht nur der Vorgang selbst, sondern schon die gedankliche Formung dessen, was gesagt werden will - Festhalten und Verdichten, Zusammenfügen und Neuordnen, Überprüfen und Loslassen - erfordern striktes Alleinsein. Wie also Lebensnähe und Schreibisolation miteinander verbinden?<sup>241</sup>

Marko inszeniert hier die klassische Arbeitssituation von Schriftstellern frei nach Virginia Woolfs Motto „A room of its

---

<sup>240</sup> Ivan an Claire, PODA, S. 21.

<sup>241</sup> Marko, Gerda: Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz. Zürich, Düsseldorf 1995, S. 9f.

own“, in der Schriftsteller einen eigenen Rückzugsort brauchen, um kreativ zu sein. Gleichzeitig aktualisiert Marko den Mythos vom einsamen Schöpfergenie. Marko schreibt weiter:

Sind die zentralen Lebensbereiche - Partnerschaft und Beruf - ineinander verwoben, läßt sich schwer Eigenständigkeit bewahren. Um so weniger bei schreibenden Paaren, sind doch nur selten Schreibplatz und Wohnraum voneinander getrennt. In der gewünschten, aber unerträglichen Nähe gilt es, die Liebe vor dem Werk, das Werk gegen die Liebe zu schützen.<sup>242</sup>

Gerade bei den Golls sind die beiden zentralen Lebensbereiche Partnerschaft und Beruf unmittelbar miteinander verbunden; die Thematik der PODA macht die private Beziehung des Paares zum eigentlichen Thema. In den Liebesgedichten zeigt sich in besonderer Weise die Verflechtung von „sexueller und textueller“<sup>243</sup> Ebene, da Liebe und Werk unmittelbar verflochten sind. Der Liebesdiskurs ist eine intime Bezugnahme des Paares aufeinander, der zugleich die Verknüpfung von Leben und literarischem Werk bis zu einem bestimmten Grad widerspiegelt. Gerade dadurch wird die Zusammenarbeit des Dichterpaares Goll zu einem einmaligen Phänomen in der Literaturgeschichte geschrieben. Zeitlebens praktizierten die Golls ein spezielles literarisches Produktionsverfahren: Sie korrigierten ihre Gedichte gegenseitig, machten Anmerkungen, nahmen inhaltliche und formale Eingriffe vor. Im schriftlichen Nachlass der Golls sind die Spuren dieser Arbeitsweise sichtbar. Die Typoskripte der deutschen Gedichte der PODA legen die Vermutung nahe, dass die PODA in der Tat gemeinschaftlich entstanden sind. So findet man beispielsweise in Claires Typoskripten die Handschrift Ivans und umgekehrt. Die eigenwillige Zusammenarbeit der Golls gibt der Forschung Anlass zu regen Diskussionen. Viele Wissenschaftler sehen darin eine Dezentrierung der Autorschaft, welche eine Unterscheidung der beiden Dichterstimmen unmöglich macht. Obwohl durch die Titel „Claire an Ivan“ bzw. „Ivan an Claire“ die formale Kennzeichnung

---

<sup>242</sup> Marko 1995, S. 10.

<sup>243</sup> Pleiner 1998, S. 31.

der Autorschaft zunächst klar zu sein scheint, greifen doch beide Dichter auf eine ähnliche Sprache und ähnliche Bildbereiche zurück, was eine präzise Unterscheidung der Autorschaft in Frage stellt. Dietlind Antretter bemerkt dazu: „Ein eigentümlicher Reiz liegt in der Unmöglichkeit verborgen, ein Gedicht sprachlich oder stilistisch – auch in den Themen und Symbolen sind sie sich einig – Iwan oder Claire eindeutig einzuordnen: es ist als wären beide Stimmen zu einer verschmolzen [...].“<sup>244</sup> Und auch Jürgen Serke ist der Meinung: „Claire und Ivan hatten in den Jahren zuvor gemeinsam Bücher veröffentlicht. Liebesgedichte, von denen niemand mehr zu recht wußte, wer welches geschrieben hatte.“<sup>245</sup>

Ein Blick auf das vorherige Kapitel dieser Arbeit (6.8.1.) zeigt, dass die beiden Dichterstimmen durch unterschiedliche Rollenzuweisungen sehr wohl unterscheidbar sind. Auch Pierre Georges Pouthier weist die Dezentrierung der Autorschaft als romantische Legendenbildung zurück und argumentiert, dass sich beide Dichter als selbstständige Stimmen zu Wort melden. Während Ivan als „a dreamer dominated by intellectual worries“ erscheint, meldet sich Claire als „an instinctive and openly passionate woman“<sup>246</sup> zu Wort. Dieser Ansicht schließt sich Christoph Pleiner an, indem er unterschiedliche Liebeskonzepte in den einzelnen Dichterstimmen der Lyrik der Golls nachgeweist. Von einer Dezentrierung der Autorschaft kann in den PODA nicht die Rede sein.

#### **5.2.11.1 Aspekte kreativer Ergänzung: Sehnsucht nach Liebe**

Die Literatur war zeitlebens ein wichtiger Bestandteil der partnerschaftlichen Kommunikation zwischen Claire und Ivan Goll.

---

<sup>244</sup> Antretter, Dietlind: Claire Goll. Eine Monographie. Salzburg 1988, S. 128.

<sup>245</sup> Goll, Claire: Ich glaube, ich habe genug gelebt. In: Jürgen Serke. Die verbrannten Dichter. Lebensgeschichten und Dokumente. Weinheim, Basel 1992, S. 106.

<sup>246</sup> Pouthier, Pierre Georges: Yvan à Claire – Yvan an Claire – Yvan to Claire. Studien zur Thematik und Symbolik der „Clairelyrik“ Yvan Golls. Frankfurt am Main 1988, S. 233.

Auf der literarischen Ebene der PODA ziehen sich Claire und Ivan Goll auf einen ganz privaten Bereich zurück: auf ihre persönliche Liebe zueinander. Alle Gedichte umkreisen die subjektive Gefühlswelt zweier Liebender, wobei die Liebe in den vielfältigsten Variationen durchgespielt wird. Die Gedichte handeln von enthusiastischen Gefühlen, überschwänglichen Liebesbekundungen, aber auch von Eifersucht, Einsamkeit und Schmerz. Immer wieder fächert das Dichterpaar diese beiden Themenbereiche auf, um zu zeigen, dass Liebe bzw. eine Partnerschaft sowohl aus positiven als auch aus negativen Gefühlen besteht. Die gemeinsame literarische Zusammenarbeit der Golls im Rahmen der PODA verdeutlicht die Suche des Paares nach Liebe, nach Wärme und Geborgenheit in einer modernen, schnelllebigen Welt des 20. Jahrhunderts. Gerade weil sie die Moderne mit ihren weitreichenden Veränderungen als unüberschaubares differenziertes System begreifen (das spiegeln die aus verschiedenen Bildern zusammenmontierten Gedichte wieder), steht die Liebe quasi als letzter und universeller Halt in dieser fragilen Welt. In den PODA erscheint die moderne Welt mit ihren technischen Errungenschaften oftmals als entzauberte Welt, die für den Menschen nur noch fragmentarisch und längst nicht mehr als in sich ruhende Einheit wahrgenommen werden kann. In den Gedichten erfahren die Golls die Metropole Paris einerseits als faszinierend, andererseits scheint der einzelne Mensch darin als einsames, verlorenes Objekt. Durch die Beschreibung einer romantischen Liebe verschmilzt diese vom Menschen als ambivalent erfahrene Welt für einen kurzen Moment wieder zu einer Einheit. Die PODA sind für das Dichterpaar eine rettende Insel in einer aus den Fugen geratenen Umwelt. Goll schreibt in einem Brief an Claire: „Modelliere unser Kind, das schönste Kind einer Dichterliebe. Es soll ein Genie werden, es soll das Wunderkind werden dieses Jahrzehnts“<sup>247</sup>. Wenn auch in manchen Gedichten die Liebe ähnlich wie die Umwelt zerbrechlich und instabil erscheint, halten die Golls an der Liebe als

---

<sup>247</sup> Ivan an Claire, Brief von Oktober 1917. In: Briefe, S. 23.

sinngebender Instanz fest. Der Glaube an eine unerschütterliche Liebe, die sogar den Tod überdauert, wird zu einem verbindenden Glied für die Golls als Dichterpaar. In diesem Punkt ergänzen und bestärken sie sich wechselseitig. Diese Sehnsucht nach Liebe zeichnet sich bereits in den Biografien von Claire und Ivan Goll ab. Beide Dichter haben negative Erinnerungen an ihre Kindheit und Jugend und fühlen sich von ihren Familien ungeliebt und missverstanden. Gerade deshalb flüchten sich Claire und Ivan früh in eine fiktive Welt der Poesie, um ihre Erlebnisse aus der realen Welt auf literarischer Ebene zu verarbeiten. In den PODA erschaffen die Golls eine ähnliche Parallelwelt aus Liebe und Dichtung und finden darin ihren gemeinsamen Bezugspunkt.

Im Kontext der Literatur bildet der romantische Liebesbund die Basis für das Dichterpaar Claire und Ivan Goll. In diesem Sinne schreibt Ivan an Claire: „Die Liebe darf nicht Hintergrund sein, sondern der Grundboden auf dem man steht und auf dem man das geistige Gewölbe seines Lebens aufbaut“<sup>248</sup>. Aus diesem Satz geht hervor, dass für Ivan Goll Leben und Kunst untrennbar sind und eine Einheit bilden. Claire Goll erinnert sich: „Für Goll war Schreiben nicht nur eine Gehirnfunktion, sondern eine Angelegenheit des ganzen Körpers: Über die Liebe zu schreiben und sie zu praktizieren waren die beiden Aspekte derselben Tätigkeit.“<sup>249</sup> Die Inszenierung der literarischen Liebeswelt in den PODA ist mit dem Wunsch verbunden, den Mythos vom idealen Liebespaar über das Medium Literatur festzuschreiben. Dieser Versuch, die literarischen Muster auf das private Leben zu übertragen, macht aus Claire und Ivan Goll ein unvergängliches und unvergessliches Künstlerpaar. Die Liebe überlebt in den Texten und überdauert den körperlichen Tod, der Mythos vom Traumpaar kann auf literarischer Basis überleben.

---

<sup>248</sup> Ivan an Claire, Brief vom 16. September 1917 In: Briefe, S. 19.

<sup>249</sup> Ich verzeihe keinem, S. 218.

### 5.2.12 **Private Beziehungsmuster: Ein Leben im literarischen Mythos**

Da Goll und ich immer zusammen gesehen wurden, verbreitete sich allmählich der Mythos von „Claire und Ivan Goll“ in Paris. Man sah in uns das ideale Paar, dessen Liebe von keiner Wolke getrübt wurde, und reihte uns in die Galerie der weltberühmten Liebenden ein: Dante und Beatrice, Petrarca und Laura [...],<sup>250</sup>

schreibt Claire Goll in ihren Memoiren. Bereits zu Lebzeiten, als die Golls in der Pariser Surrealisten-Avantgarde verkehrten, verfestigte sich die Legende vom idealen Paar in der Öffentlichkeit. Claire und Ivan Goll galten als modernes Künstlerpaar der Pariser Bohème. Dass dieser Ruf in der Öffentlichkeit mehr Schein als Sein war, bestätigt Claire Goll selbst, indem sie die Vorstellung des romantischen Liebesbundes relativiert:

Da wir in Vorworten zu den spanischen, japanischen, chinesischen, griechischen, bengalischen etc. Ausgaben unserer Liebesgedichte immer als das ideale Liebespaar des 20. Jahrhunderts hingestellt werden, da hinter dem Eisernen Vorhang eine Karikatur erschien, die uns mit einer Turteltaube im Arm zeigt, werden unsre Briefe aufzeigen, dass zwei Liebende nur Menschen sind. Es gab Zerstörung und Wiederaufbau in unsrer Ehe, Orkane und strahlende Sonnen[...].<sup>251</sup>

Die Beziehung der Golls war keine amour fou wie sie in manchen Gedichten der PODA erscheinen mag. Vor allem Claire Goll stand einer festen Beziehung mit Goll von Anfang an skeptisch gegenüber. Als sie ihn im Rahmen ihrer journalistischen Tätigkeit in der Schweiz kennen lernte, war sie zunächst an ihm als Dichter interessiert. Anders als Ivan, der die Begegnung mit Claire als schicksalhaft schildert,<sup>252</sup> weist Claire eine emotionale Bindung von sich. Dabei ist ihr zögerliches Verhalten sicherlich auch mit der gescheiterten Ehe mit Heinrich Studer in Verbindung zu bringen. Nach ihrer Scheidung wandelte sich Claires Leben

---

<sup>250</sup> Ebenda, S. 117.

<sup>251</sup> Goll, Claire: Taktlosigkeit ist International, zitiert nach Nadolny 2002, S. 10.

<sup>252</sup> Ich verzeihe keinem, S. 38f.



grundlegend: sie hatte ihre Rolle als Hausfrau und Mutter eingetauscht gegen ein unkonventionelles Leben als mondäne Künstlerin, die ihr eigenes Leben leben wollte: „Ich liebte Goll, aber ich wollte mich nicht anketten lassen“<sup>253</sup>, erinnert sie sich. Claires Entscheidung, mit Ivan Goll schließlich doch eine Beziehung einzugehen, so argumentiert Ursula Barbara Hausdorf, sei größtenteils auf Claires Sozialisation zurückzuführen. Claire Goll sei aufgrund ihrer Erziehung völlig davon überzeugt gewesen, ohne einen Mann an ihrer Seite im öffentlichen Leben nicht mit zu zählen.<sup>254</sup> In ihrem Tagebuch werden Claires Zweifel gegenüber einer festen Beziehung mit Ivan erneut deutlich:

Wir tauschten die Eheringe in dickere um. Vielleicht können wir sie später einmal nicht dünn genug zurückwünschen. [...] Am Abend: I. (Yvan) hat zwei wundervolle Stücke NachtHymnen auf mich gemacht. Er ist eben doch Lyriker, das ist seine Stärke. Lyrik natürlich im Sinne der Moderne. Seine Augen sahen mich so unendlich an. Ich glaube es, wenn er sagt, er liebe mich jeden Tag tiefer. Ich sehe es überall: in der Tram, im Café, im Zimmer. Ich habe diese seltene grosse Liebe nur in Büchern für möglich gehalten. Solange ich sie nicht in demselben Masse erwidere, wird sie mir bleiben. Der Kühlere wird immer mehr geliebt. Das ist ein Leid für ihn, vielleicht und doch auch sein Glück.<sup>255</sup>

Die Ehe der Golls folgte einem eher unkonventionellen Lebensstil, was dem einstigen privaten Liebesschwur des Paares wie auch den Liebesgedichten oftmals diametral gegenüber steht. Claire und Ivan Goll führten eine offene Ehe, in der sie sich auch gelegentliche Affairen zugestanden. Dabei wurde ihre Beziehung am stärksten belastet durch Ivans achtjährige Beziehung zu der Lyrikerin Paula Ludwig. Dietlind Antretter bemerkt zur Beziehung von Claire und Ivan Goll: „Die Treue, die die beiden in ihrem bewegten Leben einander nicht wirklich hielten, schworen sie sich im poetischen Gesang.“<sup>256</sup>

---

<sup>253</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>254</sup> Hausdorf, Ursula Barbara: Thema und Variationen: Eine literaturpsychologische Studie zu Leben und Werk Claire Golls. Diss. Groningen 1996, S. 222. Fortan: Hausdorf 1996.

<sup>255</sup> Ebenda, S. 222.

<sup>256</sup> Antretter 1988, S. 166.

Angesichts dieses Lebenswandels scheint es darüber hinaus fraglich, ob Claires Tochter Doralies in diesem Leben einen Platz gefunden hätte. Nach ihrer Scheidung wuchs die Tochter Claire Golls und Heinrich Studers bei ihrem Mann und dessen Familie auf. Studer verhinderte darüber hinaus ein Zusammentreffen zwischen Claire und ihrer Tochter und ließ ihr über einen Anwalt mitteilen: „[...] Herr Dr. Studer meint nun, dass das Künstlermilieu mit einem bohemartigen Anstrich, in welchem Sie verkehren sollen, nicht das Gegebene für das in ländlichen Verhältnissen aufgewachsene Kind ist [...].“<sup>257</sup>

Claires freizügiges Leben wäre durch die Anwesenheit ihrer Tochter Doralies erheblich eingeschränkt, wenn nicht gar verhindert worden. In ihren privaten Aufzeichnungen ist nur äußerst selten die Rede von Doralies, was darauf schließen lässt, dass ihre Tochter für Claire keine wichtige Rolle in ihrem Leben gespielt hat. Claire Goll sah sich in erster Linie als Dichterin und Liebende und weniger als in der Rolle einer umsorgenden Mutter.

#### **5.2.12.1 „Venus hat kein Genie“: Claire Golls Selbststilisierung als Muse**

Claire Goll hat das Rollenverständnis zwischen Ivan und sich von Beginn ihrer Partnerschaft festgelegt. Während sie ihn in zahlreichen Briefen immer wieder als Genie stilisiert,<sup>258</sup> nimmt sie selbst eine marginalisierte Position ein, indem sie sich als Schriftstellerin abwertet. Ihre eigene Kreativität setzt Claire Goll weit hinter der ihres Mannes zurück, was dazu führte, dass Claire Goll in der Öffentlichkeit als Muse abgestempelt wurde. Dieses Rollenverständnis zeichnet sich bereits ab, als Claire Ivan zum ersten Mal begegnet:

Ich bin mehr von seinem Genie überzeugt. Ich sagte einmal: „Vielleicht liebe ich nur deine Bedeutung“ scherzhaft. Das eine

---

<sup>257</sup> Unveröffentlichter Brief vom 10. November 1928, Brief von Dora Edlin an Claire Goll, DLA.

<sup>258</sup> Vgl. z.B. Ich verzeihe keinem, S. 210. Claire an Ivan, Brief vom 15.7. 1933, Briefe, S. 117.

ist jedoch sicher, daß ich ihn ohne die Begabung nicht lieben würde. Der Mensch I. genügt mir nicht.<sup>259</sup>

Durch den Verweis auf Ivans literarische Fähigkeiten betont Claire im gleichen Atemzug ihre Abhängigkeit von ihm. In ihrem Roman „Eine Deutsche in Paris“ beschreibt Claire ein Geschlechterverhältnis welches letztlich als realistisches Spiegelbild ihrer eigenen Lebensvorstellungen gedeutet werden könnte:

Die Frauen glauben immer, daß der Mann, den sie lieben, ein Auserwählter sei. Je mehr sie lieben, desto mehr projizieren sie in den Geliebten hinein. Ist er Politiker, so avanciert er in ihren Gedanken sofort zum Präsidenten. Ist er Kolonialwarenhändler, so ist er der größte Kolonialwarenhändler des Viertels. Ist er Schauspieler, so sehen sie sein Bild in jeder illustrierten Zeitung, die sie öffnen.<sup>260</sup>

Hinsichtlich der literarischen Beziehung zu Ivan Goll betont Claire immer wieder: „Die Frau ist eine Null [...]. Ich bin nie auf die Idee gekommen, mit Goll zu konkurrieren. Ich habe mich immer eine Etage tiefer gefühlt.“<sup>261</sup> An anderer Stelle sieht sich Claire als Schülerin Ivans, wenn sie schreibt: „Wenn ich Goll dichterisch antworten konnte, hat er mich dazu erzogen, mir Talent abzugeben. Er war mein Meister, dessen Überlegenheit ich anerkenne.“<sup>262</sup> Überzeugt von der geistigen Überlegenheit des Mannes, degradiert sich Claire Goll selbst zur Muse und Inspiratorin. Überzeugt davon, dass eine Frau nur indirekt am kreativen Prozess teilhaben kann, schreibt sich Claire eine eigene künstlerische Produktivität ab: „Venus hat kein Genie, es sei denn das Genie der Liebe. Ihre Rolle beschränkt sich auf die Inspiration, aber das Schöpferische entgleitet ihr.“<sup>263</sup> In einem Brief an Ivan bestimmt Claire die dichterischen Positionen, indem sie auf den Mythos vom männlichen Künstlergenie hinweist. Gleichzeitig wertet sich Claire in ihrer Rolle als Dichterin ab, was auf ihre eigene Unsicherheit als schreibende Frau hindeutet:

---

<sup>259</sup> Tagebuch von Claire Studer. Eintrag vom 21. Oktober 1917, DLA Marbach.

<sup>260</sup> Goll, Claire: Eine Deutsche in Paris. Roman. Berlin 1927, S. 127.

<sup>261</sup> Ich verzeihe keinem. S. 146.

<sup>262</sup> Ebenda, S. 120.

<sup>263</sup> Ebenda, S. 147.

Liebster, war eben eine Stunde mit Dir, draußen bei den Königskerzen. Saß da in Andacht vor dem Tal und weinte, daß ich kleines Ding dies alles fühlen durfte: rosa Abendhimmel und Schwalben [...]. Vor allem aber über dem Hügel und den blauen Tannen, unser Zimmer mit der Liebe von einst, der unvergänglichen. Ach wie ich Dich in dem allen liebte, zurückfühlend und voraus. So eins mit Dir und Gott. Einmal gab er mir die Hand nach langer Zeit wieder. Und darum sag ich es Dir gleich weiter weil Du sein Dichter bist.<sup>264</sup>

Die romantische Landschaft der Natur erfährt Claire als kosmische Einheit, in der Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, Mensch und Gott auf mystische Weise zusammenfließen. Aus dieser gefühlvollen Stimmung heraus, beschreibt sie den Mythos einer göttlichen Inspiration, wobei sie Ivans schöpferische Kraft unmittelbar durch Gott gegeben sieht. Sie selbst fühlt sich im direkten Vergleich als „kleines Ding“, als unscheinbare Fußnote, im Schatten des wahren Dichters. Durch solche Äußerungen positioniert sich Claire in der Peripherie. Sie kann sich mit ihrer Rolle als Dichterin nicht vollständig identifizieren, was sie durch ihre permanente Rollenbestimmung gegenüber Ivan zum Ausdruck bringt. Ihre Vorstellungen einer weiblicher Kunstproduktion knüpfen an traditionelle frauenfeindliche Bilder der Moderne an, die z.B. durch Georg Simmel festgelegt wurden. Ähnlich wie Simmel in seiner Abhandlung „Weibliche Kultur“ argumentiert, glaubt auch Claire Frauen könnten nur indirekt am schöpferischen Prozess teilhaben, da sie nur bedingt künstlerische Fähigkeiten besitzen.

Claire Golls spezifische Idee von Weiblichkeit bzw. von weiblicher Kreativität entwickelte sie nicht erst in ihrer Beziehung zu Ivan Goll. Bereits in ihren frühen journalistischen Artikeln zeichnet sich diese Vorstellung ab. Zwar setzt sich Claire Goll mit ihren Texten für die Rechte der Frauen ein, (weshalb ihre Artikel in der Forschung bisweilen als emanzipatorische Leistung gewertet werden), doch zwischen den Zeilen ist Claire Golls eigentliche Vorstellung von der Aufgabe der Frauen herauszulesen. Es ist das verklärte Bild der ewig liebenden Frau, wie sie es zum Beispiel in

---

<sup>264</sup> Claire an Ivan, Brief vom 15.7. 1933, Briefe S. 117.

einem ihrer journalistischen Text beschreibt: „[...] Wir Mitschuldigen an dem europäischen Zusammenbruch, die wir niemals verstanden haben, etwas aus unsrer größten Macht zu tun, der Liebe, der wir alles, was wir sind verdanken.“<sup>265</sup> Claire Golls freiwilliger Rückzug in die zweite Reihe erleichterte den Weg für die symbiotische Arbeitsgemeinschaft mit Ivan Goll. Durch die klare Rollenverteilung innerhalb der literarischen Zusammenarbeit, konnte die Arbeitsgemeinschaft konkurrenzlos und ohne Spannungen verlaufen, wie Claire selbst bemerkt:

Ich wollte es lieber im Leben zu Erfolg bringen, als eine bloße literarische Karriere zu machen. Als Frau wußte ich, daß ich es mit der Kraft der männlichen Inspiration keinesfalls aufnehmen konnte. Ich setzte mir also kein festes Ziel und konnte mich, da ich mit niemandem konkurrierte, friedlich meiner Rolle als Zuschauerin hingeben. Goll hingegen war ein echter Dichter.<sup>266</sup>

Unabhängig von Claires Aussagen, gibt es keine direkten Anhaltspunkte dafür, dass Ivan in Claire überhaupt eine Konkurrentin sah. Wenn Ursula Hausdorf schreibt, „Yvan Goll [sah] in Claire vor allem die Muse, weniger die Kritikerin“<sup>267</sup>, muss man dies relativieren. Aus zahlreichen Briefen geht hervor, dass Ivan Goll sowohl Claires literarische Arbeit als Dichterin als auch ihre Meinung als Kritikerin sehr schätzte. Im privaten Liebesschwur beschreibt Ivan Claire als „tiefe, wahre, große Frau“, als „Dichterin“<sup>268</sup> und bringt damit seine Akzeptanz und Wertschätzung gegenüber Claires literarischer Tätigkeit zum Ausdruck.

#### **5.2.12.2 „Schreiben ist eine männliche Eigenschaft“**

Claire entwickelte sich trotz ihres permanenten Unterwürfigkeits-Gestus in der Partnerschaft mit Ivan Goll kreativ weiter. Durch

---

<sup>265</sup> Studer, Claire: Die Stunde der Frauen. 1917 In: Claire Goll. Der Gläserne Garten. Prosa 1917-1939. Hrsg. und kommentiert von Barbara Glauert-Hesse. Berlin 1989, S. 11.

<sup>266</sup> Ich verzeihe keinem, S. 108f.

<sup>267</sup> Hausdorf 1996, S.226.

<sup>268</sup> Vgl. Briefe, S. 24.

ihre eigene erfolgreiche Tätigkeit als Schriftstellerin durchbricht sie ihre Vorstellungen der Muse bzw. relativiert diese. Die PODA stellen Claires Talent als Dichterin unter Beweis, womit sie ihre selbst zugewiesene Funktion als Muse im kreativen Prozess ad absurdum führt. Claire Goll gibt sich nicht länger mit der Rolle als Muse zufrieden, sondern überschreitet die Grenzen, die sie sich zuvor selbst gesetzt hat. In einem Brief an Ivan bestätigt Claire ihr „männliches Schicksal“: „Was für eine schwere Last, Künstler zu sein! Walter [d.i. Walter Mehring, Anm. T.B.] sagte neulich zu mir: ‚Du hast ein männliches Schicksal‘, eine traurige Wahrheit“<sup>269</sup>. Durch ihre Tätigkeit als Schriftstellerin schlüpft Claire in die männliche Rolle und adaptiert somit die Eigenschaften des kreativen, schöpferischen Dichters, die sie sich zuvor versagt hat. „Gleichzeitig ist Claire Goll sich natürlich der Tatsache bewußt, daß sie mit ihren schriftstellerischen Ambitionen und ihrer Lebensweise die Grenzen der weiblich-passiven Rolle überschreitet“,<sup>270</sup> bemerkt Ursula Hausdorf. Claire Golls traditionelles Weiblichkeitskonzept und ihr tatsächliches Handeln widersprechen sich und gerade in dieser Absurdität zeigt sich Claires ambivalentes Verhältnis zu ihrer Rolle als Künstlerin.

### **5.2.13 Nachlassverwaltung: Claire Goll als Sekretärin eines Toten**

„Bei schreibenden Paaren lastet auf dem Hinterbliebenen die Pflicht, das schriftliche Erbe zu verwalten: Was vom Nachlaß soll herausgegeben, mit welchen Kommentaren versehen werden?“<sup>271</sup>

Nach Ivan Golls Tod kümmert sich Claire um seinen gesamten Nachlass. 1945 diagnostiziert man bei Ivan Goll Krebs. 1949 wird er in ein Pariser Krankenhaus eingeliefert, wo er am 27. Februar 1950 stirbt. Von seiner schweren Krankheit gezeichnet, schreibt Ivan an seinen letzten Gedichten, die Claire nach seinem Tod unter dem Titel „Traumkraut“ veröffentlicht. Nach dem Tod Ivans, besteht

---

<sup>269</sup> Claire an Ivan Goll, Briefe vom 20.2. 1932, Briefe, S. 96.

<sup>270</sup> Hausdorf 1996, S. 232.

<sup>271</sup> Marko 1998, o. Seitenangabe.

die einzige Aufgabe für Claire darin, für das Werk ihres verstorbenen Mannes weiter zu leben. dies soll Ivan vor seinem Tod von ihr selbst gefordert haben: „Schwöre mir, daß du für mein Werk leben wirst.“<sup>272</sup> Claire nimmt das literarische Erbe ihres verstorbenen Mannes an und erhält den Mythos vom sagenumwobenen Dichterpaaar am Leben. Von nun an spielt Claire die Rolle der Witwe, der Nachlassverwalterin und der Herausgeberin von Ivans Werken. Sie selbst nannte sich die Sekretärin eines Toten, wobei die Beschäftigung mit Ivans umfangreichem künstlerischen Erbe für sie eine literarische Verarbeitung seines Todes darstellt. Mit engagiertem Einsatz versucht Claire Goll die literarische Leistung ihres verstorbenen Mannes im Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bewahren. Nach Ivans Tod veröffentlicht Claire zahlreiche Gedichtbände, z.B. „Traumkraut. Gedichte aus den Nachlass“, „Dix Mille Aubes“, „Duo D’amour“, „Les Cercles Magiques“, „Parisiennes“, „Dichtungen“, „Pariser Georgika“ (zweisprachig), oder „Multiple Femme“. Besonders in den Klagegedichten „Les larmes petrifiées“ (zu Deutsch „Versteinerte Tränen“) und in „Klage um Ivan“ schreibt Claire den lyrischen Dialog fort. Selbst nach dem Tod des Geliebten bleiben die Partner auf literarischer Ebene miteinander vereint, wie Claire es in einem Liebesgedicht an Ivan formulierte:

Ich wohne in deinen Reimen  
Sie sind meine Festung  
Mein Herz ist feuerfest  
Beschützt von deinen Reimen  
Einem Panzer aus Asbest [...]  
Ich wohne in deinen Reimen  
Sie sind meine Festung  
Kein Verrat deiner Jünger  
Vermag sie zu schleifen-  
Dein Reim ist des Geistes Dünger.<sup>273</sup>

---

<sup>272</sup> Ich verzeihe keinem, S. 275.

<sup>273</sup> Goll, Claire: Dein „Hohes Lied“. In: Claire Goll. Memoiren eines Spatzen des Jahrhunderts. Erzählungen und Lyrik. München 1978, S. 361.

Claire bezieht sich in ihrem Gedicht direkt auf Ivans lyrische Dichtung („Ich wohne in deinen Reimen“) und schreibt damit die ewige Zusammengehörigkeit der Partner im poetologischen Kontext fest. Der literarische Dialog der Partner kann selbst durch den Tod nicht unterbrochen werden, im Gegenteil, er wird auf mystische Weise fortgeschrieben und konserviert. Interessant ist, dass die Zeilen im Hinblick auf Claires traditionelle Rollenmuster eine bereits bekannte Disposition aufweisen: auch in diesem Gedicht meldet sich die weiblichen Stimme als „femme fragile“ zu Wort und sucht schützend in den Texten ihres verstorbenen Partners einen letzten Halt.

Auch nach dem Tod Ivans bleibt Claire Goll in ihrer traditionellen Rolle verhaftet. Sie stellt ihr Leben völlig in den Dienst des verstorbenen Ehemannes und bleibt der Schatten Ivans Golls, der in ihren Augen immer der wahre Dichter war. Selbst nach Ivans Tod gelingt es Claire nicht durch eigene literarische Veröffentlichungen (z.B. „Die Taubenwitwe“, 1952; „Der gestohlene Himmel“, 1962 oder „Memoiren eines Spatzen des Jahrhunderts“, 1969) diesen Schatten zu überspringen. Ihr autobiografischer Roman dagegen „Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit“ rückt Claire Goll noch einmal in die literarische Öffentlichkeit in der Rolle der „Großen Liebenden“<sup>274</sup>, die sie zeitlebens sein wollte.

#### **5.2.14 Abschließende Bemerkungen zu Claire und Ivan Goll**

Mit der Veröffentlichung des Gedichtbandes PODA avancieren Claire und Ivan Goll zu einem international bekannten surrealistischen Schriftstellerpaar. Die Liebesgedichte nehmen insofern einen besonderen Stellenwert ein, da sich die Golls als liebendes und schreibendes Paar des 20. Jahrhundert in literarischen Mustern stilisieren und diesen Mythos über das Medium Literatur konservieren. Mit ihren Liebesgedichten tauchen sie in eine

---

<sup>274</sup> Nadolny 2002, S. 141.



surreale Welt ab, die sich bewusst von der realen Welt abgrenzt. In Form von Rede und Gegenrede kommen beide Dichterstimmen gleichberechtigt zu Wort, es handelt sich um einen liebeslyrischen Dialog, bei dem sich die weibliche und männliche Sprecherstimme wechselseitig ergänzen und zu einer Gesamtheit verschmelzen. In den Gedichten versuchen Claire und Ivan Goll das Thema Liebe in seinen vielfältigen Variationen auf literarischer Ebene zu definieren und zu umschreiben. Obwohl die Gedichtsammlung für die Öffentlichkeit bestimmt ist, erscheinen die PODA durch ihre Thematik als eine intime Liebeserklärung des Paares Claire und Ivan Goll. Zwischen den Zeilen verschmelzen private Gefühle mit literarischen Fiktionen zu originellen Bildern, wobei die biografische und literarische Positionen kaum mehr unterscheidbar sind.

Der Dialog des Paares entsteht durch die Verwendung ähnliche stilistischer Mittel, Metaphern und Themenbereiche. Ein charakteristisches Merkmal des Gedichtbandes ist die ausgefallene Bildsprache, wobei beide Dichter dabei in eine Art Wettbewerb treten. Sowohl Claire als auch Ivan kombinieren in ihren Gedichten Bilder aus dem Bereich der Natur mit Bildern aus der modernen Welt des 20. Jahrhunderts. Durch die teilweise sehr stilisierte und manierierte Bildhaftigkeit versuchen sich beide Dichter zu übertrumpfen, um ihre Wertschätzung gegenüber dem Partner zu beweisen. Dabei stehen sich klassische und moderne Bildbereiche (z.B. Bilder aus Flora und Fauna als klassisch romantische Sujets und Bilder aus dem Pariser Großstadtleben) gleichwertig gegenüber und verschmelzen zu einem geschlossen Bild. Die Verschränkung unterschiedlicher Bildbereiche zu einer literarischen Collage steht u.a. in der bildkünstlerischen Tradition der kubistischen Maler, die verschiedene Materialien dazu benutzen um eine Bildfläche zu gestalten. Claire und Ivan Goll übertragen dieses Montage-Prinzip auf das Medium Literatur und erschaffen dadurch ganz neue literarische Möglichkeiten in der Liebesdichtung. Ähnlich wie bei den kubistischen Malern ermöglicht die

literarische Collage als produktionsästhetisches Modell eine individuelle Konstruktion vielfältiger Wirklichkeiten und eine neue künstlerische Autonomie, die sich in der Kombination konträrer Bildbereiche manifestiert. Es ist ein Experimentieren mit unterschiedlichen Themen, mit Sprache und literarischen Traditionen, die im Kontext einer surrealen Wirklichkeit traditionelle Normen überwindet und neue literarische Möglichkeiten schafft.

Die avantgardistische Leistung der Golls besteht gerade darin, dass sie Motive der modernen Welt in Liebeslyrik integrieren. Dadurch werden traditionelle literarische Normen überwunden, aber nicht völlig ausgeklammert. Zwischen den visuellen Eindrücken der modernen Welt (z.B. Straßenbahn, der Eiffelturm, neue Medien), finden sich immer wieder naturalistisch-romantische Bezüge (z.B. die Beschreibung einer Landschaft). H. Friedrichs bezeichnete die Golls daher als „Doppelgesicht der Avantgarde“<sup>275</sup>, die zwischen Modernität und Tradition verhaftet sind. Die Realität bildet den Ausgangspunkt der Gedichte, wobei die fantasievollen Metaphern die Realität immer wieder auf eine surreale Ebene transferieren.

Die naturalistischen Elemente in den Texten werden häufig dazu genutzt, um die Gefühle des lyrischen Ichs zu beschreiben. Die Bilder aus Flora und Fauna reagieren spiegelbildlich auf die Stimmungslage des lyrischen Ichs, wobei sie negative wie positive Gefühle ausdrücken können. Somit präsentieren Claire und Ivan Goll das Thema Liebe einerseits als überschwängliches Gefühl, andererseits als schmerzvolle Erfahrung.

Ein weiteres dialogisches Bindeglied zwischen der männlichen und weiblichen Dichterstimme sind ähnliche stilistische Mittel. Dazu zählen beispielsweise Bilderketten und Reihungen oder die Verwendung von Genitiv-Metaphern.

Obwohl Claire und Ivan Goll in ihren Gedichten ähnliche Motive, Themen und Stilmittel verwenden, erscheinen sie doch als zwei individuelle Stimmen. Im literarischen Kontext legen die Golls

---

<sup>275</sup> H. Friedrich, S. 165-168, zit. nach Pleiner 1998, S.278.

bestimmte Rollen fest, wobei sich diese Festlegung der Geschlechterverhältnisse in den „Poemes d'amour“ proportional zu ihrem wirklichen Leben verhält. Während die männliche Stimme im literarischen Dialog die Rolle des Beschützers einnimmt, erscheint die weibliche Stimme als schutzbedürftig.

Claire und Ivan Goll haben in den PODA nicht nur das Thema Liebe, sondern auch das 20. Jahrhundert zu einem zentralen Thema gemacht, bzw. beide Themen spannungsreich miteinander vernetzt. Gerade in der modernisierten und technisierten Welt des 20. Jahrhunderts, in der die Umwelt nur noch fragmentarisch und kaum mehr als Einheit wahrgenommen werden kann, erscheint die Liebe als eine letzte sinngebende Instanz. Die gemeinsame Suche nach Geborgenheit und Synthese in einer unüberschaubar gewordenen Welt ist für Claire und Ivan Goll ein wichtiger Aspekt.

Aber die im literarischen Kontext gezeichneten Muster entsprachen nie ihrem wirklichen Leben. Der Mythos vom idealisierten Traumpaar blieb letztlich eine Illusion.

Parallelen in den Gedichten und im wirklichen Leben zeigen sich aber in den spezifischen Rollenzuweisungen, die sich in den PODA proportional zum wirklichen Leben verhalten. Auch in ihrem privaten Leben blieb Claire Goll in den klassischen Denkmustern, wie sie in den PODA auch thematisiert werden, verhaftet, wodurch sie als Muse und Co-Poetin Ivan Golls abgestempelt wurde. In poetologischer, wie in privater Hinsicht ordnet sich Claire ihrem Mann unter. Sie manövriert sich selbst in eine untergeordnete Position und betont immer wieder, niemals in Konkurrenz zu Ivan treten zu wollen. Dadurch ebnet sie den Weg für eine harmonische literarische Beziehung, die nicht aus dem Gleichgewicht geraten kann. Zeitlebens konnte sich Claire nicht vollständig mit ihrer Rolle als Dichterin identifizieren, obwohl sie ihr Talent als Schriftstellerin in den 20er Jahren mehrfach unter Beweis gestellt hat. Auch nach dem Tod Ivans durchbricht Claire ihre Prinzipien nicht. Als Nachlassverwalterin lebt sie ausschließlich für Ivans Werk weiter, zu Lasten ihrer eigenen literarischen Karriere.

### 5.3 Marta und Wilhelm Worringer

Meine Erfahrung ist ja nun mal, daß es Ehen gut tut, wenn beide Teile auch ihr Stück Leben in ihrer Arbeit haben.<sup>276</sup>

#### 5.3.1 Aktuelle Forschungslage zum Künstlerpaar Marta und Wilhelm Worringer

Wenn Marta und Wilhelm Worringer von der Forschung erwähnt werden, werden sie meist als einzelne Persönlichkeiten wahrgenommen, nicht aber unter dem Aspekt des Künstlerpaares. Erst die 2004 erschienene Doppelbiografie von Helga Grebing „Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn – Wilhelm und Marta Worringer (1881-1965),<sup>277</sup> behandelt Marta und Wilhelm Worringer in weiterem Sinne auch als Künstlerpaar. Die sehr gut recherchierte Biografie der Historikerin Helga Grebing beleuchtet das gesamte gemeinsame Leben des Ehepaares Marta und Wilhelm Worringer. Die Autorin beschreibt die einzelnen Lebensabschnitte des Paares chronologisch und sehr ausführlich, wobei sie Wilhelm Worringers Karriere als Kunsthistoriker und Martas Werdegang als Künstlerin dokumentiert, ohne jedoch ihre individuellen Leistungen in die Kunst- und Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts einzuordnen. Nichtsdestoweniger sind Marta und Wilhelm Worringer ein Künstlerpaar, das für die Moderne des Rheinlandes von besonderer Bedeutung ist. In jeweils unterschiedlichen Disziplinen haben sie in den 20er Jahren die Kunst- und Kulturszene im Rheinland geprägt.

Obwohl der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer im Gegensatz zu Marta Worringer bis heute mehr im Bewusstsein der Öffentlichkeit präsent zu sein scheint, wurde auch er lange Zeit von der Wissenschaft kaum berücksichtigt. Wilhelm Worringer zählt zu den bedeutenden Kunsthistorikern der frühen deutschsprachigen Moderne und darüber hinaus. Durch seine 1907 erschienene Dissertation „Abstraktion und

---

<sup>276</sup> Brief von Marta Worringer an Gertrud Philipp im Dezember 1951, zitiert nach Grebing 2004, S. 264.

<sup>277</sup> Grebing, Helga: Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn – Wilhelm und Marta Worringer (1881-1965). Berlin 2004. Fortan: Grebing 2004.

Einführung“ fand Worringer große Beachtung, vor allem unter zeitgenössischen expressionistischen Künstlern. Gleichzeitig war Worringer mit Kritikern und Skeptikern konfrontiert, die seinen kunstgeschichtlichen Ansätze ablehnend gegenüber standen, und ihnen mangelnden wissenschaftlichen Anspruch vorwarfen. Wohl aus diesem Grund heraus lässt sich erklären, dass Worringers Schriften wenig wissenschaftliche Beachtung gefunden haben. Den Autoren Hannes Böhringer, Beate Söntgen, Helga Grebing und Arne Zerbst ist es zu verdanken, dass Wilhelm Worringers Schriften wieder entdeckt wurden. Die 2004 erschienenen zwei Bände inklusive einer CD-Rom, beinhalten ausgewählte Schriften des Kunsthistorikers, sämtliche Vorträge und Vorlesungen aus dem Nachlass.<sup>278</sup> Der schriftliche Nachlass von Wilhelm Worringer wird seit 1967 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg verwahrt, wo sich auch ein Teil des schriftlichen Nachlasses von Marta Worringer befindet.

Marta Worringer selbst, eine der wenigen Künstlerinnen des Rheinlandes, scheint in Vergessenheit geraten zu sein. Bis heute fehlt eine kunstgeschichtliche Einordnung ihres künstlerischen Schaffens in den Kontext der Rheinischen Moderne. Während die Malerinnen Marie von Malachowksi-Nauen, Käthe Kollwitz oder Olga Oppenheimer im Zusammenhang mit dem Rheinischen Expressionismus zumindest am Rande erwähnt werden, sucht man den Namen Marta Worringer oft vergeblich.<sup>279</sup>

Marta Worringers Tochter Lucinde Sternberg-Worringer übergab den künstlerischen Nachlass ihrer Mutter 1999 dem August Macke Haus in Bonn. Dabei handelt es sich um 175 Arbeiten, welche die Künstlerin zwischen 1925 und 1963 schuf, darunter Zeichnungen, graphische Arbeiten, Ölbilder und kunsthandwerkliche Arbeiten.<sup>280</sup> Darüber

---

<sup>278</sup> Wilhelm Worringer. Schriften. Hrsg. von Hannes Böhringer, Helga Grebing, Beate Söntgen und Arne Zerbst. 2 Bände. München 2004. Fortan: Worringer, Schriften.

<sup>279</sup> Vgl. Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine Malerfreunde. Recklinghausen 1980; Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst- und Zeitgeschichte einer Region 1918-1945. Hrsg. von Ulrich Krempel. Düsseldorf 1985. Fortan: Das Junge Rheinland.

<sup>280</sup> Vgl. Marta Worringer. Werkverzeichnis. Erarbeitet und kommentiert von Angelika Schmid. In: Marta Worringer - Meiner Arbeit mehr denn je verfallen. Hrsg. vom August Macke Haus e.V., S. 200-256. Fortan: meiner Arbeit mehr

hinaus befinden sich weitere Arbeiten in Privatbesitz und in öffentlichen Sammlungen. Das August Macke Haus widmete Marta Worringer im Jahre 2001 eine Ausstellung mit dem Titel „Marta Worringer – meiner Arbeit mehr denn je verfallen“.<sup>281</sup>

Für die Einordnung des Künstlerpaares in den Kontext der Rheinischen Moderne, bildet Martas künstlerisches Werk der 20er Jahre sowie Wilhelm Worringers Reden und Schriften die Grundlage. Einen persönlichen Einblick in das private Leben des Paares geben Briefe und Tagebuchaufzeichnungen, die unter anderem im Archiv des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg verwahrt werden<sup>282</sup>. Bedauerlicherweise sind die Kalender-Tagebücher (1949-1965) von Marta Worringer noch bis 2050 auf Wunsch der Erbin Renate Schad und Lucinde Sternberg gesperrt und waren für die Forschungen nicht zugänglich. Zur Erforschung des Künstlerpaares führt der Weg aber auch nach Düsseldorf in das Dumont-Lindemann Archiv. Dort befindet sich die gesamte Briefkorrespondenz zwischen Marta Worringer und Louise Dumont, der Leiterin des Düsseldorfer Schauspielhauses, die für das Leben und Werk des Paares sehr aufschlussreich ist. Es handelt sich um die Briefkorrespondenz aus den Jahren 1921 bis 1932. In diesem Zeitraum schrieb Marta Worringer an die befreundete Louise Dumont insgesamt 223 Briefe, 5 Karten und 3 Briefkarten. 86 Gegenbriefe, die Louise Dumont an Marta Worringer schrieb, sind bereits transkribiert. Im Archiv befinden sich auch 36 Briefe und Karten von Wilhelm Worringer an die Leiterin des Düsseldorfer Schauspielhauses.

### **5.3.2 Individuelle Arbeitsmodelle: Bildende Künstlerin und Kunsthistoriker**

Marta und Wilhelm Worringer unterscheiden sich von den anderen hier behandelten Paaren durch ihre getrennten Arbeitsbereiche. Nichtsdestoweniger stellt der Bezug zur Kunst bzw. zu

---

denn je verfallen.

<sup>281</sup> Marta Worringer – Meiner Arbeit mehr denn je verfallen. Ausstellung vom 18.11.2001-3.3.2002 im August Macke-Haus Bonn.

<sup>282</sup> Tagebuch Wilhelm Worringer von 1944-1946, Tagebuch Marta Worringer von 1933-1949.

künstlerischen Fragestellungen des 20. Jahrhunderts für beide Partner eine verbindende Schnittstelle dar. Aus ihrem gemeinsamen Interesse für Kunst und Kultur entsteht ein kommunikativer Austausch und ein Interesse für die Arbeit des Partners. Während Marta als Künstlerin in den 20er Jahren vor allem auf dem Gebiet der Graphik einen Beitrag zum bildkünstlerischen Expressionismus leistet, gilt Wilhelm Worringer durch seine Schriften als theoretischer Begründer des expressionistischen Jahrzehnts. Seine kritischen Gedanken zu zeitgenössischen Themen aus Kunst und Kultur werden von den expressionistischen Künstlern begeistert aufgenommen, die in Worringers Thesen eine Legitimationsgrundlage für ihre künstlerische Praxis sehen. Der gemeinsame Lebensabschnitt des Künstlerpaares in den 20er Jahren im Rheinland ist geprägt durch die aktive Teilnahme beider Partner am kulturellen Leben der Rheinischen Moderne. Marta Worringer beteiligt sich an zahlreichen Ausstellungen, wobei zeitgenössische Kritiker auf Marta Worringers Arbeiten aufmerksam werden und ihr Talent hervorheben. Durch ihre künstlerische Präsenz im Rheinland gelingt es Marta Worringer sich neben ihrem Mann Wilhelm zu einer eigenständigen Künstlerin zu etablieren. Der Kunsthistoriker Worringer hingegen ist nicht nur als wissenschaftlicher Schriftsteller erfolgreich, sondern auch Lehrbeauftragter am Kunsthistorischen Seminar an der Universität Bonn. Darüber hinaus ist er als Redner in lokalen Kunstvereinen gefragt. Obwohl die Worringers in ihren Berufen sehr erfolgreich waren, sind die Arbeitsmodelle aufgrund der familiären Situation unterschiedlich. Marta Worringer muss ihre künstlerische Arbeit mit ihrer Rolle als Mutter von drei Kindern in Einklang bringen. Durch ihre Doppelbelastung als Mutter und Hausfrau, bleibt ihr wenig Zeit, um zu malen und zu zeichnen. Im Gegensatz zu Wilhelm Worringer kann sie ihre Arbeit nur in beschränktem Maße ausüben. Dennoch gibt Marta Worringer ihren Beruf als Künstlerin nicht auf, sondern verfolgt ihn, besonders während ihrer Zeit im Rheinland, konsequent weiter.

### **5.3.3 Biografische Skizze: Marta und Wilhelm Worringer**

Das Interesse für die schönen Künste ist für beide im Privaten und Beruflichen prägend, so dass sich hier eine Schnittstelle auftut, die für das Künstlerpaar prägens ist. Zum anderen haben Marta und Wilhelm Worringer eine besondere Beziehung zum Rheinland, das in den 20er Jahren in den Mittelpunkt beider Künstler gerät.

Mart(h)a Maria Emilie Schmitz wird am 16. Januar 1881 als dritte Tochter des Justizrates Emil Schmitz und dessen Frau Else (geb. Esser) in Köln geboren. Sie wächst, anders als Wilhelm, in einer angesehenen großbürgerlichen Familie gemeinsam mit drei Geschwistern auf. Ihre Schulzeit verbringt Marta im Lyzeum und anschließend in einem belgischen Pensionat. Martas Interessen reichen vielfältig über Kunst, Literatur, Philosophie zum Theater.<sup>283</sup> Die Eltern unterstützen und fördern die musischen Talente ihrer Tochter, die 1899, mit achtzehn Jahren, eine künstlerische Ausbildung bei Wilhelm Spatz in Düsseldorf beginnt. Wilhelm Spatz (1862-1926) gilt zur damaligen Zeit als Düsseldorfs bekanntester Historienmaler. Nach diesen Lehrjahren am Rhein, wechselt Marta 1905 in die Kunstmetropole München, wo sie am bekannten Lehr- und Versuchsatelier für freie und angewandte Kunst, der Debschitz-Schule, und an der Münchner Damenakademie als Studentin eingeschrieben ist. Ihren Abschluss als Künstlerin macht Marta Worringer in Künstlerkolonie Dachau.

Robert Wilhelm Worringer wird am 13. Januar 1881 als Sohn von Peter Gustav Worringer und Bertha, (geb. Cilles) in Aachen geboren. Er wächst in einem anderen Milieu auf als die wohlhabende Familie Schmitz, seine Eltern betreiben eine Gaststätte im Kölner Zoo. Nachdem Wilhelms Vater früh stirbt, führt Bertha Worringer die Gaststätte alleine weiter und kümmert sich gleichzeitig um ihre fünf Kinder. Wilhelm ist das zweitjüngste Kind neben seinen vier Geschwistern Paul, Gustav, Emmy und Adolf. Im Gastronomiebetrieb der Mutter etabliert sich schließlich ein lokaler Kunsttreffpunkt, erinnert sich Elisabeth Erdmann-Macke, die Ehefrau des Künstlers August Macke:

---

<sup>283</sup> Vgl. Meiner Arbeit mehr denn je verfallen, S. 16.



Das Haus von Frau Worringer in Köln war wohl das gastfreundlichste, das man sich denken konnte, es war Treff- und Mittelpunkt für alles, was mit Kunst zu tun hatte im Rheinland, und die Gastfreundschaft wurde in einer wunderbar großzügigen, niemanden bedrückenden Weise ausgeübt und jedem Besucher zuteil, daß man sich dort gleich zu Hause fühlte. Es war hauptsächlich die Tochter Emmy, die alle bekannten und interessierten Menschen heranzog und den lebendigen Kreis gleichgesinnter Menschen immer mehr verdichtete und vergrößerte. August freundete sich sehr mit der Familie an und hat im Zoologischen Garten viel gezeichnet und gemalt und die Motive zu seinen schönsten Bildern gefunden. Er hatte seine Malsachen dort stets bereitstehen, um, wenn er Lust hatte, an Ort und Stelle zu arbeiten.<sup>284</sup>

Ihre Liebe zur Kunst machten aus Emmy Worringer eine der bedeutendsten Kunsthändlerin der Klassischen Moderne.

Das Interesse für Kunst und Kultur teilt sie mit ihrem Bruder Wilhelm. Als einziger seiner Geschwister besucht dieser ein Gymnasium (Humanistisches Marzellen- Gymnasium in Köln). 1901 besteht er das Abitur und nimmt noch im gleichen Jahr ein Studium auf. Ähnlich wie Marta Schmitz interessiert sich Wilhelm für die schönen Künste. Worringer beginnt in München und in anderen Städten Germanistik, Kunstgeschichte und allgemeine Geschichte zu studieren. Während seiner Studienjahre hört Worringer Vorlesungen namenhafter Kunsthistoriker, wie z.B. Alois Riegel oder Heinrich Wölfflin, deren Theorien zur Kunst zur damaligen Zeit als sehr modern gelten. Seine Dissertation zu „Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie“ schließt Worringer 1907 ab.

Während der Studienzeit in München lernen sich Marta und Wilhelm Worringer kennen. Der erste Kontakt entsteht über Wilhelm Worringers Schwester Emmy, die zusammen mit Marta in München studiert. Das erste Treffen der jungen Kunststudentin und dem angehenden Kunsthistoriker im Jahre 1905 ist kein zufälliges. Es handelt sich vielmehr um ein familiäres Arrangement, das von Wilhelms Schwester Emmy Worringer und ihrer Mutter Bertha inszeniert worden war,<sup>285</sup> um eine standesgemäße Verbindung zweier

---

<sup>284</sup> Erdmann-Macke, Elisabeth: Erinnerung an August Macke. Frankfurt am Main 1987, S. 221. Fortan: Erdmann-Macke.

<sup>285</sup> Grebing 2004, S. 13.

Menschen zu fördern, die ähnliche Interessen verfolgen. Wilhelm Worringer erinnert sich retrospektiv an seine erste Begegnung mit Marta Schmitz, zu der er sich gemeinsam mit seinem Freund Alfred Forell „aufgemacht [hatte], um zwei frisch in München angekommen Kölner Malweibern (Agnes Oster hieß die eine, Marta Schmitz die andere) einen konventionell gemeinten höflichen Begrüßungsbesuch zu machen. Mit dem Vorbehalt: oh Gott, wenn das schon vorbei wäre.“<sup>286</sup>

Zwei Jahre nach diesem Treffen, am 11. Mai 1907 heiraten Wilhelm und Marta im Restaurant Zoo Köln. Wilhelm Worringer hat zu diesem Zeitpunkt gerade seine Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ beendet, die ihm zukünftig eine Karriere als Kunsthistoriker eröffnen soll. In den folgenden Jahren arbeitet er als freier Schriftsteller und kann erste Erfolge als Hochschullehrer im Rheinland verzeichnen.

Unter etwas anderen Bedingungen verläuft Marta Worringers Weg als Künstlerin. Nach der Heirat mit Wilhelm ist eine künstlerische Karriere durch ihre Mutterschaft nur noch in eingeschränktem Maße möglich. Ihre ersten Ehejahre verbringen die Worringers in München und Bern (1908-1913). Am 14. September 1908 wird die erste Tochter Brigitte geboren, 1911 kommt Tochter Renate zur Welt. Dennoch gibt Marta ihren Beruf als Künstlerin nicht auf. Als Wilhelm Worringer 1914 an das Kunsthistorische Seminar in Bonn berufen wird, zieht die Familie ins Rheinland um, wo beide erfolgreich in ihren Berufen arbeiten. In Bonn wird am 29. März 1918 die dritte Tochter der Worringers namens Lucinde geboren.

#### **5.3.4 Die Worringers und die rheinische Kunstszene nach dem Ersten Weltkrieg**

Nach dem Ersten Weltkrieg integrieren sich die Worringers schnell in der rheinischen Kunst- und Kulturszene. Ab den 20er Jahren ist das Ehepaar mit vielen Intellektuellen, Künstlern und

---

<sup>286</sup> Wilhelm Worringer. Aufzeichnungen 1959 über das erste Zusammentreffen mit Marta Schmitz und Agnes Oster. In: Nachlass M. und W. Worringer: Über den Aufenthalt in München 1905-1907, zitiert nach Grebing 2004, S. 13.

Wissenschaftlern befreundet, die ihnen den Anschluss an das kulturelle Leben im Rheinland erleichtern. Zu ihrem Freundeskreis zählen unter anderem der Künstler Max Ernst, die Theaterprinzipsalin Louise Dumont oder die Germanisten Paul und Edda Hankamer.<sup>287</sup> Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatten die gebürtigen Rheinländer Marta und Wilhelm Worringer Kontakte zur hiesigen Kunstszene geknüpft. Als die Familie Worringer noch in Bern lebte, reisten sie immer wieder ins Rheinland und erlebten so die beginnende Moderne in Köln unmittelbar mit. Marta und Wilhelm Worringer waren beispielsweise im Kölner Gereonsclub engagiert, der am 21. Januar 1911 gegründet wurde. Benannt war der Club nach dem Büro- und Atelierhaus in der Kölner Gereonstraße, in dessen Räumen in regelmäßigen Abständen Ausstellungen, Lesungen und Diskussionsabende stattfanden. Elisabeth Erdmann-Macke erinnert sich:

Diese Vereinigung, die in Köln auf Anregung von Fräulein Worringer [d.i. Emmy Worringer, Anm. T.B.] und dem Maler Franz M. Jansen gegründet worden war und im „Gereonshaus“ tagte, wurde für das Kunstschaffen im Rheinland von immer größerer Bedeutung. Es wurden dort alle Monate wechselnde Ausstellungen gemacht, vor allem auch von jüngeren, in der Öffentlichkeit noch wenig bekannten Künstlern.<sup>288</sup>

Der Gereonsclub wurde aufgrund der Beteiligung von Emmy, Marta und Wilhelm Worringer bald nur noch Worringerclub genannt. Der private Ausstellungs-, Verkaufs- und Diskussionsclub war besonders zeitgenössischen künstlerischen Strömungen gegenüber aufgeschlossen. In den Räumen des Hauses waren unter anderem Werke von André Derain, Vincent van Gogh und Ferdinand Hodler zu sehen, gelesen wurden u.a. Werke von Hugo von Hofmannsthal.<sup>289</sup> Der Worringer Club bemühte sich, Kontakte zu zeitgenössischen Künstlern herzustellen und das Rheinland neben den großen Kunst-Metropolen Berlin, Paris und Wien zu einem attraktiven Zentrum für Kunstschaffende zu

---

<sup>287</sup> Vgl. Grebing 2004, S. 48f.

<sup>288</sup> Erdmann-Macke, S. 221.

<sup>289</sup> Die Rheinischen Expressionisten, S. 48.

machen. Durch die Kontakte des Worringer-Clubs zu Künstlern und Verlegern fand 1913 im Gereonsclub beispielsweise die erste Ausstellung der Künstlergruppe Der Blaue Reiter statt.

Dennoch veränderte sich die Kunst und Kulturszene im Rheinland nach dem Ersten Weltkrieg im Vergleich zu anderen Großstädten in Deutschland nur zögerlich. Während in den Metropolen Berlin oder München sich eine künstlerische Avantgarde schneller etablieren konnte, erlebte das eher provinziell geprägte Rheinland soziokulturelle und künstlerische Veränderungen nur schleppend. Nichtsdestoweniger schlossen sich auch rheinische Künstler und Intellektuelle in Gruppen und Vereinigungen zusammen, um modernen Ideen gemeinsamen Ausdruck zu verleihen. Es etablierten sich neue Zeitschriften, wie z.B. „Der Ziegelbrenner“ (1917) oder „Der Strom“ (1919), die als rheinische Antwort auf die Berliner Zeitschriften „Der Sturm“ oder „Die Aktion“ zu werten sind. Viele der neu gegründeten Künstlergruppen verfolgten neben ihrem künstlerischen Engagement auch politische Ziele.

Marta Worringer beteiligte sich in den 20er Jahren an zahlreichen Ausstellungen, wobei ihre künstlerischen Ambitionen allerdings nicht politisch motiviert waren. Sie schließt sich der Gruppe „Bonner Künstlervereinigung 1914“ an und ist neben Hela Peters-Ebbeke, die einzige Frau in dem ansonsten männerdominierten Vereinigung.<sup>290</sup> Jeweils in den Sommermonaten zeigt sie im Städtischen Museum Villa Obernier in Bonn eigene Arbeiten.<sup>291</sup> Künstlerisch präsent ist Marta Worringer in den 20er Jahren vor allem in Düsseldorf. Erwähnenswert ist ihre Teilnahme an der „1. Internationalen Kunstausstellung“ im Kaufhaus Tietz in Düsseldorf im Jahre 1922. Die Ausstellung zählt zu den Höhepunkten der Aktivitäten der Künstler- und Schriftstellervereinigung Das Junge Rheinland. Die Gruppe wurde am 24. Februar 1919 in Düsseldorf gegründet mit dem Ziel, „[...] Düsseldorf und den Westen dem gesamtdeutschen Kunstwillen anzugliedern“, aber auch, um

---

<sup>290</sup> Vgl. Wiemer-Enis, Hanna: Marta Worringer und die rheinische Kunstszene 1914-1928. In: Meiner Arbeit mehr denn je verfallen, S. 61.

<sup>291</sup> Ebenda, S. 61.

[...] jungen und jüngsten rheinischen Künstlern durch eine starke Organisation Gelegenheit zu geben, ihre Arbeiten ohne den Druck kunstfeindlicher Mächte in großen ausgewählten Ausstellungen zu zeigen, im Rheinland zunächst, dann im übrigen Deutschland.<sup>292</sup>

Während Marta Worringer in den 20er Jahren künstlerisch in Erscheinung tritt, integriert sich auch ihr Mann in die junge Kunstlandschaft. Im Gründungsjahr der Künstlervereinigung Junges Rheinland ist er beispielsweise als Mitglied im beratenden Ausschuss tätig.<sup>293</sup> In dieser Zeit äußert sich Wilhelm Worringer verstärkt zu künstlerischen Tendenzen seiner Zeit und tritt im Rheinland als Referent und Buchautor in Erscheinung. Im März 1919 hält er beispielsweise im Kölner Kunstverein den Vortrag „Kritische Gedanken zur neuen Kunst“<sup>294</sup>, in dem er sich erstmals zur Entwicklung des Expressionismus äußert. Ein Jahr später spricht Worringer über „Künstlerische Zeitfragen“ vor der Münchner Ortsgruppe der Goethe-Gesellschaft.<sup>295</sup>

Der gemeinsame Lebensabschnitt der Worringers im Rheinland in den 20er Jahren bildet für beide Ehepartner eine sehr produktive Zeit. Marta Worringer wird als rheinische Künstlerin bekannt, während sich Wilhelm Worringer als Universitätsprofessor etabliert und durch seine Reden und Schriften einen bedeutenden Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte leistet.

Die folgenden Kapitel beleuchten das Künstlerpaar in den 20er Jahren in ihren jeweiligen Arbeitsbereichen und rekonstruieren darüber hinaus die privaten Strukturen. Vor allem die Akzeptanz und das gegenseitige Verständnis für die Tätigkeit des anderen, gepaart mit einer geistigen Verbundenheit im Zeichen der Kunst, ist ein charakteristisches Merkmal des Künstlerpaares Marta und Wilhelm Worringer.

---

<sup>292</sup> Das Junge Rheinland Düsseldorf. Katalogvorwort zur ersten Ausstellung des „Jungen Rheinland“ in der Kunsthalle Düsseldorf, März 1919. In: Das Junge Rheinland, S. 21.

<sup>293</sup> Ebenda, S. 21.

<sup>294</sup> Grebing, Helga: Lebensdaten Wilhelm Worringers. In: Wilhelm Worringer, Schriften. Bd. I, S. 1400.

<sup>295</sup> Ebenda.

### **5.3.5 Marta Worringers künstlerischer Beitrag im Rheinland**

Ein Blick auf ihre Ausstellungspräsenz im Rheinland zeigt die enorme künstlerische Produktivität Marta Worringers in den 20er Jahren. Fast jährlich nahm die Künstlerin an einer Ausstellung in ihrem lokalen Umfeld teil. Ihr Ausstellungsdebüt gab Marta Worringer 1919 in der Düsseldorfer Galerie Flechtheim. Ein Jahr später beteiligte sie sich an der Großen Kunstausstellung in Düsseldorf. 1922 zeigte Marta Worringer Arbeiten im Rahmen der „1. Internationale Kunstausstellung“ im Kaufhaus Tietz in Düsseldorf. Noch im gleichen Jahr nahm sie an der Graphik-Ausstellung im Folkwang-Museum in Hagen teil. Ihr Name erscheint 1926 im Kölnischen Kunstverein bei der Ausstellung Coelner Sezession. Ihre dort gezeigten Arbeiten veranschaulichen die Vielfältigkeit ihres künstlerischen Schaffens. Marta Worringer setzt sich bis zum Ende der 20er Jahre mit unterschiedlichen Genres und künstlerischen Techniken auseinander. Dazu gehören Temperamalerei, Kohle- und Kreidezeichnungen und Ölgemälde. Vor allem aber bestimmen graphische und kunstgewerbliche Arbeiten ihr Schaffen in dieser Zeit.<sup>296</sup> Als Künstlerin bekannt wurde Marta Worringer jedoch nicht erst im Rheinland, ihr Ausstellungsdebüt gab sie bereits 1910 im Berner Kunstmuseum. Bemerkenswert ist ihre Teilnahme an dem berühmten Pariser Herbstsalons ein Jahr später. Marta Worringer zeigte dort eine Arbeit mit dem Titel „Composition grotesque“, die heute allerdings als verschollen gilt<sup>297</sup>. Die Kunstzeitschrift „Der Cicerone“ bestätigt der zu diesem Zeitpunkt noch unbekanntes Marta Worringer schon damals künstlerisches Talent:

Frau Marta Worringer tritt zum ersten Male im Herbstsalon mit einer grotesken Komposition auf, die von einer begabten Künstlerin leider nur einen fragmentarischen Eindruck gibt. Es steht jedoch zu hoffen, Frau Worringer demnächst in einer größeren Sonderausstellung kennen zu lernen.<sup>298</sup>

---

<sup>296</sup> Marta Worringer (1881-1965). Werkverzeichnis. In: *Meiner Arbeit mehr denn je verfallen*, S. 200-206.

<sup>297</sup> Vgl. Eusterschulte, Birgit: Die künstlerische Entwicklung Marta Worringers im Licht zeitgenössischer Kritik. In: *Meiner Arbeit mehr denn je verfallen*, S. 103.

<sup>298</sup> Otto Grautoff. Der Pariser Herbstsalon. In: *Der Cicerone*.

Ihr Ausstellungsdebüt im Rheinland hatte Marta Worringer in der Düsseldorfer Galerie Flechtheim. Der Galerist Alfred Flechtheim war als Sammler und Förderer französischer und zeitgenössischer Kunst im Rheinland hervorgetreten und leistete einen Beitrag zur Etablierung der hiesigen Kunstszene. Er war darüber hinaus einer der wenigen Galeristen, der auch künstlerisch tätigen Frauen ein Präsentationsforum bot.

Unter dem Titel „Frauen“, stellte Marta Worringer im Jahre 1919 gemeinsam mit sechs weiteren Künstlerinnen bei Flechtheim aus. Dabei handelte es sich Paula Modersohn-Becker, Marie von Malachowski-Nauen, Ottilie Reylaender, Constanze Bischoff, Addy Witte und Ilse Forberg. Marta Worringer zeigte hier illustrierende Arbeiten zu Heinrich Manns „Madame Legros“, „Schwabs Kinderkreuzzug“ und Gerhart Hauptmanns „Der Narr in Christo“.<sup>299</sup>

#### **5.3.5.1 Marta Worringers Kunst im Zeichen einer weiblichen Kultur**

Der kurze Katalogtext der zu dieser Ausstellung erschien, ist deshalb besonders erwähnenswert, weil er die künstlerische Kreativität von Frauen nur bedingt anerkennt. Nicht nur die Arbeiten Marta Worringers, sondern auch die ihrer Malerkolleginnen werden durch H. W. Keim, der an eine spezifisch weibliche Natur auf dem Gebiet der Kunst glaubt, unter emanzipationskritischen Gesichtspunkten betrachtet. Dabei wird deutlich, wie sehr die Kunst von Frauen im frühen 20. Jahrhundert mit Vorbehalten belastet war. Keims Text basiert auf Thesen zeitgenössischer Theoretiker, wie zum Beispiel Georg Simmel oder Karl Scheffler, die an eine künstlerische Unterlegenheit von Frauen gegenüber Männern glauben. Keim entwirft ebenfalls ein dualistisches Geschlechtermodell und versagt letztlich Frauen eine eigene künstlerische Produktivität.

---

Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers. Heft 3, 1911, S. 834-836. Zitiert nach Eusterschulte. In: Meiner Arbeit mehr denn je verfallen, S. 103.

<sup>299</sup> Vgl. Dongen, Kees van: Frauen. Ausst. Kat. Galerie Flechtheim Düsseldorf 1919, S.1, zit. nach Eusterschulte. In: Meiner Arbeit mehr denn je verfallen, S. 103.

In seiner Kritik zur Ausstellung „Frauen“ in der Galerie Flechtheim reduziert Keim die Arbeiten von Marta Worringer auf „entzückende Zeichnungen“ und wertet ihre Stickereien und Illustrationen als nicht genuin schöpferische Leistung ab. Marta Worringers Arbeiten wie auch die der sechs anderen Künstlerinnen, stehen für ihn exemplarisch als weibliche Form einer dilettantischen und formalistischen Kunst.

In seinem Text stellt der Autor fest, dass die „Kunst eine seelische Vollständigkeit, eine innere Rücksichtslosigkeit und ein Kraftvertrauen voraus[setzt], das der Frau im Gegensatz zum Mann ermangelt.“<sup>300</sup> Er glaubt zwar daran, dass die Emanzipation eigene schöpferische Kräfte von Frauen freigesetzt habe, aber „eine endgültige, nicht nur künstlerische, sondern stoffliche und menschliche Reizung“ bezögen Frauen nur „aus dem Werk eines starken Künstlers“. Ähnlich wie Georg Simmel bezieht Keim klassische Geschlechtstypologien in seine Argumentation mit ein, wobei er künstlerische Inspiration nur männlichen Künstlern zugesteht. Im Gegensatz dazu seien Frauen nur indirekt am künstlerischen Prozess beteiligt und von den Ideen des männlichen Künstlers abhängig. Erst durch die männlichen literarischen Vorbilder dieser Ausstellung (Gerhart Hauptmann und Heinrich Mann) würden die Frauen zur künstlerischen Arbeit angeregt. Diese Argumentation erinnert wiederum an die mythologische Vorstellung des männlichen Genies und seiner minder qualifizierten Muse, die das künstlerische Potential des Mannes nie erreichen kann und bestenfalls als Nachahmerin und Kopistin erscheint. Diese Unvollkommenheit weiblicher Schaffenskraft formuliert noch drastischer auch der Theoretiker Karl Scheffler in seiner Schrift „Die Frau und die Kunst“:

Darum ist die Malerin auf das angewiesen, was sich lehren und lernen läßt. Das eignet sie sich oft mit vielem Geschick, mit schöner Grazie an; das Entscheidende aber, ist ja niemals

---

<sup>300</sup> Keim, H.W.: Frauen. In: Dongen, Kees van: Frauen. Ausstellungskatalog der Galerie Flechtheim, 5. Oktober-18. November 1919, zitiert nach Eusterschulte. In: Meiner Arbeit mehr denn je verfallen, S. 103.



erlernbar. Das Entscheidende in der Kunst ist das Erlebnis, worin die Form intuitiv empfangen wird. Da das Erlebnis der Frau nicht in Form zu verwandeln ist, kann es auch nicht formbildend sein. So ist denn auch die Malerin im wesentlichen auf Nachahmung und Nachempfindung der Männerwerke angewiesen, auf Naturalismus, Dilettantismus und Formalismus[.... ].<sup>301</sup>

In diesem Sinne betrachtet auch H.W. Keim die Zeichnungen und Stickereien von Marta Worringer als Beispiel einer spezifisch weiblichen Kunst.

Die Bewertung der Kunst Marta Worringers durch H.W. Keim aus einer geschlechtertypologischen Sicht ist bezeichnend, weil der Text verdeutlicht, wie Kunst von Frauen im 20. Jahrhundert wahrgenommen wurde. Mit Verweis auf die Thesen Georg Simmels oder Karl Schefflers, geht es ihm darum, eine spezifisch weibliche Note zu ermitteln.

Doch nicht alle Kritiker reihen sich in diese Tradition ein. Es sei Marta Worringers unverwechselbarer Stil, der sie zu einer bedeutenden und talentierten Künstlerin mache. Durch ihre eigene Handschrift unterscheide sie sich von Konkurrenten, darauf weist beispielsweise der Kritiker Rudolf Uebe in der Zeitschrift „Der Hellweg“ hin :

Ihre Blätter erzählen [...] vom visionären Blick - sie erzählen von einer künstlerischen Gestaltungskraft, die den seelischen Vorgang über realistische Schilderung hinaussteigert, die aus einzelnen Vorgangsmomenten eine neue unwirkliche, visionäre Gesamtdarstellung zusammenballt, in der die einzelnen seelischen Erlebnisse des Modells oder der Künstlerin wieder lebendig werden.<sup>302</sup>

---

<sup>301</sup> Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst, 1908. Zitiert nach: Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in Deutschen Quellentexten 1855-1945. Hrsg. Von Carola Muysers Amsterdam, Dresden 1999, S. 106.

<sup>302</sup> Uebe, F. Rudolf: Inhalt und Ausdruck. Bemerkungen zum Thema Fantastik und Grotteske im Graphischen. In: Der Hellweg. Wochenschrift für deutsche Kunst, Heft 45, 1922, S. 870-874. Zitiert nach Eusterschulte. In: Meiner Arbeit mehr denn je verfallen, S. 108.

### 5.3.5.2 Bildmotive und künstlerischer Stil in Marta Worringers frühen Arbeiten

Eine bedeutende Schau, an der Marta Worringer im Rheinland teilnahm, ist die „1. Internationale Kunstausstellung“ im Kaufhaus Tietz in Düsseldorf. Dort zeigte sie zwei Lithographien mit dem Titel „Vorstadt“<sup>303</sup> und „Die Schweigsamen“<sup>304</sup>. Insgesamt 300 Künstler aus dem In- und Ausland nahmen an der Düsseldorfer Ausstellung teil. Bei den beiden genannten Lithografien handelt es sich um frühe Arbeiten der Künstlerin. Sie spiegeln aber bereits den charakteristischen Stil und typische Motive wider, die auch in Marta Worringers späteren Bildern zu finden sind.

Überblickt man die Arbeiten Marta Worringers aus den 20 Jahren, lassen sich wiederkehrende Themen und Leitmotive erkennen. So stellt die Künstlerin wiederholt Menschen, besonders Frauen, in ihrem persönlichen Umfeld dar und beschäftigt sich mit persönlichen Schicksalen und zwischenmenschlichen Beziehungen. Viele ihrer Arbeiten sind von Schwermut und Pessimismus geprägt. Diese negativ Grundstimmung ist bereits in den beiden Grafiken „Vorstadt“ und „Die Schweigsamen“ ablesbar.

Die kleinformatige Druckgrafik mit dem Titel „Die Schweigsamen“ ist 35x46 cm groß. Sie zeigt ein Paar beim abendlichen Zusammensein an einem Tisch. Die Frau hat ihren Kopf zu Seite geneigt und blickt den Mann traurig an. Doch dieser bemerkt diesen Blick offenbar nicht, vielmehr scheint es, als würde er den Betrachter außerhalb der Bildes direkt ansehen. Auf der rechten Hand des Mannes, der gleichsam den Mittelpunkt des Bildes markiert, sitzt ein kleiner schwarzer Vogel mit geöffnetem Schnabel. Auf dem Tisch steht eine Vase mit einer verwelkten Blume. Im Hintergrund des Bildes deutet die Künstlerin eine Uhr, einen leeren Vogelkäfig und ein Fenster an, wobei der gesamte Raum perspektivisch verzerrt dargestellt ist. Die Tischecke, an der das Paar sitzt, schiebt sich zwischen die beiden Schweigenden, so als

---

<sup>303</sup> Worringer, Marta: Vorstadt, 1920, Lithographie. 50x36, Stadtmuseum Düsseldorf, Archiv Lauterbach, Inv. Nr. AL 292.

<sup>304</sup> Worringer, Marta: Die Schweigsamen um 1920, Lithographie. 35x46 cm, Stadtmuseum Düsseldorf, Archiv Lauterbach, Inv. Nr. AL 329.

wollte die Künstlerin damit die innere Entzweiung des Paares unterstreichen.

Schweigsam sitzt das Paar am Tisch, nicht einmal der Vogel scheint die Stille und Kommunikationslosigkeit zwischen den beiden brechen zu können. Marta Worringer gelingt es in der Lithografie eine bedrückend melancholische und traurige Stimmung zwischen einem Paar darzustellen, das sich offenbar nichts mehr zu sagen hat.

In Relation zu den Körpern sind die Köpfe der Personen überproportional groß dargestellt. Sie sind in die Länge gezogen und wirken seltsam verzerrt, fast wie eine Karikatur. Mit wenigen Strichen, Flächen und Schattierungen gelingt es Marta Worringer, den Figuren eine ausdrucksstarke Kontur zu verleihen. In dieser Lithografie entwickelt die Künstlerin den Formenkanon, den sie in ihren späteren Arbeiten beibehalten wird. Besonders die Darstellung der Menschen wird von Kritikern als eigenständige künstlerische Position bzw. als typisch „Worringersche Handschrift“ gewertet; es sind die schmale Körper mit überproportional großen Gliedern und langgezogenen ovalen Köpfe, die markant in ihren Bildern hervortreten.

Auch die Lithografie „Vorstadt“, welche die Künstlerin im Rahmen der Internationalen Kunstausstellung zeigte, vermittelt eine ähnlich hoffnungslose Stimmung wie „Die Schweigsamen“. Die Menschen befinden sich diesmal nicht in einem Interieur, sondern in einer parkähnlichen Landschaft, die im Hintergrund durch Häuser und Fabrikschlote begrenzt ist. Der Bildraum wirkt ähnlich perspektivisch verzerrt wie in der Lithografie „Die Schweigsamen“, der Betrachter muss genauer hinsehen, um das Dargestellte zu deuten. Mütter und Kinder sitzen oder stehen in dieser parkähnlichen Landschaft und sehen verloren aus. Die Darstellung scheint sich der realen Zeit zu entziehen. Während die spielenden Kinder vermuten lassen, es sei heller Tag, ist im Hintergrund des Bildes eine hell erleuchtete Straßenlaterne zu erkennen, was darauf hindeuten könnte, dass es Abend ist.

Wie bereits in der Lithografie „Die Schweigsamen“ scheinen die Personen, obwohl sie so dicht beieinander stehen, voneinander isoliert zu sein. Die Köpfe und Gesichter der einzelnen Figuren sind überdimensional groß und verzerrt dargestellt. Sie blicken in unterschiedliche Richtungen, einige der Gesichter sehen orientierungslos und verängstigt aus. Mit weit aufgerissenen Augen und starrem ausdruckslosem Blick sehen die Figuren den Betrachter direkt an. Die gesamte Szene wirkt trotz des dynamischen Bildaufbaus statisch und eingefroren.

Auch in dieser Lithographie zeigt Marta Worringer Menschen in traurigen, fast hoffnungslosen Situationen. Das Elend und das unheilvolle Leid spiegelt sich in den Gesichtern der Figuren wider, welche die Künstlerin wie in einer Art Großaufnahme fokussiert.

Möglicherweise hat Marta Worringer in ihren beiden Arbeiten, Erlebnisse und Erfahrungen des Ersten Weltkriegs verarbeiten und darstellen wollen. So könnte man die Lithografie „Stadtpark“ dahingehend deuten, dass viele Männer nach dem Krieg nicht nach Hause kehrten und die Frauen und Mütter auf sich alleine gestellt waren. In Marta Worringers Bildern erscheinen Frauen als die Leidtragenden, die mit Schicksalsschlägen und schwierigen Situationen leben müssen. Auch die Lithografie „Die Schweigsamen“ könnte man im Kontext des Krieges deuten. Marta Worringer zeigt ein Paar, das sich nach dem Krieg fremd geworden ist und sich nichts mehr zu sagen hat.

Die Machtlosigkeit der Menschen gegenüber Tod, Krankheit oder Armut sind Themen, mit denen sich Marta Worringer immer wieder künstlerisch auseinandersetzt. Das werten Kritiker als reifes Kunstbekenntnis:

[...] Diese Augen, diese Hände, dieser sensitiv-nervöse Strich, dieser immer wiederkehrende Ausdruck der Gesichter, bald in banger Frage, dumpfer Erschlaffung, bald voll erkenntnistiefen Grauens – all das wird unter dieser Frauenhand zu einem erschütternden und doch durchaus reifen Kunstbekenntnis.<sup>305</sup>

---

<sup>305</sup> Bonner Generalanzeiger vom Juni 1925. Zitiert nach Eusterschulte,

Durch die Wahl ihrer Motive versucht die Künstlerin einen narrativen Kontext innerhalb des Bildes zu schaffen, wobei es dem Betrachter selbst überlassen bleibt, das Gesehene zu interpretieren bzw. die Geschichte im Bild gedanklich weiter zu spinnen. Ein Beispiel dafür ist die Tuschezeichnung mit dem Titel „Bergarbeiterfrauen in Dortmund vor der Zeche bei einem Grubenunglück“, das um 1925 entstand.<sup>306</sup> Auf dem hochformatigen Blatt sind acht Frauen zu sehen, die dicht nebeneinander gedrängt vor einem Gitter stehen. Im Hintergrund sind Fabrikgebäude und rauchende Schlote erkennbar. Das Grubenunglück selbst, das der Lithografie den Titel gibt, ist nicht zu sehen. Den schrecklichen Unfall, der sich in der Zeche ereignet hat, blendet Marta Worringer bewusst aus. Für die Künstlerin stehen vielmehr die Frauen im Mittelpunkt, die mit ihren übergroßen, langgezogenen Gesichtern das gesamte Bild ausfüllen. Sie bangen um das Leben ihrer Männer, und ziehen mit ihren von Furcht erfüllten Blicken die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Erneut stellt die Künstlerin ihre unverwechselbare Worringersche Handschrift unter Beweis, indem sie mit nur wenigen Strichen müde und ängstlich wirkende Gesichter skizzenhaft erfasst. Eine Frau am rechten Bildrand hat ihr Gesicht schon abgewandt, als habe sie bereits die Hoffnung aufgegeben, dass ihr Mann das Unglück überlebt haben könnte. Erneut konfrontiert Marta Worringer den Betrachter mit einer trostlosen und beklemmenden Stimmung, die durch die realistische Wiedergabe eines tragischen Arbeitsunfalls umso eindringlicher wirkt.

Auffällig ist, dass sich die Physionomien der Frauen in der Lithografie „Bergarbeiterfrauen in Dortmund vor der Zeche bei einem Grubenunglück“ kaum unterscheiden. Sie ähneln sich in ihrem Gesichtsausdruck, in ihrer Gestalt und in ihrer Kleidung und erscheinen deshalb als ein Frauentypus, den die Künstlerin immer

---

S.112.

<sup>306</sup> Worringer, Marta: Bergarbeiterfrauen in Dortmund vor der Zeche bei einem Grubenunglück, um 1925. Tusche, Feder, 46,3x30,7 cm, Kunstmuseum Bonn Inv. Nr.Z229.

wieder reproduziert. Dabei geht es ihr weniger darum, individuelle Persönlichkeiten darzustellen, als vielmehr universelle Typen, die im Grunde austauschbar sind und dazu dienen, eine schicksalhafte Situation symbolisch zu charakterisieren. In der Darstellung der Figuren verliert sich Marta Worringer daher nicht in Einzelheiten und Details, sondern beschränkt sich auf eine schematische, abstrakte Darstellung, die schon fast an der Grenze des Karikativen liegt.

Gerade diese Art der Darstellung bewerteten zeitgenössische Kritiker als typisch Worringersche künstlerische Handschrift:

Das Eigenartigste und Stärkste in der Linien Sprache gibt Marta Worringer. Diese Frauenköpfe, Frauen, die sich begegnen, Frauen am Fenster, Frauen, die am Leben leiden, sind von faszinierender Tiefe und Kraft. Nur ein Typus in mannigfaltiger Variation. Aber eine Abwandlung des Themas, die durch ihre Wiederholung nur um so stärker wirkt.<sup>307</sup>

Weil sie einen direkten Bezug auf die zeitlichen Umstände nehmen, sind Marta Worringers Arbeiten aus den 20er Jahren durchaus in einem sozialkritischen Sinne zu deuten. So könnte man die Lithografien „Vorstadt“ und „Die Schweigsamen“ als kritische Reflexion der Künstlerin über den Ersten Weltkrieg verstehen. Mit der Lithografie „Bergarbeiterfrauen in Dortmund vor der Zeche bei einem Grubenunglück“ greift Worringer ebenfalls ein aktuelles gesellschaftliches Thema auf, indem sie einen regionalen Bezug zum Rheinland herstellt und das Arbeitermilieu in der Zeche zum Thema macht.

Marta Worringer konfrontiert den Betrachter unmittelbar mit negativen Gefühlen und Stimmungen. Wie mit dem Objektiv einer Kamera fokussiert sie die langgezogenen, verzerzten Gesichter der Figuren, denen Traurigkeit und Leid förmlich ins Gesicht geschrieben stehen. Marta Worringers Arbeiten lassen sich daher „wohl am ehesten im Spannungsfeld zwischen sozialem und

---

<sup>307</sup> Edmund Schopen in der Bonner Zeitung vom Juni 1925, zitiert nach Eusterschulte, S. 107.

expressivem Realismus fassen<sup>308</sup>. Deshalb vergleicht ein Kritiker Marta Worringers Arbeiten mit dem Werk der Künstlerin Käthe Kollwitz. Ähnlich wie Worringer setzte sich auch Kollwitz mit menschlichen Schicksalen und mit sozialen Problemen ihrer Zeit auseinander. Der Kritiker schreibt:

Frau Worringer bringt aus dem Gebiete der Graphik eine Auswahl mit feinsten Delikatessen radiierter Blätter. Was den Inhalt anbelangt, so zeigt die Künstlerin wie Käthe Kollwitz Hinwendung zum menschlichen Elend, zu Armut, Müdigkeit usw. Diese menschlichen Formen erscheinen uns pathologisch, und es dürfte trotz der technisch außerordentlich feinen Radierung nicht jedermanns Wunsch sein, sich diese Blätter in seine Sammlung einzureihen.<sup>309</sup>

Über Käthe Kollwitz schrieb Wilhelm Worringer eine kleinere monographische Abhandlung, in der er sie als eine bedeutende Künstlerin der Zeit bezeichnet. In seinem Text beleuchtet Worringer einen zentralen Aspekt in Kollwitz' Arbeiten und bemerkt: „[...] der Glaube an das Licht, das am Ende alles Dunkels des heutigen sozialen Elends steht, ist die Triebkraft, ohne die sie nie einen Federstrich an ihrem Werk getan hat.“<sup>310</sup> Mit diesen Worten weist der Kunsthistoriker auf einen entscheidenden Aspekt in Käthe Kollwitz' Werk hin, der in den Arbeiten seiner Frau Marta gänzlich fehlt. Die Radierungen von Käthe Kollwitz handeln von sozialem Elend und vom Menschen, der in seelische Bedrängnis geraten ist, wodurch sich ein Vergleich mit Marta Worringer durchaus anbietet. Doch die Parallelen zwischen den beiden Künstlerinnen liegen nur an der Oberfläche. Denn im Gegensatz zu Kollwitz' Arbeiten blendet Marta Worringer positive und hoffnungsvolle Aspekte vollkommen aus. „Der Glaube an das Licht“, wie Worringer schreibt, ist in Marta Worringers Arbeiten erloschen, wie das Werk „Bergarbeiterfrauen in Dortmund vor der Zeche bei einem Grubenunglück“ oder die Lithographie „Die

---

<sup>308</sup> Vgl. Eusterschulte, S. 107.

<sup>309</sup> Deutsche Reichszeitung vom Mai 1926, zitiert nach Eusterschulte, S. 112.

<sup>310</sup> Worringer, Wilhelm: Käthe Kollwitz. Bilderhefte des Deutschen Ostens. Hrsg. Von Heinrich Wolff, Heft 10, o. Jahr und Seitenangabe.

Schweigsamen“ deutlich machen. Stattdessen durchziehen Hoffnungslosigkeit und Trauer das Werk Marta Worringers wie ein roter Faden. Marta Worringer grenzt sich daher nicht nur von der Künstlerin Käthe Kollwitz ab, sondern auch von anderen zeitgenössischen Malerkolleginnen und Kollegen. Im Vergleich zu ihnen erscheint sie als Außenseiterin unter den Rheinischen Expressionisten.

#### **5.3.5.3 Marta Worringer: Eine Außenseiterin unter den Rheinischen Expressionisten**

Im Sommer 1913 organisierte August Macke die erste „Ausstellung Rheinischer Expressionisten“ in Kunstsalon Cohen in Bonn. Es war ihm gelungen, zum ersten Mal insgesamt 15 junge, fortschrittliche Künstlerinnen und Künstler aus dem lokalen Umfeld zusammenzuführen. Zu den Mitgliedern der Gruppe gehörten unter anderem Heinrich Campendonk, Ernst Moritz Engert, Max Ernst, August Macke, Carlo Mense, Hans Thuar oder Joseph Kölschenbach. Die Künstlergruppe, die als rheinisches Pendant zum Blauen Reiter in München entstand, setzte sich überwiegend aus männlichen Künstlern zusammen. Ausnahmen in dem männerdominierten Kreis waren Marie Nauen von Malachowski und Olga Oppenheimer.

Marta Worringer gehörte der Gruppe der Rheinischen Expressionisten nicht an. Verbindungen zwischen der rheinischen Künstlergruppe und Marta Worringer existierten aber durchaus, zum Beispiel im Rahmen von gemeinsamen Ausstellungen. In der Galerie Flechtheim beispielsweise stellte Marta Worringer gemeinsam mit Marie Nauen von Malachowski aus. Einige Künstler der rheinischen Gruppe verkehrten auch im Worringerclub, wie zum Beispiel August Macke.

Im Vergleich zu ihren rheinischen Malerkolleginnen- und Malerkollegen beschritt Marta Worringer ihren ganz eigenen künstlerischen Weg, der sich von diesen thematisch wie formal abhebt. Die charakteristische künstlerische Handschrift Marta Worringers und die spezifische Motivwahl ihrer Arbeiten wurden bereits im letzten Kapitel näher beschrieben. Im direkten



Vergleich zu Marta Worringers Arbeiten lässt sich die Kunst der Rheinischen Expressionisten folgendermaßen beschreiben:

Der Rheinische Expressionismus hatte sich seit 1909 im Rheinland als eine eigenständige lokale Variante des bildkünstlerischen Expressionismus herausgebildet. Der Einfluss von französischen Strömungen des ausgehenden 19. bzw. des beginnenden 20. Jahrhunderts ist deutlich spürbar. Besonders in der Wahl der Sujets und der Farben orientieren sich die Rheinischen Expressionisten an den französischen Kubisten, Futuristen oder Neoimpressionisten. Ähnlich wie Paul Cézanne oder Vincent van Gogh verwenden die Rheinischen Expressionisten leuchtende, satte Farben ihren Ölbildern.

Als regionale Künstlergruppe greifen sie in ihren Arbeiten typische Motive aus ihrer Heimatregion auf und setzen somit einen lokalen Bezugspunkt. Dazu gehören idyllische Landschaftsbilder, Fluss-, Park- oder Gartenlandschaften, die durch eine weitgehend realistische und weniger abstrakte Wiedergabe an den romantischen Natursymbolismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts erinnern.

Während für die Rheinischen Expressionisten die Ölmalerei eine bevorzugte Gattung darstellt, beschäftigt sie sich Marta Worringer überwiegend mit dem Bereich der Graphik und Illustration. Ölbilder entstehen hingegen nur wenige. Anders als die rheinische Künstlervereinigung konzentriert sich Marta weniger auf Landschaftsdarstellungen und Stilleben, sondern auf die Darstellung von Menschen in ihrem sozialen Umfeld. Dabei legt Marta Worringer ihre Zeichnungen skizzenhaft an und ist weniger um einen ästhetisch ansprechenden Gesamteindruck bemüht, als um eine realistische Darstellung von menschlichen Schicksalen. Während Marta Worringers Arbeiten eine kritisch-soziale Tendenz aufweisen, erscheinen die farbenfrohen Stilleben und Landschaften der Rheinischen Expressionisten idealisierend und optimistisch.

Durch ihren eigenwilligen Stil und die sozialkritische Thematik grenzt sich Marta Worringer von der Gruppe der Rheinischen Expressionisten ab und erscheint als Einzelgängerin. Zwar

vergleichen zeitgenössische Rezensenten Martas Arbeiten mit denen der Künstlergruppe, wobei sie jedoch ebenfalls auf Unterschiede hinweisen. Ein Kritiker vergleicht Martas graphische Arbeiten mit dem Malerkollegen Hans Thuar: Während seine Bilder eine bunte Fröhlichkeit ausstrahlten, wirkten Marta Worringers Arbeiten hingegen schwermütig und pessimistisch, urteilt der Rezensent:

[...] sie lebt und leidet unter dem Druck dieser inneren Gesichte, auch sie sucht Erlösung durch das Werk; nur, das ihr Ausdrucksmaterial nicht Farbe, sondern Feder und Tusche ist, und ihre Welt anstatt der Thuar'schen lebensbejahenden, eine [...] lebensverneinende, eine pessimistische, ja im gewissen Sinne eine transzendente Welt ist.<sup>311</sup>

Die Rheinischen Expressionisten können als eine relativ homogene Künstlervereinigung beschrieben werden, die von den französischen Künstlern des ausgehenden 19. Jahrhunderts beeinflusst sind. Marta Worringers Arbeiten unterscheiden sich aufgrund ihrer Motivwahl und ihrer ganz eigenen Handschrift vom künstlerischen Ausdruck der Rheinischen Expressionisten. Während letztere sich stark an der Avantgarde-Bewegung französischer Künstler orientieren, ist dieser Einfluss in Marta Worringers Arbeiten nicht zu erkennen.

Marta Worringer beginnt in den 20er Jahren vornehmlich im Bereich der Graphik einen ganz eigenen Stil zu entwickeln und fokussiert sozialkritische Themen ihrer Zeit. Die Darstellung von menschlichen Notsituationen und Schicksalsschlägen durchziehen ihre Arbeiten leitmotivisch. Dabei geht es der Künstlerin nicht darum, für den Betrachter optisch ansprechende Arbeiten zu gestalten, sondern vielmehr ihn zum Nachdenken anzuregen. Im Gegensatz zur Gruppe der Rheinischen Expressionisten, die dem Betrachter ästhetisch ansprechende Stillleben und Landschaften vor Augen führt, präsentiert Marta Worringer ganz bewusst eine Ästhetik des Negativen, des Hässlichen, wodurch sie sich von zeitgenössischen rheinischen Künstlern abhebt.

---

<sup>311</sup> Generalanzeiger vom Juni 1925, zitiert nach Eusterschulte, S. 112.

### **5.3.6 Der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer und sein Beitrag zur Kulturgeschichte seiner Zeit**

Der Kunsthistoriker Hans Sedlmayer bezeichnete Wilhelm Worringer als eine geniale Person, die in der Wissenschaft einen außerordentlichen Rang eingenommen habe.<sup>312</sup> Seine Popularität auf kunsthistorischem Gebiet erlangte Worringer durch seine 1907 erschienene Schrift „Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie.“ Im „Metzler Kunsthistoriker Lexikon“ ist nachzulesen:

Mit *Abstraktion und Einfühlung*, seiner Berner Dissertation (1907), schrieb der 26jährige junge Gelehrte aus dem Geist der Moderne die wohl meistgelesene Arbeit eines Kunsthistorikers, welche nicht nur die europäische Kunstgeschichte aus einem neuen Blickwinkel betrachtete, sondern auch zur historischen Legitimierung des Expressionismus beitrug.<sup>313</sup>

Eine „historische Legitimierung des Expressionismus“ zu schaffen stand nicht in Worringers Absicht. Das Etikett des visionären Theoretikers, der mit seinen Thesen der expressionistischen Praxis voranschritt, stammt vielmehr von der zeitgenössischen Künstlergeneration selbst. Der durchschlagende Erfolg des Buches, durch den Worringer zu einer bedeutenden Persönlichkeit der Kunstgeschichte avancierte, erklärt sich durch seine Einbettung in den zeitgenössischen Kontext. Seine in „Abstraktion und Einfühlung“ dargelegten Thesen zur Entwicklung der Kunst lieferten die ästhetische Begründung einer modernen Kunst, die um die Jahrhundertwende gerade erst im Entstehen war. Dieser Zusammenhang war aus Worringers Sicht unbeabsichtigt, wie er retrospektiv in einem Brief an seinen Verleger Rheinhard Pieper bestätigt:

Insofern weiss ich auch garnichts darüber auszusagen, wie es dazu gekommen ist, dass sich in mir in diesem münchener Jahr 1905 so selbständige Gedankengänge ausgebildet haben wie sie in „Abstraktion und Einfühlung“ zur Niederschrift gekommen sind. Mir

---

<sup>312</sup> Vgl. Grebing 2004, S. 289.

<sup>313</sup> Metzler Kunsthistoriker Lexikon. Zweihundert Portraits deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hrsg. von Peter Betthausen u.a. Stuttgart, Weimar 1999, S. 493, Stichwort „Wilhelm Worringer“.

hat jedenfalls damals jedes Bewusstsein davon gefehlt, dass ich damit etwas Besonderes in die Welt gesetzt habe.<sup>314</sup>

Worringers kunsttheoretische Überlegungen entstanden zu der Zeit, als sich eine avantgardistische Bewegung in Deutschland gerade zu etablieren begann.

Zu dieser Zeit gründeten Franz Marc und Wassily Kandinsky in München die Künstlergruppe Der Blaue Reiter und in Dresden schloss sich die Vereinigung Die Brücke zusammen. Im Kreise des Blauen Reiter beispielsweise fand Worringers Schrift „Abstraktion und Einfühlung“ unmittelbaren Anklang. Im Juli 1911 schrieb August Macke an den befreundeten Franz Marc: „Franz, kennst Du eigentlich das Buch von Worringer ‚Abstraktion und Einfühlung‘? Ich las es und fand es teilweise recht fein. Sehr viele Dinge für uns.“<sup>315</sup> Marc schrieb darauf hin an Wassily Kandinsky: „Ich lese eben Worringers „Abstraktion und Einfühlung“; ein feiner Kopf, den wir sehr brauchen können. Ein fabelhaft geschultes Denken, straff und kühl; sehr kühl sogar.“<sup>316</sup>

Auch Elisabeth Erdmann-Macke erinnert sich, dass Worringers Buch in Künstlerkreisen sehr gut angenommen wurde und beschreibt Worringer als außergewöhnlichen Akademiker, unter anderem, weil er den Kontakt zu zeitgenössischen Künstlern suchte:

Man hatte oft mehr von diesen lebendigen Diskussionen und Gesprächen, wo ein Wort das andere gab, als von manchen Kunstbüchern, die sich oft in sehr komplizierten Gedankengängen und schwierigen Begriffen ergingen. Ich muß allerdings einfügen, daß die damals erschienenen Bücher von Wilhelm Worringer „Formenprobleme der Gotik“ und „Abstraktion und Einfühlung“ einen begeisterten Kreis von verständnisvollen Anhängern unter den jungen Künstlern hatten; die meisten von ihnen schafften sie sich an oder liehen sie sich untereinander aus. Endlich einmal ein Akademiker, der diesen neuen Ideen aufgeschlossen und verständnisvoll gegenüberstand, der vielleicht für sie eintreten

---

<sup>314</sup> Brief von Wilhelm Worringer an Rheinhard Piper, Brief vom 23. Sept. 1944. Rheinhard Piper. Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903-1953. Hrsg. von Ulrike Buergel-Goodwin und Wolfram Göbel. München 1979, S. 458f.

<sup>315</sup> August Macke. Franz Marc. Briefwechsel. Hrsg. von Wolfgang Macke. Köln 1964, S. 60.

<sup>316</sup> Kandinsky, Wassily/Marc, Franz: Briefwechsel. Hrsg. von Klaus Lankeith. München, Zürich 1983, S. 136.

und sie verteidigen würde gegen so viele konservativ eingestellte Kunsthistoriker, die von vornherein alles Neue, Ungewohnte ablehnten und sich gar nicht erst damit beschäftigten.<sup>317</sup>

In seinem Buch „Abstraktion und Einfühlung“ beschreibt Worringer eine naturalistische Naturdarstellung, im Sinne von einfühlsamer, emotionaler Kunst auf der einen und Abstraktion auf der anderen Seite. Durch diese Unterscheidung setzte Wilhelm Worringer ästhetische Wertmaßstäbe, weil seine Thesen dem Wendepunkt in der Kunst von der Naturnachahmung zur Abstraktion um 1910 entsprachen. Durch einen Vergleich zwischen verschiedenen Epochen der Kunst hebt Worringer in seiner Schrift hervor, dass es sowohl abstrakte als auch naturalistische Elemente in der Kunst immer schon gegeben habe. Der Abstraktion bzw. dem Abstraktionsdrang in der Kunst räumt Worringer entwicklungsgeschichtlich Priorität ein. Er schreibt:

[...] der Urkunsttrieb hat mit der Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Er sucht nach reiner Abstraktion als der einzigen Ausruhmöglichkeit innerhalb der Verworrenheit und Unklarheit des Weltbildes und schafft mit instinktiver Notwendigkeit aus sich heraus die geometrische Abstraktion. Sie ist der vollendete und dem Menschen einzig denkbare Ausdruck der Emanzipation von aller Zufälligkeit und Zeitlichkeit des Weltbildes.<sup>318</sup>

Diese Überlegungen, die Worringer als allgemein historische Entwicklung in der Kunst verstand, deuteten zeitgenössische Künstler als singuläres Phänomen, um die kunstrevolutionäre Wende nach 1900 zu beschreiben.

In „Abstraktion und Einfühlung“ begibt sich Worringer auf eine historische Zeitreise in die Kunst der Antike und des Mittelalters und beleuchtet die Kunst außereuropäischer und sogenannter primitiver Völker, um die Entwicklung abstrakter Tendenzen zu beschreiben. Um kunstgeschichtliche Parallelen zwischen den einzelnen Kulturen aufzuzeigen, stellt Worringer die verschiedenen

---

<sup>317</sup> Erdmann-Macke, S. 267f.

<sup>318</sup> Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 1959, 1976, S. 81.

künstlerischen Epochen gleichwertig gegenüber, was ihm einen Vergleich zwischen der Kunst primitiver Völker und der Kunst des 20. Jahrhunderts ermöglicht. Ein derartiger Vergleich von zeitgenössischer und vergangener Kunst galt als neuer Aspekt in der Kunstgeschichte, den die expressionistischen Künstler begeistert aufnahmen, um ihre eigene künstlerische Praxis zu legitimieren. Vor allem der von Worringer hergestellte Bezug zur Kunst fremdländischer Völker spiegelt sich in der Kunst der Expressionisten wider. So weist beispielsweise Franz Marc im Almanach des Blauen Reiters auf Verbindungen zwischen den sogenannten Primitiven und der neuesten Malerei in Deutschland hin und versinnbildlicht damit die Suche der Künstler im 20. Jahrhundert nach dem Ursprünglichen. Durch seine Thesen in „Abstraktion und Einfühlung“ beschreibt Worringer die ästhetische Moderne als ein Phänomen, das im expressionistischen Jahrzehnt als „Projektionsraum antizivilisatorischer Wünsche“<sup>319</sup> erscheint. Ähnlich wie in „Abstraktion und Einfühlung“ präsentiert Wilhelm Worringer auch in anderen Schriften eine vergleichende Kunstgeschichte, die ästhetische und philosophisch-weltanschauliche Aspekte in sich vereint und über eine traditionelle Kunstauffassung hinaus weist. Obwohl sich Worringer bevorzugt mit der Kunst vergangener Epochen auseinandersetzte, befasste er sich auch mit den aktuellen Entwicklungen seiner Zeit. Sein wertendes Schreiben über die Künstler und die Kunst seiner Zeit führte dazu, dass Worringer als Außenseiter innerhalb der wissenschaftlichen Zunft wahrgenommen wurde, denn eine Beschäftigung mit Gegenwartskunst war für Wissenschaftler um die Jahrhundertwende nicht üblich. Worringer schrieb einen Beitrag zum Kubismus<sup>320</sup>, eine kurze Einführung zu Käthe Kollwitz<sup>321</sup>, einen Text zu Otto Pankok<sup>322</sup>,

---

<sup>319</sup> Anz 2002, S. 22.

<sup>320</sup> Worringer, Wilhelm: Bemerkungen zum Kubismus. In: Das Kestnerbuch. Hrsg. von Paul Erich Küppers. Hannover 1919, S. 145-152.

<sup>321</sup> Worringer, Wilhelm: Käthe Kollwitz. Bilderhefte des deutschen Ostens. Hrsg. von Heinrich Wolff, Heft 10, ohne Jahr und Seitenangabe.

<sup>322</sup> Worringer, Wilhelm: Otto Pankok. Zeichnungen. Vierundzwanzig Kohlezeichnungen. Mit einer Einführung von Wilhelm Worringer. München 1927,

sowie zwei Essays mit dem Titel „Künstlerische Zeitfragen“ und „Kritische Gedanken zur neuen Kunst“. In den beiden zuletzt genannten setzt sich Worringer kritisch mit der Entwicklung des Expressionismus auseinander.

#### **5.3.6.1 Wilhelm Worringers Schriften zum Expressionismus**

Im Jahre 1919 hielt Worringer den Vortrag „Kritische Gedanken zur neuen Kunst“ im Kölner Kunstverein, wo er den Expressionismus zum ersten Mal als „Verlegenheitswort“<sup>323</sup> und überschätztes Phänomen einer Generation bezeichnete. Jede Kunst reagiere auf ihre Zeit, als Seismograph ihres äußeren Kulturkörpers, konstatiert Worringer in seinem Vortrag. Der Expressionismus, so Worringers weitere Argumentation, sei eine „Revolte des Geistes gegen den sinn- und naturgebundenen Kunstbegriff“ gewesen, die „aus künstlerischer Not heraus erscholl“.<sup>324</sup> Es sei eine selbstverständliche Entwicklung, dass sich der Expressionismus „ganz bewußt an Vergangenheitskünsten [...] an Gotizismus, Orientalismus, Exotismus, Barbarismus, Primitivismus [...]“ orientiert habe<sup>325</sup>. Das eigentlich Bedeutungsvolle an der Epoche des Expressionismus ist aus Worringer kunsthistorischer Sicht nicht nur die bestehende Verwandtschaft zu frühen Künsten, die er bereits in „Abstraktion und Einfühlung“ beschreiben hatte, sondern der geistige Aspekt in der expressionistischen Kunst. Die Vergeistigung des Ausdrucks, die Berufung auf den creator spiritus, um in der Sprache Worringers zu bleiben, stellt aus Sicht des Wissenschaftlers ein einzigartiges Experiment in der europäischen Kunstgeschichte dar:

Dieses große Sichzurückbesinnen auf den Geist, auf den creator spiritus, ihm bedeutet es nichts anderes als das große sich Sichzurückbesinnen auf das Göttliche. Der tiefste ahnungsvoll erspürte Sinn aller expressionistischen Kunst ist in diesem Verstande ein Durchbruchversuch zu Gott hin, durch alle

---

S. 5-7.

<sup>323</sup> Worringer. Kritische Gedanken zur neuen Kunst. In: Worringer Schriften, Bd.I, S. 884.

<sup>324</sup> Ebenda, S. 884.

<sup>325</sup> Ebenda, S. 891.

Drahtverhaue der Naturgesetzlichkeit hindurch. Das ist es was der neuen Kunst die religiöse Färbung gibt: dies ihr Gottsuchertum in der Offenbarungskraft von Linie, Farbe und Form[...].<sup>326</sup>

Im gleichen Atemzug leitet Worringer den Aspekt der Vergeistigung im Expressionismus als seine eigentliche Problematik ab; es gäbe keinen akustischen Raum mehr für die expressionistischen Werke und so fragt Worringer sein Publikum: „Ja, wohin denn mit den expressionistischen Bildern? [...] Diese Frage lautet nicht: wohin mit den Bildern? sondern: müssen diese Bilder wirklich sein, für die es kein Wohin mehr gibt?“<sup>327</sup>

Während die impressionistische Kunst noch „ein schöner interessanter Fleck an der Wand“ sein konnte, führte die expressionistische Übersteigerung und ekstatische Gespanntheit zur Heimatlosigkeit in der Gesellschaft, argumentiert Worringer weiter.

Trotz seiner Kritik zieht Worringer den Expressionismus als kunstgeschichtliches Phänomen nicht in Zweifel, sondern bestätigt seine Notwendigkeit. Er kritisiert in seinem Essay vielmehr das Medium, durch das der Expressionismus zur leeren Hülse geworden sei. Weil es keinen Ort mehr für die expressionistischen Bilder in Zimmern und Ausstellungen gebe, habe der „moderne Spiritualismus“<sup>328</sup> seine Funktion verloren. Mit der Frage nach einer zeitgemäßen Verortung von Kunst in Museen oder anderen Institutionen ordnet Worringer die Kunst im Kontext seiner Zeit als soziologische Funktion innerhalb der Gesellschaft ein. In dem Vortrag „Künstlerische Zeitfragen“ (1921) den Worringer vor der Goethe-Gesellschaft hielt, hat sich diese Fragestellung erübrigt und Worringer verkündete offiziell das Ende des Expressionismus. Der Versuch, den Expressionismus malerisch zu fassen, sei gescheitert, schreibt Worringer:

---

<sup>326</sup> Ebenda, S. 885.

<sup>327</sup> Ebenda, S. 892.

<sup>328</sup> Ebenda, S. 892.



Kurz, Geist als Kunst, als lebendigstes und sinnlichstes Organ unserer Existenz. Was suchen wir noch die schöpferische Sinnlichkeit unserer Zeit in den Malbildern, wo sie in unseren Denkbildern vorliegt? Nicht in ihren Bildmalereien, sondern in ihren geistigen Erkenntniserweiterungen - die natürlich nicht identisch sind mit ihren wissenschaftlichen Erkenntniserweiterungen, aber gerade neuerdings in sich häufenden glücklichen Fällen sich mit ihnen decken -, liegen die wahren Kunstleistungen unserer Zeit.<sup>329</sup>

Mit diesen Worten will Worringer nichts anderes zum Ausdruck bringen, als dass der Expressionismus als zeitgeschichtliches Phänomen nicht länger auf einer bildkünstlerischer Ebene, sondern nur noch auf einer theoretisch-beschreibenden Ebene zu fassen sei. Die avantgardistischen Künstler hätten sich in der Wahl des Mediums vergriffen, weshalb ihre Kunst heimatlos geworden sei. Historisch gesehen hätten Bücher stets mehr über über das Wesen der Kunst ausgesagt als die gemalten Bilder. Mit dieser Aussage bezieht Worringer seine eigenen Leistungen als Kunsthistoriker indirekt in die kunsthistorische Debatte mit ein und stellt sich selbst als ein Chronist seiner Zeit und kritischer Beobachter künstlerischer Entwicklungen vor:

Nicht ersetzt worden ist die Kunst durch die Wissenschaft, nein, die Wissenschaft beginnt selbst Kunst zu werden und mit dem Elan des Künstlerischen zu arbeiten. Als Schaffende sind wir arm geworden, aber unser Reichtum häuft sich im Erkennen. Dort liegt jetzt der letzte Sitz unserer vitalen Konzentrationen, unserer neuschöpferischen Energien. Und hier ist ein geistiger Expansionsdrang am Werk, der das Phänomen des Expressionismus in echterer und zeitgemäßere Weise verkörpert als der gemalte Expressionismus.<sup>330</sup>

### **5.3.7 Marta und Wilhelm Worringer: Unterschiedliche Arbeitsmodelle eines Genies und seiner Muse**

Der Lebensabschnitt der Worringers in den 20er Jahren im Rheinland war sowohl für Marta als Künstlerin als auch für Wilhelm als Kunsthistoriker sehr erfolgreich. Wilhelm Worringer stärkte seinen

---

<sup>329</sup> Worringer, Wilhelm: Künstlerische Zeitfragen 1921, In: Worringer Schriften Bd.I, S. 905.

<sup>330</sup> Ebenda, S. 906.

Ruf als Intellektueller nicht nur durch seine Vorträge, sondern auch durch die Veröffentlichung seiner kunsthistorischen Bücher, wie zum Beispiel „Urs Graf“ (1923), „Die Kölner Bibel“ (1923), „Die Anfänge der Tafelmalerei“ (1924) oder „Ägyptische Kunst“ (1927). Marta Worringer stellte ihr vielseitiges künstlerisches Vermögen unter Beweis.

Die Bedingungen unter denen das Künstlerpaar produktiv sein konnte, waren jedoch unterschiedlich. Das bezieht sich einerseits auf die unterschiedliche Rollenzuweisung des Paares innerhalb der Familie und andererseits auf die individuellen Arbeitsweisen beider Partner. Weil Marta als Mutter von drei Kindern nur in eingeschränktem Maße künstlerisch produktiv sein konnte, erscheint ihre Leistung als Künstlerin im Vergleich zu Wilhelm Worringers Erfolgen in einem besonderen Licht.

Seit 1918, als Wilhelm Worringer seine Arbeit als Dozent am Kunsthistorischen Seminar aufnahm, wohnten die Worringers in der Argelanderstraße in Bonn. In dem Haus gab es sowohl für Marta als auch für Wilhelm ein eigenes Arbeitszimmer, wobei Marta kein ausgewiesenes Atelier zur Verfügung stand. Helga Grebing beschreibt die Wohnsituation der Worringers in Bonn folgendermaßen:

[...] ein schmales, aber dreistöckiges Haus mit Souterrain und Dachgeschoß. Im Souterrain befanden sich die Küche, die Waschküche, ein Vorratsraum, aus der Waschküche gelangte man über mehrere Stufen nach oben in den Garten; im Hochparterre war der Hauseingang, rechts ein relativ breiter Flur mit Treppe nach oben, links befanden sich zwei große Zimmer, zur Straße das Wohnzimmer, nach hinten das Eßzimmer, über eine Terrasse gelangte man ebenfalls in den Garten. [...] Im I. Stock gab es zwei Zimmer zur Straße: Arbeitszimmer: W.W.s Arbeitszimmer und Bibliothek sowie das Arbeitszimmer von M.W.<sup>331</sup>

Das Zimmer war vor allem für Marta Worringer ein Rückzugsort, um ungestört arbeiten zu können. Wieviel ihr die Arbeit bedeutete, erfährt man aus Briefen an die befreundete Louise Dumont. Der

---

<sup>331</sup> Grebing 2004, S. 47.

erste Brief, den Marta Worringer an die Schauspielerin schrieb, ist auf den 28. Februar 1921 datiert.<sup>332</sup> Einen brieflichen Kontakt hatte die Leiterin des Düsseldorfer Schauspielhauses zunächst zu Wilhelm Worringer aufgenommen. 1908 fragte Louise Dumont bei Wilhelm Worringer an, ob er einen Beitrag für ihre Theaterzeitschrift „Masken“ schreiben könne. In ihren zahlreichen Briefen an Louise Dumont schreibt Marta Worringer ausführlich über ihre Arbeit als Künstlerin, aber auch über Beziehung zu Worringer. Ihre Briefe unterzeichnet Marta Worringer mit Dimah, was im Bengali-Indisch soviel wie verehrungswürdige Mutter bedeutet. Die Schriftstücke spiegeln Marta Worringers Selbstverständnis als Künstlerin wider und machen gleichzeitig deutlich, wie wichtig ihr diese Tätigkeit als Malerin war, zu der sie sich öffentlich nur selten äußerte. Die Kunst nahm eine wichtige Position in Martas Leben ein, die sie selbst als inneren Antrieb beschreibt. Sie schreibt an die befreundete Louise Dumont: „Ach und dann bin ich ja überhaupt ein anderer Mensch, wenn ich zu meiner eigentlichen Arbeit komme; so als ob es mir Lebensnotwendigkeit wäre, dieses Ventil zeitweise öffnen zu können.“<sup>333</sup> Zwischen ihren Pflichten als Mutter, Gattin und Hausfrau, versuchte Marta sich durch ihre Malerei einen persönlichen Freiraum zu verschaffen. Im Gegensatz zu Wilhelm Worringer waren Marta Worringers kreative Stunden zeitlich begrenzt. Trotz dieser Einschränkungen war Martas künstlerische Produktion in den 20er Jahren enorm hoch. Es entstanden 21 Arbeiten in verschiedenen künstlerischen Bereichen, darunter Lithografien, Tusche- und Federzeichnungen, Stickereien und Ölbilder. In den wenigen Stunden, die ihr zum Arbeiten blieben, konnte sich Marta fast immer zur Kreativität motivieren, nur selten berichtet sie über Schaffenskrisen, wie beispielsweise in einem Brief an Louise Dumont: „[...] es sollte mir noch einmal etwas aus den Händen wachsen - die einzige Möglichkeit ruhig und befriedigt zu sein. Es ist nicht leer da innen; aber es findet

---

<sup>332</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont vom 28. Februar 1921, DLA, Tasche 17451.

<sup>333</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA Tasche 17451.

nicht den Weg in die Hände.“<sup>334</sup> Im Gegensatz zu der relativ konstanten Arbeitsleistung seiner Frau entstanden Wilhelm Worringers Bücher und kunsthistorische Texte in unregelmäßigen, zyklischen Abständen. Seine unsystematische Arbeitsweise stand im Gegensatz zur ungebrochenen künstlerischen Produktion seiner Frau. Während Marta intensiv arbeitete, fühlte sich Worringer häufig antriebslos und unproduktiv: „Ich weiß nur eines: daß ich einmal wieder eine ganz stumpfe initiativlose Periode durchmache. Hilflos bin ich ihr ausgeliefert“, schreibt er an Wilhelm Nauhaus.<sup>335</sup> In einem Brief an den Verleger Reinhard Piper heißt es:

Aber ich kann mich schwer dazu aufraffen! Das ist ein Entschluss, zu dem eine Elastizität gehört, die ich vorläufig nicht besitze. Ich muss mich abwarten! Bücher entstehen aus einem Überschuss der produktiven Kräfte und meine sind verbraucht[...].<sup>336</sup>

In diesem Zitat beschreibt Worringer seine persönliche Arbeitseinstellung, die an die geniemythologische Vorstellung von Kreativität erinnert. Aus Worringers Sicht ist ein Kreativitätspotential nicht permanent vorhanden, es ist vielmehr ein Phänomen, das in zyklischen Abständen erscheint. Der Kunsthistoriker beschreibt diesen Prozess als unbewussten Vorgang, der vielmehr durch externe Faktoren bestimmt wird und nicht durch eigene innere Antriebskraft beeinflusst werden kann. Auf diese Passivität künstlerischen Schaffens deutet Worringers Aussage des „Sich Abwartens“ hin, die er als selbstverständliche Phase seiner eigenen Arbeitsweise betrachtet. Dem Wechselspiel von kreativen Schüben und unproduktiven Perioden unterliegt Wilhelm Worringers Arbeitsweise. Ein Spiegelbild dafür sind seine Manuskripte für Vorlesungen, Vorträge und Bücher, die Worringer auf DIN-A4-Format niederschrieb. Viele dieser Texte „scheinen von Stunde zu Stunde verfaßt (zu sein) und spiegeln in Schriftbild und Korrektur-

---

<sup>334</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA Tasche 17451.

<sup>335</sup> Brief von Wilhelm Worringer an Wilhelm Nauhaus. Brief vom Juni 1951, zitiert nach Grebing 2004, S. 265.

<sup>336</sup> Wilhelm Worringer an Reinhard Piper, Brief vom 24.X.41, S.455.

häufigkeit den Wechsel der Tagesform.“<sup>337</sup> Anhand der Manuskripte wird deutlich, dass der Kunsthistoriker die Seiten immer wieder bearbeitete, um inhaltliche und formale Änderungen vorzunehmen. Er veränderte Sätze, ersetzte Wörter oder hob bestimmte Formulierungen durch Markierungen hervor. Worringers akribische Arbeitsweise, seine permanente inhaltliche Überarbeitung und das Feilen am sprachlichen Ausdruck deutet auf einen langwierigen und differenzierten Arbeitsprozess hin, wobei Worringer stark von seiner psychischen und physischen Verfassung abhängig war. Die zeitweiligen Schaffenskrisen, die der Kunsthistoriker in dem Brief an Rheinhard Piper erwähnte, blieben auch Marta Worringer nicht verborgen. Sie bezeichnete ihren Mann in vielen Briefen an Louise Dumont als Sorgenkind, während sie sich indessen in der Rolle der Pflegerin sah:

Jetzt gerade versucht er wieder zu arbeiten - auch das war wieder ganz dahin. Einen Vortrag, den er dieser Tage hielt, sprach er wie hinter Schleiern; als ob er selbst nicht dabei wäre. Die ganze Stunde saß ich mit eingekrampften Händen, immer versuchend ihm den Vorhang wegzureißen der ihn von den Hörern trennte - umsonst. [...] Ach, Louise, er ist schon ein Sorgenkind; und ich bin leider längst nicht edel genug immer Pflegerin zu sein[...].<sup>338</sup>

In einem anderen Brief an Louise Dumont heißt es:

Ich finde natürlich, daß er mehr leistet wie die meisten Anderen; aber es kostet ihn zu viel Blut. Er arbeitet atemlos; er fühlt sich immer innerlich gehetzt, schläft schlecht, weil ihn die Angstträume er würde nicht fertig plagen - kurz er ist in einem Zustand völliger nervöser Abspannung. Du weißt ja, wie er zusammensinken kann. Er ist halt immer ein Sorgenkind.<sup>339</sup>

Den zeitweiligen Blockaden, denen sich der Kunsthistoriker ausgeliefert sah, standen auch produktive Phasen gegenüber, die Worringer rückblickend im Vorwort zur Neuausgabe 1948 von

---

<sup>337</sup> Zerst, Arne: Editorische Notitz. In: Worringer Schriften Bd. I, S. 33.

<sup>338</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA Tasche 17451.

<sup>339</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, Brief vom 3. Juni 1929, DLA Tasche 17451.

„Abstraktion und Einfühlung“ beschreibt. Worringers Worte erinnern an die geniemythologische Tradition einer von Gott gegebenen Kreativität bzw. geistigen Produktivität, die vom Menschen selbst nicht steuerbar ist. Retrospektiv erinnert sich Worringer an die Entstehung seines erfolgreichen Buches, zu dem er während einer Studienreise in Paris inspiriert wurde. In den stillen Räumen des Trocadero-Museums in Paris, so berichtet Worringer, habe sich in ihm „[...] der sturzartig plötzliche Geburtsakt jener Gedankenwelt [...] vollzogen [...], die dann in meine Doktorarbeit eingegangen ist und die zuerst meinen Namen bekannt gemacht hat“.<sup>340</sup> Worringer umschreibt hier eine mystisch verklärte Situation und schildert seine geistige Produktivität als unterbewussten und unbewussten Vorgang, den er selbst nicht beeinflussen kann. Mit dieser Beschreibung aktualisiert Worringer den antiken Geniemythos, indem er sich selbst in der Rolle des passiven Mediums sieht, das einen „plötzlichen Geburtsakt seiner Gedankenwelt“ erlebt. In seinen Erinnerungen an die Entstehung von „Abstraktion und Einfühlung“ weist sich der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer selbst die Rolle des Genies und außergewöhnlichen Intellektuellen zu.

In zwei Portraits hat Marta Worringer ihren Mann in dieser Rolle festgehalten. Es handelt sich um das „Portrait Wilhelm Worringer als Denker“<sup>341</sup> und um das „Portrait WW arbeitend“<sup>342</sup>.

In der Kohlezeichnung „Portrait Wilhelm Worringer als Denker“ die in den 40er Jahren entstand, stellt Marta ihren Mann in der klassischen Denkerpose dar.

Vor einem neutralen Hintergrund bildet Worringers Kopf den Mittelpunkt des Bildes. Seine rechte Hand hat er nachdenklich an die rechte Schläfe gelegt und sein Blick ist nach links gerichtet. Worringers Lippen sind leicht zusammengekniffen. Durch starke hell-dunkel-Schattierungen hebt die Künstlerin die markanten

---

<sup>340</sup> Worringer, Wilhelm: Zur Entstehung. Vorwort zur Neuauflage 1948. In Worringer, Abstraktion und Einfühlung 1959, 1976, S. 10.

<sup>341</sup> Portrait Wilhelm Worringer als Denker, 1942, Kohle 45,2/45,9x37,2cm, Besitz August Macke Haus, NL Lucinde Sternberg-Worringer.

<sup>342</sup> Portrait Wilhelm Worringer arbeitend, 1948, Kohle, ca. 36,5x30,5cm. Privatbesitz Dr. Thomas Schad, Lübeck.

Gesichtszüge ihres Mannes hervor. Besonders plastisch herausgearbeitet sind Augen, Nase und die hohe Stirn des Kunsthistorikers, die zusätzlich durch helle Glanzlichter betont werden. Die Darstellung Wilhelm Worringers in der Pose des nachdenklichen Wissenschaftlers vermittelt einen verschlossen und asketischen Eindruck eines vergeistigten Mannes, der völlig in sich gekehrt ist. Mit ihrem Portrait hat Marta Worringer eine Charakterstudie ihres Mannes geschaffen, die ihn in seiner Rolle als Intellektueller und vergeistigten Wissenschaftler zeigt. Die geistige Erstarrung, in der sich Worringer befindet, macht ihn unnahbar und schafft eine große Distanz zum Betrachter. Zeichnerisch gelingt es der Künstlerin, zum Beispiel durch die Lichtführung, inhaltliche Akzente zu setzen. Die hellen Lichtpartien lenken den Blick des Betrachters auf die markante Stirn des Dargestellten und verweisen auf die geistige Tätigkeit des Kunsthistorikers. Das Portrait zeigt Wilhelm Worringer auf bildkünstlerischer Ebene in der Rolle des Genies, mit der er sich auch selbst identifizierte.

Die zweite Zeichnung mit dem Titel „Portrait Wilhelm Worringer arbeitend“ ist insgesamt skizzenhafter angelegt und erscheint fragmentarischer. Die starken Kontraste und Konturen fehlen in diesem Portrait vermitteln ein eindrucksvolles Spiegelbild des Wissenschaftlers. Mit nur wenigen Strichen gelingt es der Künstlerin die Physionomien ihres Mannes detailgenau zu erfassen. Erneut dominiert der markante Kopf Wilhelm Worringers das gesamte Bild. Der Blick des Portraitierten ist nach unten gerichtet. Wie in der Zeichnung „Wilhelm Worringer als Denker“ erscheint Worringer auch in diesem Portrait distanziert und abwesend. In der linken Hand hält er einen Stift, der seine zusammengekniffenen Lippen berührt. Im Gegensatz zum „Portrait Wilhelm Worringer als Denker“ zeigt Marta Worringer ihren Mann in dieser Zeichnung aus einer anderen Perspektive. Der Stift, den Worringer in seiner Hand hält, deutet auf den geistigen Arbeitsprozess hin, als würde er seinen Gedanken gleich niederschreiben wollen. Während Wilhelm

Worringer auf dem einen Portrait passiv und teilnahmslos erscheint, wirkt er auf dem anderen aktiv und geistig produktiv. Die Zeichnungen zeigen, dass Marta Worringer eine genaue Beobachterin ihres Mannes war, die sich seiner zyklischen Arbeitsphasen zwischen Lethargie und Arbeitsrausch bewusst war. In einem Brief an Louise Dumont berichtet Marta Worringer von der zeitweiligen „beinahe unheimlichen Stimmung von Ich-Besessenheit, von Selbstvergottung“<sup>343</sup> ihres Mannes, der währenddessen in seiner Frau die inspirierende Muse suchte:

[...] es ist nur so: aus diesem kraftvollen Gefestigtsein heraus verlangt er von mir, unbedingtes Ja-sagen zu jeder seiner Lebensäußerungen, bedingungsloses Gutheißen! und verbietet jegliches Abwerten, jedes Moralisieren.[...] Er müßte heute eine ganz andere Frau haben, als ich es bin. Eine, die ganz Frau wäre, ganz Selbstaufgabe, ganz kritiklose Anbetung, ganz willenloser Aufnahmeapparat. All das bin ich nicht, für ihn nicht, das weißt Du? So sieht er es und ich muß ihm wohl recht geben.-<sup>344</sup>

Die Rolle der inspirierenden Muse wollte Marta Worringer an der Seite ihres Mannes nicht einnehmen, wie sie selbst schreibt. Anstatt sich selbst aufzugeben führte sie ihren eigenen Beruf als Künstlerin zielstrebig, wenn auch nebenberuflich, weiter. Durch ihre Arbeit behielt sie sich auch in der Beziehung mit Worringer bewusst einen eigenen Arbeitsbereich bei, nicht in erster Linie, um Karriere als Künstlerin zu machen, sondern vielmehr, um sich einen Ausgleich neben der Kindererziehung und dem Hausfrauendasein zu schaffen:

Die Stunden, die ich mir zur Arbeit stehle, sind meine glücklichsten und seltsamerweise sogar meine wahren Erholungsstunden. Ich weiß um den Egoismus des künstlerischen Schaffens, weiß um den Selbst-Genuß. Aber es scheint, daß ich auf beides doch nicht verzichten kann.<sup>345</sup>

Wie schwierig es für Marta Worringer war, sich die Zeit zu nehmen, um an die ersehnte Arbeit zu kommen, macht ein weiterer Brief an

---

<sup>343</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA Tasche 17451.

<sup>344</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA Tasche 17451.

<sup>345</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA Tasche 17451.



Louise Dumont deutlich. Die Organisation des gesamten Haushalts und die Erziehung der drei Kinder nahmen Marta Worringer so sehr in Anspruch, dass sogar für das Briefeschreiben nur wenig Zeit blieb:

Ich wollte schon seit ein paar Tagen schreiben - aber wie die ruhige Stunde finden (auch jetzt geschieht`s zwischen tausend anderen Dingen) Haushalt, Haushalt! Die Waschfrau kam nicht; es mußte ohne sie gewaschen werden, auch keine Hilfe zum Putzen - dazu Einmachen- etc. etc. - dazu wie ein Fieber die Sehnsucht an meine Arbeit zu kommen. Erwischte ich hier und da eine Stunde dazu, war ich wieder Mensch. Warum hat man auch diesen Stachel im Fleisch sitzen - nein Gott sei Dank, daß man ihn hat.<sup>346</sup>

Künstlerisch tätig zu sein hatte für Marta gleich mehrere Funktionen in ihrem Leben; es war einerseits eine wichtige Funktion, um ihr Selbstbewusstsein zu stärken und ihre Eigenständigkeit als Künstlerin unter Beweis zu stellen. Andererseits kompensierte Marta Worringer durch die künstlerische Tätigkeit die Aufgaben des Alltags.

Obwohl der Beruf für Marta sehr wichtig war, blieb sie in Bezug auf ihre Kunst zurückhaltend. Innerhalb der Familie wurde nur selten über ihr künstlerisches Werk gesprochen, selbst Freunden zeigte Marta ihre Arbeiten nur ungern.<sup>347</sup> Marta Worringers ambivalentes Verhältnis zu ihrer Rolle als Künstlerin lässt sich anhand eines ihrer Selbstportraits beschreiben. In den 30er Jahren entstanden eine Reihe davon, darunter auch ein Ölbild, das Marta Worringer in ihrer Rolle als Künstlerin zeigt. Es ist das einzige erhaltene Portrait, das sie in Ausübung ihrer künstlerischen Tätigkeit zeigt und bildet im Gesamtoeuvre daher eine Ausnahme. Das 1935 entstandene Portrait mit dem Titel „Selbstbildnis, malend“<sup>348</sup> zeigt die Malerin im Typus des Brustbildes. Sie sitzt

---

<sup>346</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, Pfingsten 1922, DLA Tasche 17451.

<sup>347</sup> Vgl. Münster, Anke: Marta Worringer. Trude Brück, Lisa Hartlieb-Rilke, Fifi Kreutzer, Marie von Malachowski, Olga Oppenheimer, Lotte B. Prechner, Marta Worringer In: Rheinische Expressionistinnen. Hrsg. vom August Macke Haus, S. 142.

<sup>348</sup> Marta Worringer: Selbstbildnis malend, Ölbild, ohne Maßangaben,

allem Anschein nach in einem Atelier vor der Rückwand eines Gemäldes, dessen Keilrahmen zu sehen ist. Auf dem Portrait ist Marta Worringer 54 Jahre alt. Aufrecht sitzend, mit einem dunklen Hemd bekleidet, blickt die Malerin dem Betrachter direkt in die Augen. Ihr Gesicht, das in hellen Farbtönen gehalten ist, hebt sich von der dunklen Kleidung ab. Ihre rechte Gesichtshälfte liegt im Schatten, während die linke hell beleuchtet ist, wodurch das Bild in zwei Hälften geteilt zu sein scheint. Mit der bewusst intendierten Lichtdramaturgie setzt Marta Worringer inhaltliche Akzente. Das Licht fällt über die linke Seite des Halses auf den Handrücken der Künstlerin, wo sie das charakteristische Maler-Utensil, den Pinsel, hält. Durch die Lichtführung fokussiert Marta Worringer ihre künstlerische Tätigkeit, indem sie das Licht geschickt auf den Pinsel lenkt.<sup>349</sup> In einer seiner Schriften äußerte sich Wilhelm Worringer über die Bedeutung des Selbstportraits bei Künstlern. Er schreibt:

[...] dass es dem modernen Künstler nun auch ein ganz selbstverständlich gewordenes Bedürfnis geworden ist, mit dem Pinsel oder dem Zeichenstift in der Hand vor einem Spiegel prüfend-interessierte und bis zu einem gewissen Grade auch verliebte Selbstbeschau mit sich zu treiben. Ein monologisches Sichbefragen über die geheimnisvolle und doch wohl organische Weise, wie sie sein schöpferisches Besonderssein sich in eine Besonderheit auch der äusseren Erscheinung umgesetzt habe.<sup>350</sup>

Das Selbstportrait von Marta Worringer kann man durchaus als ein monologisches Sichbefragen, um bei Worringers Vokabular zu bleiben, interpretieren. Eine „verliebte Selbstbeschau“ und „ein schöpferisches Besonderssein“ ist in Marta Worringers Gemälde jedoch nur ansatzweise herauszulesen.

Zum Entstehungszeitpunkt des Bildes konnte Marta Worringer auf

---

verschollen, Vgl. Meiner Arbeit mehr denn je verfallen, S. 250.

<sup>349</sup> Angelika Schmid, Angelika: Malen - zeichnen - sticken. Aspekte des künstlerischen Schaffens von Marta Worringer seit 1928, unter besonderer Berücksichtigung der Königsberger Zeit. In: Meiner Arbeit mehr denn je verfallen, S. 129.

<sup>350</sup> Worringer, Wilhelm: Düreres Selbstportraits. 3. Fassung, Konvolut 20. In: Worringer. Schriften, Bd. II, S. 1183.

eine 25-jährige Karriere als Künstlerin zurückblicken. Dennoch scheint es fragwürdig, ob die Dargestellte eine verliebte Selbstbeschau betreibt und ihre schöpferische Besonderheit präsentieren will. Vielmehr blickt Marta Worringer kritisch und hinterfragend auf ihre Rolle als Künstlerin. Es ist eine kritische Art der Selbstanalyse ihrer künstlerischen Laufbahn. Marta Worringer teilt das Bild durch die bewusst eingesetzte Lichtdramaturgie in zwei Hälften. Die helle Seite betont Marta Worringers künstlerische Tätigkeit, was sie durch den Pinsel in ihrer linken Hand unterstreicht. Die gesamte rechte Körperseite bleibt verschattet, wodurch der Blick der Malerin melancholisch und traurig auf den Betrachter wirkt. Man könnte diese Zweiteilung des Bildes auf Marta Worringers private Situation als Hausfrau und Mutter auf der einen, und als Künstlerin auf der anderen Seite interpretieren. Sah sie sich selbst nur als halbe Künstlerin, die ihren Beruf nur nebenbei ausüben konnte?

Insgesamt ist Marta Worringers Selbstportrait ambivalent deutbar und es scheint, als versuche sie über die Ebene der Kunst zu sich selbst zu finden.

### **5.3.8 Verbindende Schnittstellen zwischen Marta und Wilhelm Worringer**

Im Gegensatz zu allen anderen Paaren dieser Arbeit kann man bei den Worringers nicht auf den ersten Blick von einer unmittelbar in sich verwobenen produktiven Zusammenarbeit im künstlerisch-ästhetischen Sinne sprechen. Die unterschiedlichen Arbeitsfelder lenken den Blick zunächst auf den individuellen Werdegang der einzelnen Partner, wobei die verbindenden Schnittstellen zwischen Marta und Wilhelm Worringer durch eine dauerhafte geistige Verbundenheit und ein gemeinsames Interesse für Kunst und Kultur zu beschreiben sind. Besonders Wilhelm bezieht seine Frau in seine eigene Arbeit mit ein. Verbindende Schnittstellen lassen sich bereits in den Biografien des Paares ablesen.

Marta Worringer verlebte ihre Kindheit und Jugend in einem bildungsbürgerlichen Elternhaus und genoss eine modern-liberale Erziehung im konservativen wilhelminischen Zeitalter. Bereits im Kindesalter förderten die Eltern eine gute Ausbildung ihrer Tochter, die drei Sprachen (Englisch, Französisch und Italienisch) beherrschte und mit zeitgenössischer und politischer Literatur vertraut war.<sup>351</sup> Durch ihre Ausbildung an der Debschitz-Schule und an der Münchner Damenakademie beschrift Marta Worringer als eine der wenigen Frauen der Jahrhundertwende einen selbstbestimmten emanzipierten Lebensweg.

In Marta Worringer fand Wilhelm eine gebildete Gesprächspartnerin, die wie er, besonders kulturellen Themen gegenüber aufgeschlossen war. Als die Worringers in Bonn lebten, gehörten viele Künstler, Verleger und Intellektuelle zu ihrem Bekanntenkreis. Dazu zählten beispielsweise der Buchhändler und Verleger Fritz Cohen, der Romanist Ernst Robert Curtius, der Orientalist und Begründer der deutschen Islamwissenschaft Carl Heinrich Becker, der dadaistische Künstler Max Ernst, sowie das befreundete Schauspielpaar Louise und Gustav Lindemann aus Düsseldorf<sup>352</sup>. Ein intensiver Austausch im Kreise Intellektueller und Künstler war Marta und Wilhelm Worringer sehr wichtig.

Marta Worringer, die schon als junges Mädchen literarisch interessiert war, hatte die meisten Bücher ihres Mannes gelesen und nahm gelegentlich als Gasthörerin an seinen Vorlesungen teil. Eine gegenseitige Anteilnahme zwischen dem Paar zeigt sich in erster Linie auf der Ebene des kommunikativen Austauschs. Worringer schätzte seine Frau als gleichwertige Gesprächspartnerin. Sie schreibt über das Buch „Anfänge der Tafelmalerei“:

Ein Urteil über das Buch habe ich gar nicht; ich kenne seltsamerweise diesmal nur ganz wenig davon; das Wenige aber ist mir, wenn ich es lese, als ob ich es schon immer gekannt hätte (so geht's mir immer bei seinen Arbeiten) wie soll ich da urteilen können!<sup>353</sup>

---

<sup>351</sup> Grebing 2004, S. 15.

<sup>352</sup> Ebenda, S. 48f.

<sup>353</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA Tasche 17451.

Auch die zu einem späteren Zeitpunkt erschienene Publikation „Ägyptische Kunst“ hatte Marta gelesen und sich eine eigene Meinung dazu gebildet:

Ich habe mit ihm um das Buch gerungen; er wollte es vernichten, und nun beim Korrekturlesen will er mir immerzu beweisen, wie recht er hatte, als er das gewollt. Ich aber glaube irgendwie an das Buch; man mag viel dagegen sagen können; sicher; aber es scheint mir ein so ganz echter Worringer zu sein, eine Sache aus einem Guß, zu der man entweder ganz entschieden ja oder ganz entschieden nein sagt. Also nichts für akademische Köpfe.<sup>354</sup>

Martas Reaktion auf das Buch ihres Mannes verdeutlicht anschaulich, dass sie weniger Muse und Inspiratorin als eine kritische Leserin ihres Mannes war, der durch die Gespräche mit ihr einen praktischen Nutzen für seine eigene Arbeit ziehen konnte. Marta Worringer erwies sich als kritische und kompetente Beraterin, die indirekt an Wilhelms Schaffensprozess Teil hatte. Ihre Teilnahme an Wilhelm kunsthistorischen Vorlesungen bekunden einerseits das Interesse für die Arbeitswelt des Partners, aber auch Martas Fähigkeit, sich in die theoretischen Gedankengänge ihres Mannes hinein zu versetzen und sich anschließend eine eigene Meinung darüber zu bilden:

Pankratius ist weiterhin frisch, arbeitsfreudig und voller geistiger Hellsichtigkeit. All das entladet sich in seinen Kollegs: Es sind ja viele Hörer dort und doch tut es mir immer leid, wieviel Wertvolles in die Luft gestreut wird, was festeren Niederschlag finden müßte. Es sind doch nur ganz Wenige dort die begreifen, worum es sich handelt. Es ist jetzt wirklich garnicht mehr Kunstgeschichte (im bisherigen Begriff), sondern ganz Wesensschau.<sup>355</sup>

Die persönliche Anteilnahme an der Arbeit ihres Mannes zeigt sich bei Marta Worringer auch auf künstlerischer Ebene. Zweimal portraitierte sie ihren Ehemann (Vgl. Kap. 7.7. dieser Arbeit) und vermittelte aus ihrer Sicht einen persönlichen Eindruck von Worringers Arbeitsweise.

---

<sup>354</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA Tasche 17451.

<sup>355</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA Tasche 17451.

Im Vergleich zu Marta Worringer, die in Briefen an die befreundete Louise Dumont viel über ihren Mann schreibt, äußert sich Wilhelm Worringer nur selten über die Arbeit seiner Frau. Doch seine wenigen Bemerkungen bekunden das Interesse und die Hochachtung des Kunsthistorikers gegenüber der Arbeit seiner Frau. Er verfolgte ihr Schaffen vielmehr als stiller Beobachter, ohne jemals eine öffentliche Äußerung zu ihrer Kunst zu machen. In einigen Briefen urteilt Worringer über Martas künstlerische Aktivität und nimmt ihre Arbeit bewundernd zur Kenntnis. Das gilt besonders für Martas Stickarbeiten: „Meine Frau stickt wundervolle Dinge [...]“, schreibt Worringer in einem Brief an Samuel Singer<sup>356</sup>. Die Stickereien, die Marta in den 20er Jahren anfertigte, entstanden in mühevoller Handarbeit. Heute liegen 23 Stickarbeiten der Künstlerin vor, wobei es im Nachlass auch Vorzeichnungen zu diesen wertvollen Handarbeiten gibt. Als Stickgrund verwendete die Künstlerin häufig Seide, Leinen oder Kord, wobei Marta Worringer auf einen Stickrahmen verzichtete und stattdessen aus der Hand stickte. Viele ihrer Arbeiten verzierte Marta Worringer mit Bordüren aus verschiedenen Materialien<sup>357</sup>.

In einem anderen Brief weist Worringer anerkennend auf die künstlerische Weiterentwicklung seiner Frau hin: „Sie hat einen mächtigen Schritt nach vorwärts getan und alle Intensität auf diesen Punkt konzentriert.“<sup>358</sup> Wilhelms Bemerkungen zur künstlerischen Entwicklung sind für Marta bedeutungsvoll und wichtig, wenn sie schreibt „[...] meine Arbeit – von der W. sagt, dass die Blätter des letzten halben Jahres nicht mehr mit dem zu tun haben, was ich vorher gemacht habe. Dass sie das gezeichnet sind, was ich ehemals im Schlaf gesungen habe. Sagt er.“<sup>359</sup>

---

<sup>356</sup> Brief von Wilhelm Worringer an Samuel Singer, zitiert nach: Grebing 2004, S. 45.

<sup>357</sup> Vgl. Meiner Arbeit mehr denn je verfallen, S. 240.

<sup>358</sup> Wilhelm Worringer an Samuel Singer im Mai 1929, zitiert nach Grebing 2004, S. 118.

<sup>359</sup> Marta Worringer, Tagebucheintrag 1949, zitiert nach Grebing 2004, S. 230.

Vor allem bewunderte Worringer die ungebrochene Arbeitsdisziplin seiner Frau, insbesondere die Fähigkeit, ihre Doppelrolle als Mutter und Künstlerin in Einklang zu bringen:

Da fange ich am besten bei meiner Frau an. Die sitzt Morgen für Morgen von 9-1 in einer Malschule, ist selig, wieder im Schulzwang zu sein, fällt wieder ganz zurück in den ihr vor vielen Jahren so vertrauten Zustand und schaut hernach, wenn sie aus der Schule herauskommt, die Kinder, die sie abholen, ganz verstört und verlegen an und muß sich erst mit einem seelischen Rippenstoß darüber klar werden, dass sie Gattin und Mutter ist.<sup>360</sup>

### **5.3.9 Private Beziehungsmuster**

Die Behauptung der Zeitschrift Kunstforum International „eine nebenberuflich künstlerisch tätige Frau wird ihrem hauptberuflich als Künstler agierenden Ehemann noch allemal das Privileg zuerkennen“<sup>361</sup>, findet in der Künstlerpaar-Beziehung der Worringers ihre praktische Entsprechung. Seit der Heirat des Paares herrschte auf der beruflichen Ebene ein Ungleichgewicht zwischen beiden Partnern, das jedoch von Marta Worringer nicht in Frage gestellt wurde. Sie akzeptierte ihre hauptberuflichen Aufgaben als Ehefrau, Hausfrau und Mutter, ohne jedoch ihre künstlerische Tätigkeit aufzugeben. Dadurch, dass Marta Worringer ihre Karriere als Künstlerin weiter verfolgte, überwindet sie sogar traditionelle Konventionen, da sie sich mit der klassischen ehelichen Arbeitsteilung von Haushalt und Kinderbetreuung nicht zufrieden geben wollte.

Angesichts der wirtschaftlichen schlechten Lage nach dem Ersten Weltkrieg spielte Martas nebenberufliche Tätigkeit als Künstlerin sogar eine entscheidende Rolle für die Familie Worringer. Sie verkaufte einige von ihren Bildern, die sie im Rahmen von Ausstellungen zeigte. Das Geld, das sie damit verdiente, wurde für die Familie Worringer in den 20er Jahren überlebenswichtig, denn

---

<sup>360</sup> Brief von Wilhelm Worringer an Samuel Singer, zitiert nach Grebing 2004, S. 33.

<sup>361</sup> Michael Schwarz, S. 22.

Wilhelm Worringers honorierter Lehrauftrag am kunsthistorischen Seminar der Universität Bonn bot mit 2000 Reichsmark pro Jahr<sup>362</sup> keine ausreichende finanzielle Grundlage, um eine fünfköpfige Familie zu versorgen. Um zusätzliches Geld zu verdienen, bereiste Worringer verschiedene Städte in ganz Deutschland, wo er wissenschaftliche Vorträge hielt. Doch diese Reisen waren sporadisch und garantierten den Worringers keine regelmäßigen Einkünfte, auf die sie angewiesen waren. In dieser Situation zahlte sich Martas nebenberufliche Tätigkeit im wahrsten Sinne des Wortes aus. Ihre Arbeit als Künstlerin erscheint somit in einem völlig neuen Licht, denn sie trug mit dem Verkauf ihrer Bilder maßgeblich zum Lebensunterhalt der Familie bei. Nicht ohne Stolz erwähnt Marta Worringer in einem Brief an Samuel Singer Ende Dezember 1919, dass sie durch den Verkauf ihrer Bilder hohe Preise erzielte:

Mein Mann ist viel gereist. Als Wanderprediger. [...] Seine Bücher haben so viele neue Auflagen (die Formenprobleme 7 in diesem Jahr), daß wir wie die Fürsten leben könnten, wenn's vernünftige Lebensbedingungen gäbe. So langts gerade, sich durchzuschlagen. Dabei verdiene doch auch ich ein Heidengeld. In Düsseldorf verkaufte ich auf einer Ausstellung in [der] Zeit von 14 Tagen für 2000 Mark[...]<sup>363</sup>

Auch gegenüber Louise Dumont berichtet Marta Worringer von ihrem Erfolg als Künstlerin:

Ich habe so lächerlich viel Geld in letzter Zeit verdient; von allen Seiten strömt es mir zu. Ich fürchte zwar, wenn ich die Zahlen nenne, lächelst Du, weil Du einen anderen Maßstab hast; aber für uns ist die Summe von mehr wie 14.000 M., die ich seit Januar eingenommen habe, ungeheuerlich.<sup>364</sup>

---

<sup>362</sup> Vgl. Helga Grebing. Lebensdaten Wilhelm Worringers. In: Wilhelm Worringer, Schriften Bd. II, S. 1400.

<sup>363</sup> Brief von Marta Worringer an Samuel Singer, zitiert nach Grebing 2004, S. 48.

<sup>364</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont an Ostern 1922, DLA Tasche 17451. In diesem Brief heißt es weiter, dass sie eine große Anzahl von Seidenstickereien an einen Bonner Seidenhändler verkauft habe.



Die nebenberufliche Arbeit Marta Worringers war also weitaus mehr als nur Hobby- oder Sonntagsmalerei, wenn man bedenkt, wie sehr sie zur finanziellen Absicherung in der wirtschaftlich schlechten Zeit beitrug. Dabei lässt sich Martas Erfolg als Künstlerin nicht nur auf ihre fundierte Ausbildung und ihr technisches Können zurückführen, dass die Kritiker immer wieder bestätigen. Die große Nachfrage nach ihren Bildern, die letztlich zum Verkauf führte, bescheinigt auch, dass Marta Worringer mit ihren Motiven und ihrer individuellen künstlerischen Handschrift offensichtlich den Geschmack des zeitgenössischen Publikums traf. Es ist anzunehmen, dass Marta noch mehr ihrer Bilder hätte verkaufen können, wenn sie nicht durch die Rollenverteilung eingeschränkt worden wäre.

Gerade in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg, in denen es für die Familie Worringer schwierig war, zu überleben, erweist sich Marta Worringer durch den Verkauf ihrer Bilder im Gegensatz zu ihrem Ehemann als die pragmatischere Partnerin in der Beziehung. Während ihr die materiell schwierige Situation bewusst war, „[...] ich zerbreche mir den Kopf, wie ich Geld verdienen könnte – bin zu ziemlich vielem bereit.“<sup>365</sup>, bezeichnete sie ihren Mann als Lebensdilettanten<sup>366</sup>: „Es sei denn daß Pankrätius sich auch entschlösse Geld zu verdienen. Da er aber gerade wieder zu einem Angebot (Redaktion einer Zeitschrift) nein sagte... habe ich wenig Hoffnung. [...]“<sup>367</sup> An anderer Stelle heißt es: „Ich weiß oft nicht recht mehr weiter. Ihn drückt die praktische Frage ja gar nicht.“<sup>368</sup> In solchen Situationen profitierte Worringer vom Pragmatismus seiner Frau, die sich in schwierigen Lebenslagen als „Supervisorin“<sup>369</sup> erwies. In ihren Briefen äußert sich Marta Worringer fast ein wenig mitleidig über ihren Ehemann, wie in den folgenden Zeilen:

---

<sup>365</sup> Brief von Marta Worringer an Louise Dumont, DLA, Grebing 2004, S. 76.

<sup>366</sup> Ebenda, S. 29.

<sup>367</sup> Ebenda, S. 77.

<sup>368</sup> Ebenda, S. 68.

<sup>369</sup> Ebenda, S. 19.

Von den paar Tausend Mark mit denen wir so gerechnet hatten, war nichts zu sehen! +-0 kam er hier an, dieser Lebensdilettant; er wußte selbst nicht recht, wo es geblieben war; hatte immerzu in teuren Hotels gewohnt und sich vor allen Dingen in Erfurt furchtbar gelangweilt; und wenn Männer sich langweilen wirds immer kostspielig. [...] Du hättest seine traurigen Augen sehen sollen, als er seine Briefftasche durchsuchte! Ach, unsere Situation wird immer grotesker!<sup>370</sup>

### **5.3.10 Abschließende Bemerkungen zu Marta und Wilhelm Worringer**

Die Worringers können im doppelten Sinne als konventionelles und gleichzeitig als unkonventionelles Künstlerpaar der Moderne gelten. In ein zeittypisches Muster eingebettet, folgte die Ehe der Worringers einem klassisch-traditionellen Paar-Schema, in welchem dem männlichen Part der Beziehung Priorität eingeräumt wurde. Seit Erscheinen seiner Dissertation „Abstraktion und Einfühlung“ galt Worringer im Kreise angesehener Gelehrter als ein unter Genieverdacht stehender, bemerkenswerter Wissenschaftler auf kunsthistorischem Gebiet. Mit seiner vergleichenden Kunstgeschichte öffnete er neue Sichtweisen auf kunstgeschichtliche Epochen, die sich gegen konventionelle Auffassungen zeitgenössischer Gelehrter richteten. Auch in Künstlerkreisen erlangte Worringer als Wegbereiter des Expressionismus im frühen 20. Jahrhundert internationale Popularität und prägte durch seine Schriften den Expressionismus in Deutschland entscheidend mit. Seine in „Abstraktion und Einfühlung“ dargelegten Unterscheidungen von Abstraktion auf der einen und von Naturdarstellung auf der anderen, entsprach genau den künstlerischen Entwicklungen um 1910. Worringers Bedeutung innerhalb der Kunst- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts leitet sich aus seiner Vorstellung einer universalen Kunstgeschichte ab, die letztlich über die Grenzen der klassischen Kunsttheorie hinaus weist.

In den 20er Jahren im Rheinland trat Worringer vor allem als kritischer Zeitchronist in Erscheinung, weil er sich mit Kunst und Künstlern seiner Zeit befasste. Dieser Aspekt war für einen Kunsthistoriker seiner Zeit ungewöhnlich, weshalb Worringer von

---

<sup>370</sup> Ebenda, S. 76f.

vielen Wissenschaftlern als Außenseiter angesehen wurde. In seinen Essays befasste er sich unter anderem mit dem Phänomen Expressionismus, aber auch mit zeitgenössischen Künstlern.

Marta Worringer kann neben ihrem Mann auf eine eigene Karriere als expressionistische Künstlerin zurückblicken. Gleichwohl akzeptierte sie die Karriere ihres Mannes als Universitätsprofessor und Wissenschaftler, die von Anbeginn ihrer Ehe im Vordergrund stand. Gleichzeitig identifizierte sich Marta Worringer mit ihrer Rolle als Ehefrau, Hausfrau und Mutter. Das ungewöhnliche und zugleich neuartige der Paar-Beziehung der Worringers ist Martas Worringers konsequente Weiterführung ihres eigenen Berufes als bildende Künstlerin innerhalb einer Beziehung, in der dem Mann in beruflicher Hinsicht uneingeschränkte Priorität eingeräumt wurde.

Bereits nach der Heirat zeichnete sich diese Asymmetrie der Arbeitsbereiche ab. Obwohl sich Marta Worringer besonders im Rheinland durch ihre aktive Beteiligung an zahlreichen Ausstellungen um künstlerische Anerkennung und Bekanntheit bemühte und damit beachtliche Erfolge erzielte, stand es nie in ihrer Absicht, mit ihrem Mann in Konkurrenz zu treten.

Sie erscheint in der rheinischen Kunstszene als selbstständige Künstlerpersönlichkeit mit einer unverwechselbaren künstlerischen Handschrift. In den 20er Jahren beschäftigte sich Marta Worringer überwiegend mit dem Bereich der Graphik, wobei sie auf diesem Gebiet ihre typischen Motive und ihre individuelle künstlerische Handschrift entwickelt. Bevorzugt befasst sich Marta Worringer mit sozialkritischen Themen ihrer Zeit, weshalb sie Kritiker in die Nähe ihrer Malerkollegin Käthe Kollwitz rücken. Ebenso wie ihre Malerkollegin Kollwitz stellt Worringer Menschen, besonders Frauen, deren Schicksal unausweichlich scheint, in Notsituationen dar. Dabei unterscheiden sich die Figuren in Marta Worringers Arbeiten kaum voneinander. Es sind stilisierte Gestalten, die im Grunde den gleichen Typus abbilden. Es handelt sich um eine serielle Reproduktion ein und desselben Typs in verschiedenen

Bildern. Ihre Bilder bettet Worringer häufig in einen narrativen Kontext, wobei es dem Betrachter selbst überlassen bleibt, die dargestellten Situationen zu deuten.

Im Rheinland stellte Marta Worringer zusammen mit namhaften Künstlern aus und gestaltete den Rheinischen Expressionismus durch ihre charakteristische Formensprache mit. Durch ihre eigenwillige künstlerische Position grenzt sich Marta Worringer aber in vielerlei Hinsicht von der Gruppe der Rheinischen Expressionisten ab. Im Rahmen von diversen Ausstellungen konnte Marta Worringer viele ihrer Bilder verkaufen. Dadurch trug sie maßgeblich zum Lebensunterhalt der Familie Worringer bei, weshalb ihre berufliche Tätigkeit weit mehr als nur Sonntagsmalerei oder Freizeitbeschäftigung war. In der Künstlerpaar-Beziehung erscheint Marta Worringer weniger als Muse, sondern als eigenständige, pragmatische Persönlichkeit, die neben ihrem hauptberuflich tätigen Mann durch ihre Kunst die Familie mit ernährte.

Dadurch, dass Marta Worringer ihren Beruf als Künstlerin konsequent weiterverfolgt, überwindet sie das traditionelle Rollenbild, das in der Kunst- und Kulturgeschichte vorherrscht. Im Falle der Worringers kann sich die kreative Balance, wenn auch unausgewogen, halten. Nur unter schwierigen Bedingungen konnte Marta Worringer den Spagat zwischen künstlerischer Tätigkeit und Kindererziehung schaffen. Die Selbstverwirklichung außerhalb des häuslichen Bereichs war Marta sehr wichtig, wenn sie schreibt:

„Meine Erfahrung ist ja nun mal, daß es Ehen gut tut, wenn beide Teile auch ihr Stück Leben in ihrer Arbeit haben“<sup>371</sup>. Martas emanzipierter Weg fand die Unterstützung ihres Mannes Wilhelm. Er akzeptierte den Beruf seiner Frau und verlangte zu keiner Zeit, dass sie ihre künstlerische Tätigkeit aufgeben sollte, obwohl er sie zeitweilig auch in der Rolle der inspirierenden Muse gesehen hätte. Diese Einstellung Worringers gegenüber der Arbeit seiner Frau erweist sich als unkonventionelle und durchaus moderne Einstellung eines Mannes im frühen 20. Jahrhundert.

---

<sup>371</sup> Brief von Marta Worringer an Gertrud Philipp im Dezember 1951, zitiert nach Helga Grebing, S. 264.

Verbindende Schnittstellen und ein gegenseitiges Interesse an der Arbeit des Partners sind für die Paarbeziehung der Worringers trotz unterschiedlicher Arbeitsbereiche bezeichnend. Die gegenseitige Motivation und das sich Bestärken im eigenen Arbeitsbereich manifestiert sich bei Wilhelm und Marta Worringer im kommunikativen Austausch, wobei Marta auch hier weniger als Muse des im Geniekult lebenden Kunsthistorikers, denn als seine kritisch-bewertende Ehefrau erscheint.

#### **5.4 Louise Dumont und Gustav Lindemann- Kreative Zusammenarbeit am Düsseldorfer Schauspielhaus**

[...] nie waren zwei Menschen innerlicher - unlösbarer verbunden - wie ich mit meiner Frau [...]. Mein Verhältnis zur Welt - zur Arbeit? Dreißigjähriges Leben mit meiner Frau bestimmten es.<sup>372</sup>

##### **5.4.1 Aktuelle Forschungslage zum Künstlerpaar Louise Dumont und Gustav Lindemann**

Die kulturelle Leistung des Schauspielerpaares Louise Dumont und Gustav Lindemann ist für das Rheinland von großer Bedeutung. 1905 gründeten sie gemeinsam das Düsseldorfer Schauspielhaus und leiteten es insgesamt 28 Jahre lang. In Düsseldorf sind zwei Straßennamen nach dem Künstlerpaar benannt, die bis heute an die beiden Reformatoren, Theaterdirektoren und Schauspieler erinnern. Obwohl die Stadt am Rhein im Gründungsjahr des Schauspielhauses im Gegensatz zu vielen anderen Städten Deutschlands in kultureller Hinsicht als unliterarisch galt, etablierten Louise Dumont und Gustav Lindemann ein modernes Theater, das sich gegen die konservative Spielplanpolitik des ausgehenden 19. Jahrhunderts richtete. Besonders die Aufführungen des norwegischen Dichters Henrik Ibsen, die unter der Regie Lindemanns an der Schwelle vom Jugendstil zum Expressionismus standen, galten als zukunftsweisend. Geprägt wurde das Schauspielhaus vor allem durch die Person Louise Dumont, die durch ihre Vorstellungen eines modernen,

---

<sup>372</sup> Gustav Lindemann an Ernst Barlach, Brief vom 26. Mai 1932, Dumont-Lindemann-Archiv Tasche 18394.

literarischen Theaters den Beinamen „Neuberin des 20. Jahrhunderts“<sup>373</sup> erhielt.

Ähnlich wie bei den anderen drei Künstlerpaaren dieser Arbeit hat sich die Forschung bislang nicht eingehender mit Louise Dumont und Gustav Lindemann als Künstlerpaar beschäftigt. Ein wissenschaftliches Interesse bestand in der Vergangenheit vielmehr an der Erforschung der einzelnen Personen.

Anders als bei den bereits vorgestellten Paaren ist jedoch bemerkenswert, dass die Forschung weit mehr an der Person Louise Dumonts interessiert ist als an Gustav Lindemann, der die Theaterlandschaft in Deutschland im beginnenden 20. Jahrhundert vor allem als Regisseur prägte. Im Hinblick auf das Paar Louise Dumont und Gustav Lindemann trifft Renate Bergers Aussage „Künstlerinnen, die mit einem Künstler gelebt und neben ihm gearbeitet haben, geraten spätestens dann ins Blickfeld, wenn sich jemand mit dem Werk des Mannes befassen will“<sup>374</sup>, ausnahmsweise einmal nicht zu. Gerade das Gegenteil ist der Fall, denn erst wenn man sich mit der Schauspielerin Louise Dumont beschäftigt, rückt ihr Mann Gustav Lindemann als Mitbegründer des Schauspielhauses mit ins Blickfeld der Betrachtung.

Aufgrund ihrer Popularität als Schauspielerin im 20. Jahrhundert erscheint Louise Dumont in der kreativen Künstlerpaar- Beziehung von vorne herein nicht als Muse des Theatermannes Gustav

---

<sup>373</sup> Zur Bezeichnung Neuberin: Friederike Caroline Neuber (1697-1760) trat als Schauspielerin, Schriftstellerin und Prinzipalin in der Theaterlandschaft des 18. Jahrhunderts in Erscheinung. Sie galt zur damaligen Zeit als eine Ausnahmeerscheinung im Bereich Theater, das von Männern geprägt war. Zusammen mit Johann Christoph Gottsched leitete sie als eine der ersten Frauen eine eigene Wandertruppe und reformierte das damals gängige Possentheater zu einem literarisch-lehrhaften Theater. Die historische Bedeutung der Neuberin liegt in ihren theaterreformerischen Bemühungen, wobei sie versuchte das Ansehen des Schauspielberufes zu erheben. Die komische Person in Trauerspielen wurde abgeschafft und der Hanswurst 1737 von der Bühne verbannt. Ähnlich wie Caroline Neuber etablierte Louise Dumont im 20. Jahrhundert ein literarisches Theater und machte sich als eine der wenigen Frauen im Männerbetrieb Theater einen Namen. Daher erhielt sie den Beinamen Neuberin. Vgl. Theaterlexikon. Bd. II. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Hrsg. Von Manfred Brauneck, Wolfgang Beck. Reinbek bei Hamburg 2007, S. 523, Stichwort: Neuber, Friederike Caroline.

<sup>374</sup> Berger, 2004, S. 9.

Lindemann, sondern vielmehr als eigenständige Persönlichkeit, welche die Theaterlandschaft in Deutschland entscheidend mitgeprägt hat.

Der Blick in die Sekundärliteratur zeigt, dass überwiegend dem weiblichen Pendant dieser kreativen Gemeinschaft Priorität eingeräumt wurde. Louise Dumont galt zeitlebens und über ihren Tod hinaus als die geistige Leitfigur des Düsseldorfer Schauspielhauses.

1968 erschien die Dissertation von Wolf-Andreas Liese mit dem Titel „Die Schauspielerin Louise Dumont“<sup>375</sup>, die das Leben und den beruflichen Werdegang der Künstlerin ausführlich nachzeichnet und ihre Arbeit am Düsseldorfer Schauspielhaus fokussiert. Nach wie vor bildet die Arbeit eine wichtige Grundlage, um die Person Louise Dumont und ihre künstlerische Leistung am Schauspielhaus zu bewerten. Im Jahre 1944 erschien zwar bereits eine Dissertation von Ingeborg von Blücher über Louise Dumont, aber diese Arbeit trägt nur oberflächlich zur Erhellung der Schauspielerin und Theaterprinzipsalin bei.<sup>376</sup>

Zunehmend an Bedeutung gewann Louise Dumont im Zuge einer lokalgeschichtlichen und genderwissenschaftlichen Forschung. Seit 2004 beschäftigt sich der Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Düsseldorf im Rahmen eines breit angelegten Forschungsprojektes mit Leben und Werk der Louise Dumont. Es erschienen einschlägige Aufsätze, die einen Einblick in Louise Dumonts schauspielerischen Werdegang geben und ihre Beziehung zu Gustav Lindemann beschreiben.

In neueren theaterwissenschaftlichen Beiträgen hingegen, die sich speziell mit Bühnenkünstlerinnen beschäftigen, fällt auf, dass der Name Louise Dumont häufig fehlt. Dazu zählt beispielsweise Renate Möhrmanns Sammelband „Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst“, in dem man den Namen Louise Dumont neben

---

<sup>375</sup> Liese, Wolf-Andreas: Die Schauspielerin Louise Dumont. Wien 1968.

<sup>376</sup> Blücher, Ingeborg von: Luise Dumonts Ideen einer Neugestaltung der Schauspielkunst und die Auswirkungen dieser Ideen in der Praxis des Düsseldorfer Schauspielhauses. Phil. Diss. Marburg 1944.

Schauspielerinnen ihrer Generation, wie zum Beispiel Sarah Bernhardt oder Eleonora Duse, vergeblich sucht<sup>377</sup>.

Gustav Lindemann fand im Vergleich zu Louise Dumont in der Forschung nur periphere Beachtung. Das wissenschaftliche Interesse an dem Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter blieb „weitgehend im Anekdotischen“ verhaftet, wie Michael Matzigkeit zu Recht bemerkt<sup>378</sup>. Aktuelle Veröffentlichungen, die Gustav Lindemann und seine Leistungen auf theatralischem Gebiet beleuchten, existieren nicht. Wenn man sich mit Gustav Lindemann befassen will, muss man nach wie vor auf die 1968 erschienene Dissertation von Manfred Linke<sup>379</sup> zurückgreifen, die Lindemanns Leistungen als Regisseur aufzuarbeiten versucht.

Um dem Künstlerpaar Louise Dumont und Gustav Lindemann auf die Spur zu kommen, muss in erster Linie Grundlagenforschung anhand von Originaldokumenten betrieben werden. Hier führt der Weg in das Dumont-Lindemann-Archiv. Es wurde 1938 als privates Archiv „Schauspielhaus Düsseldorf“ (Dumont-Lindemann) durch Gustav Lindemann gegründet. 1947 ging es in den Besitz der Landeshauptstadt Düsseldorf über. Seit dem verwahrt das Dumont-Lindemann-Archiv den größten Teil vom Nachlass des Schauspielers, dazu zählen Dokumente aus den Jahren 1904 -1933. Insgesamt umfasst das Dumont-Lindemann-Archiv 64.700 Einzelstücke, die zwar durch ein Findbuch erschlossen, aber noch nicht vollständig ausgewertet sind. Das Findbuch ist inhaltlich nach Sachgruppen geordnet und enthält unter anderem sämtliche Korrespondenzen über die Direktions- und Verwaltungsarbeit des Schauspielhauses. Neben der Fülle an schriftlichen Dokumenten umfasst die umfangreiche Sammlung im Dumont-Lindemann-Archiv viele

---

<sup>377</sup> Müller, Matthias: Sarah Bernhardt - Eleonora Duse. Die Virtuosinnen der Jahrhundertwende. In: Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Hrsg. von Renate Möhrmann, Frankfurt am Main 1989, S. 228-260.

<sup>378</sup> Matzigkeit, Michael: Gustav Lindemann - Ein Theatermann im Inneren Exil? Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Dumont-Lindemann-Archiv. Kolloquium „Bilanz'45“; Redetyposkript.

<sup>379</sup> Linke, Manfred: Gustav Lindemann: Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus. Düsseldorf 1969.



Szenenfotos, Bühnenbildentwürfe, Rollenbücher, Spielplanübersichten und zeitgenössische Presserezeptionen.

Unter der Fülle an Materialien befinden sich auch persönliche Briefkorrespondenzen des Paares, die einen Einblick in ihr Privatleben geben. Vor allem Louise Dumont erweist sich über Jahre hinweg als eine leidenschaftliche Brief-Schreiberin.

Bedauerlicherweise ergibt sich bei Durchsicht der Briefkorrespondenz zwischen Louise Dumont und Gustav Lindemann aber ein einseitiges Bild. Während Louise Dumont viele Briefe und Postkarten an ihren Mann schreibt, fehlen entsprechende Gegenbriefe von Gustav Lindemann. Denkbar wäre, dass die Briefe verschollen sind, oder dass Lindemann sie zu Lebzeiten vernichtet hat. Aufgrund der einseitigen Quellenlage fehlen verlässliche Selbstzeugnisse, die das private Verhältnis Gustav Lindemanns zu seiner Frau erhellen könnten. Obwohl im DLA umfangreiches Quellenmaterial zur Verfügung steht, ist es schwierig, die private Beziehung des Künstlerpaares ausschließlich anhand von Briefen nachzuzeichnen. Daher müssen die Aussagen zeitgenössischer Schauspielkollegen und Mitarbeiter, die am Schauspielhaus tätig waren hinzugezogen werden, um das private Verhältnis des Paares zu rekonstruieren.

#### **5.4.2 Biografische Skizze: Louise Dumont - Gustav Lindemann**

Die erfolgreiche Zusammenarbeit am Düsseldorfer Schauspielhaus wurde von unterschiedlichen Erfahrungen des Paares getragen, die beide Partner im Laufe ihres Lebens gesammelt hatten. Überblickt man die Biografien des Paares, finden sich einige Schnittstellen, die für die spätere Zusammenarbeit am Schauspielhaus von essentieller Bedeutung sind.

Eine Gemeinsamkeit, die Louise Dumont und Gustav Lindemann von Anfang verband, war der Wunsch, ein eigenes Theater zu leiten.

Dieses Ziel erreichte Gustav Lindemann früher als Louise Dumont. Nachdem er an der Berliner Bühnenschule und am Lessingtheater studiert hatte, machte er sich relativ schnell einen Namen als

jüngster Theaterdirektor im Deutschen Reich. Im Alter von nur 28 Jahren leitete er eine Schauspieltruppe in Marienwerder und Graudenz. Rückblickend erinnert sich Lindemann, dass er schon damals das Ziel vor Augen hatte, ein eigenes Theater zu leiten:

[...] Schon nach 9 Jahren schauspielerischer Tätigkeit wurde mir Schein und Sein des Bühnenberufs voll bewußt. Der brennende Wunsch: dem deutschen Theater rein geistig zu dienen, trat durch die Uebernahme eines eigenen Theaterunternehmens in sichtbare Erscheinung. So ward ich mit knapp 28 Jahren der jüngste und wohl eigenwilligste Theaterleiter dieser Zeit [...].<sup>380</sup>

Im Jahre 1900 gründete Gustav Lindemann seine eigene Gastspieltruppe, die „Ibsen -Tournée“, aus der sich bald die „Internationale Tournée Gustav Lindemann“ entwickelte. Mit seiner Wandertruppe machte Lindemann die Stücke des norwegischen Dichters Henrik Ibsen in ganz Europa bekannt und stellte dadurch seine künstlerische Unabhängigkeit unter Beweis.

Auch Louise Dumont versuchte im Laufe ihrer Karriere als Schauspielerin ihren Traum von einem eigenen Theater zu realisieren. Doch eine solche Idee war für eine Frau im konservativ-geprägten wilhelminischen Zeitalter ungewöhnlich und im Alleingang kaum realisierbar.

Nachdem Louise Dumont eine kaufmännische und hauswirtschaftliche Lehre absolviert hatte, begann sie gegen den Willen ihres Vaters eine Karriere als Schauspielerin. Ihr Talent stellte sie zunächst an verschiedenen Provinztheatern unter Beweis, später spielte Louise Dumont am Berliner Deutschen Theater und am Wiener Burgtheater. Ihren künstlerischen und internationalen Durchbruch erlebte Louise Dumont am königlichen Hoftheater in Stuttgart, in der Darstellung klassischer Rollen. Danach folgten Tournéeen nach Moskau und St. Petersburg. Schließlich kehrte Louise Dumont nach Berlin an das Deutsche Theater unter Leitung von Otto Brahm zurück. Unter Brahm, dem bedeutendsten Vertreter des naturalistischen Theaters, wurde Louise Dumont zur gefeierten Ibsen-Darstellerin.

---

<sup>380</sup> Typoskript im Dumont-Lindemann-Archiv, ohne Datum.

In Berlin reifte ihr Entschluss, ein eigenes Theater zu leiten. Mit der Unterstützung von Max Reinhardt und Friedrich Kayßler gründete Louise Dumont 1901 die Kleinkunstabühne „Schall und Rauch“ in Berlin. Doch das gemeinsame Projekt scheiterte an künstlerischen Differenzen der Partner, mit der Konsequenz, dass sich Louise Dumont unter finanziellen Verlusten zurückzog.

Erst nachdem Louise Dumont die Bekanntschaft mit Gustav Lindemann machte, konnte sie ihre lang gehegten Pläne eines eigenen Theaterbetriebes verwirklichen.

Lindemann wurde auf Louise Dumont aufmerksam, als er für sein Wandertheater eine neue Schauspielerin suchte, die sich speziell für die Besetzung der Frauengestalten in Ibsens Dramen eignete. In der international bekannten Schauspielerin glaubte Lindemann eine geeignete Darstellerin zu finden und unterbreitete ihr ein Angebot, an seiner Ibsen-Tournee als Schauspielerin mitzuwirken. Die über die gescheiterten Theaterpläne resignierte Louise Dumont nahm das Angebot an. Das erscheint auf den ersten Blick ungewöhnlich. Lindemanns Ibsen-Tournee war zwar bekannt, aber dennoch ein recht junges Unternehmen, das mit den renommierten Bühnen, an denen Louise Dumont die letzten Jahre gespielt hatte, nicht konkurrieren konnte. Aber das gemeinsame Interesse an dem norwegischen Dichter Henrik Ibsen dürfte für Louise Dumonts Entscheidung mit ausschlaggebend gewesen sein. Der Dramatiker führte das Paar zusammen und blieb das eigentlich verbindende Glied zwischen ihnen. Für den Regisseur Lindemann waren Ibsens Werke eine geeignete Vorlage, um neue Darstellungsformen zu erproben, die jenseits der naturalistischen Schauspielkunst lagen. Louise Dumont hingegen versuchte in der Darstellung von Ibsens Frauenfiguren einen neuen Stil der Schauspielkunst zu verbreiten. Als sich Louise Dumont und Gustav Lindemann kennen lernten, standen sich zwei Persönlichkeiten mit ähnlichen künstlerischen Vorstellungen und unterschiedlichen Karrieren gegenüber, die von der Öffentlichkeit unterschiedlich gewertet wurden.

Im Gegensatz zu Gustav Lindemann wurde Louise Dumont als die bekanntere Persönlichkeit wahrgenommen, was sich auf die „Ibsen-Tournee“ positiv auswirkte. Ihrer Bekanntheit war ein Zugewinn für die Gastspieltruppe, Louise Dumont wurde zu einem imagefördernden Werbeträger der „Internationalen Tournee Gustav Lindemann“:

Durch das Engagement Louise Dumonts wurde die Lindemann-Tournee unbestreitbar attraktiver, nicht nur künstlerisch, sondern allein schon durch den Ruf dieses Namens, der das Ensemble Unternehmen in mancher Stadt zum „Dumont“-Gastspiel erhob.<sup>381</sup>

Die Künstlerpaar-Beziehung zwischen Louise Dumont und Gustav Lindemann beginnt geschlechtsuntypisch und lässt sich daher nicht in konventionelle Paar-Muster einordnen. Louise Dumont steht im Vordergrund, während Lindemann von ihren Fähigkeiten als Schauspielerin, als auch von ihrer internationalen Bekanntheit profitiert. Dieses Muster setzt sich im Rahmen der Zusammenarbeit am Schauspielhaus fort.

#### **5.4.3 Die Gründung des Schauspielhauses und das unliterarische Düsseldorf**

Die Gründung des Düsseldorfer Schauspielhauses ist vielfach dargestellt worden<sup>382</sup> und soll an dieser Stelle nur im Hinblick auf das Paar Dumont /Lindemann skizziert werden. Die Idee zur Gründung eines gemeinsamen Theaters entwickelte sich im Rahmen der Gastspielreisen der „Internationalen Tournee Gustav Lindemann“, wobei zunächst geplant war, in Weimar ein Theater zu gründen. Diese Idee wurde jedoch verworfen und das Künstlerpaar entschied sich, ein Theater in Düsseldorf zu gründen. Lindemann schreibt retrospektiv:

---

<sup>381</sup> Den Begriff Dumont-Gastspiel verwendete die Dresdner Zeitung vom 15.11. 1903 und das Posener Tageblatt vom 3.11.1903. Vgl. Liese 1968, S. 510.

<sup>382</sup> Vgl. Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst. 1900-1933. Hrsg. von Dieter Breuer. Köln, Bonn 1994, S. 201-223. Vgl. auch Riemenschneider, Heinrich: Gründung und Eröffnung des Düsseldorfer Schauspielhauses durch Louise Dumont und Gustav Lindemann (1905). In: Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf. Bd. II. Hrsg. vom Kulturamt der Stadt Düsseldorf. Düsseldorf 1987, S. 9-16.

In diesem Stadium der Überlegung kam durch Zufall die Kunde zu uns, daß im Zentrum des schnell wachsenden, sich eben zur Großstadt entwickelnden Düsseldorf ein höchst wertvolles Baugelände für öffentliche Gebäude unerwartet frei geworden sei. [...] Obwohl die Städte am Rhein allen Theaterleuten als unliterarisch bekannt waren, mußte geltend gemacht werden, daß Düsseldorf mit seinem von Millionen Menschen bewohnten mächtigen Umland dem neuen Unternehmen größere Möglichkeiten bot als das kleine Weimar [...].<sup>383</sup>

Der Wahl, in Düsseldorf ein Theater zu gründen, lag, wie Lindemanns Zitat zu entnehmen ist, in erster Linie eine ökonomisch-wirtschaftliche Entscheidung zugrunde. Auch wenn Düsseldorf im Vergleich zu anderen Großstädten in kultureller Hinsicht als provinziell galt, zählte die Stadt am Rhein um die Jahrhundertwende bereits 200 000 Einwohner. Die Entscheidung des Paares in Düsseldorf ein Theater zu gründen, ist sicher auch mit seiner literarischen Tradition in Verbindung zu bringen, was Lindemann rückblickend schicksalhaft als „theatralische Sendung“<sup>384</sup> bezeichnete. Eine Stadt, in der Heinrich Heine, Christian Dietrich Grabbe und Karl Immermann gewirkt hatten, bot einen idealen Nährboden, um neue künstlerische Ideen zu verwirklichen. Trotzdem galt Düsseldorf zur damaligen Zeit, wie auch im Zitat Lindemanns deutlich wird, in kultureller Hinsicht als unliterarisch:

Man darf [...] nicht vergessen, daß es im Jahre 1905 in Düsseldorf auf künstlerischem Gebiete sehr sonderbar aussah. Wohl [...] war durch die großen Ausstellungen vorher die verkalkte bildende Kunst etwas gelockert, doch im ganzen herrschte Stumpfsinn. Das Stadttheater war - wie man es heute ohne unmittelbare Lebensgefahr laut sagen darf - im Schauspiel schlecht, [...] man suchte aus dem zerfallenen alten Pathos und dem sterbenden Naturalismus Neues zu schaffen und stolperte hoffend zwischen den Bruchstücken der beiden herum. Sprache, Mimik, Szene waren ein Wirrwarr.[...] <sup>385</sup>

Düsseldorfs Ruf als Kunststadt war vor allem durch sein Interesse für Malerei begründet. Um die Jahrhundertwende gab es eine

---

<sup>383</sup> Lindemann, Gustav: Aus dem Werden des Düsseldorfer Schauspielhauses. In: Das festliche Haus. Das Düsseldorfer Schauspielhaus Dumont-Lindemann. Spiegel und Ausdruck der Zeit. Hrsg. von Kurt Loup. Köln, Berlin 1955, S.28.

<sup>384</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>385</sup> Kamlah, Kurt: Düsseldorfer Nachrichten vom 28. 10. 1925.

Kunsthalle, den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, die Kunstakademie und den seit 1848 existierenden Künstlerverein Malkasten. Im Jahr seiner Gründung hatte das Schauspielhaus mit bereits bestehenden Theatern zu konkurrieren. Neben dem Stadttheater mit seinem Mehrspartentheater mit Schauspiel, Oper und Ballett, gab es das Apollotheater (seit 1899) und die „Festspiele des Rheinischen Goethevereins“, die seit 1899 im Stadttheater veranstaltet wurden. 1907 eröffnete in unmittelbarer Nähe des Schauspielhauses das „Lustspielhaus“. Zusätzlich zur Konkurrenz der bestehenden Theater musste das Schauspielhaus gegen die neuen Medien ankämpfen, wie beispielsweise die Kinematographentheater. Auf manchen dieser Bühnen versuchte man die naturalistische Spielart zu überwinden, wobei avantgardistische Impulse fehlten. Vielmehr herrschte unter den verschiedenen Theatern, wie Louise Dumont es formulierte, ein „greuliches Gemisch aller möglichen [...] Spielarten“<sup>386</sup>.

Im Vergleich zu anderen Großstädten wie München oder Berlin mangelte es Düsseldorf an der Schwelle des 20. Jahrhunderts an einer kulturellen und literarischen Sub-Kultur, die moderne Tendenzen förderte und gegenüber neuen Kunstformen aufgeschlossen war.<sup>387</sup> Da die klassischen Wegbereiter der Moderne in der Rheinstadt fehlten, hielt man im kulturellen Bereich weitgehend an veralteten Konventionen fest. Louise Dumonts und Gustav Lindemanns Ziel war es, das unliterarische Düsseldorf in theatralischem Sinne zu erneuern und gegen den Konventionalismus der wilhelminischen Ära anzutreten. Mit der Gründung des Schauspielhauses versuchte vor allem Louise Dumont ein modernes, ernsthaftes Theater zu etablieren.

---

<sup>386</sup> Dumont, Louise: Deutsches Theater am Rhein. In: dies. Vermächtnisse. Hrsg. von Gustav Lindemann. Düsseldorf 1932, S. 72.

<sup>387</sup> In Düsseldorf fehlten weitgehend literarische Zirkel, Klubs, Kabarets oder Cafés, die in Metropolen, wie Berlin oder München das Stadtbild prägten. Ausnahmen in Düsseldorf waren beispielsweise der von Kurt Kamlah gegründete literarische Zirkel „Rosenkränzchen“, sowie der „Düsseldorfer Generalanzeiger“. Vgl. Cepl-Kaufmann, Gertrude: Literatur und Gesellschaft im Düsseldorf des frühen 20. Jahrhunderts. In: Das literarische Düsseldorf. Zur kulturellen Entwicklung von 1850-1933. Hrsg. von Gertrude Cepl-Kaufmann u.a. Düsseldorf 1988, S. 145. Fortan: Das literarische Düsseldorf.

Das Schauspielhaus wurde 1905 in Düsseldorf auf dem Eckgrundstück Kasernen/ Carl-Theodor-Straße zu einem Preis von 530 000 Mark errichtet. Daran angegliedert war ein Bühnenhaus mit Garderoben, Magazinen und Werkstätten. Erbaut wurde das monumentale Haus, dessen Zuschauerraum Platz für insgesamt fast 1000 Besucher bot, von dem Architekten Bernhard Sehring (1855-1931). Im Vergleich zu anderen Schauspielhäusern der Jahrhundertwende darf das Theater zu Recht als modern in seiner architektonischen Gestaltung genannt werden. Bei der Gestaltung des Innenraums wurde auf üppige Dekorationen verzichtet, stattdessen dominierten schlichte und einfache Formen. Auch im Hinblick auf die technischen Möglichkeiten durfte das Schauspielhaus als modern und zukunftsweisend gelten. So verfügte es als eines der ersten Theater in Deutschland über eine moderne Drehbühne.

#### **5.4.4 Bestandsaufnahme in der Öffentlichkeit: Der Schauspielstar und ihr Sozius**

Am 4. August 1904 wurde die „Schauspielhaus GmbH“ gegründet und der Kauf des Gebäudes notariell beglaubigt. Um das Ziel zu erreichen, im wenig kulturellen Düsseldorf ein literarisches Theater zu etablieren, musste der Spielplan der Dumont-Lindemann Bühne unabhängig sein von städtischen und staatlichen Einflüssen. Aus diesem Grund entschied man sich, das Schauspielhaus als privates Unternehmen zu führen. Die betriebliche Form der GmbH bot den Vorteil wirtschaftlich unabhängiger Entscheidungen.

Das Stammkapital für die Errichtung des Hauses belief sich auf insgesamt 600 000 Mark. Louise Dumont beschaffte die Kapitalmehrheit mit insgesamt 310 000 Mark, Gustav Lindemann brachte insgesamt einen Betrag von 50 000 Mark mit ein. Darüber hinaus beteiligten sich an der Finanzierung des Unternehmens angesehene Düsseldorfer Industrielle und Beamte (z.B. die Trinkhaus Bank oder Mitglieder aus angesehenen Industriellenfamilien), wobei die finanziellen Zuwendungen der Mäzene auf die Popularität Louise Dumonts zurückzuführen sein dürfte. Mit 31 von

60 Stimmen wurden Louise Dumont fünf Geschäftsanteile zugesprochen. Dadurch war sie von den Stimmanteilen Lindemanns unabhängig und gleichberechtigte Direktorin des Theaters. Dass eine Frau zur damaligen Zeit ein Theater leitete, war außergewöhnlich. Etwas sorgenvoll heißt es in einem Brief an Louise Dumont bezüglich der Gründung des Schauspielhauses: „[...] Ein bisschen Angst habe ich für Ihre großen Pläne. [...] Werden Sie nicht auch ein wenig „Director“ werden?“<sup>388</sup>

Louise Dumont galt von Anfang an als Zugpferd und als geistige Leitfigur des Schauspielhauses. Ihre Bekanntheit als Berliner Schauspielerin trug dazu bei, dass Düsseldorf als Kunststadt mehr Ansehen und Popularität erlangte. In der Öffentlichkeit wurde Louise Dumont als eine Frau wahrgenommen, die von Berlin in die Provinz Düsseldorf kam, um sich hier neuen Aufgaben zu stellen.

Die zeitgenössische Presse, dazu zählt die regionale und die überregionale, reflektierte die Gründung des Schauspielhauses mit seinen zwei Direktoren ausführlich. Überblickt man die zeitgenössische Berichterstattung, ergibt sich ein klares und einseitiges Bild. Die Medien berichten mehr und ausführlicher über Louise Dumont als über Gustav Lindemann. Dieser wird z.B. in der Berliner Zeitung „B.Z. am Mittag“ als Sozius von Louise Dumont betitelt<sup>389</sup>. Auch für die „Düsseldorfer Zeitung“ spielt Lindemann eine eher untergeordnete Rolle, während Louise Dumont als erfolgreiche Schauspielerin von weitaus höherem Interesse ist:

Man weiß, daß die begabte Schauspielerin Louise Dumont seit langem sich mit dem Gedanken getragen hat, ein eigenes Theater zu schaffen. [...] Louise Dumont steht in der Leitung zur Seite Gustav Lindemann, der durch sein Ibsen-Theater und andere Unternehmungen gleicher Art vorteilhaft bekannt geworden ist.<sup>390</sup>

---

<sup>388</sup> Undatierter Brief von Josy von Wurmbbrand an Louise Dumont, Dumont-Lindemann-Archiv, Tasche 17455.

<sup>389</sup> B.Z. am Mittag vom 17. März 1905 (Beiblatt), Nr. 65. Dumont-Lindemann-Archiv, Akte Körperschaften Schauspielhaus Düsseldorf 06/1904-10/1905.

<sup>390</sup> Düsseldorfer Zeitung vom 8. September 1905, Dumont-Lindemann-Archiv, Akte Körperschaften Schauspielhaus Düsseldorf 1905 (August und September) 06/1904-1905.



Als sei die Gründung des Schauspielhauses eine alleinige Unternehmung von Louise Dumont, könnte man die Schlagzeile der Zeitung „Deutschland Weimar“ interpretieren. Das „Düsseldorfer Dumont-Schauspielhaus“<sup>391</sup>, so der Titel der Presse, stellt die Person Louise Dumont ganz klar in den Mittelpunkt.

Die Berliner Zeitung „Der Tag“ vom 14. Oktober 1905 zeigt eine Portraitfotografie von Louise Dumont, worunter zu lesen ist: „Luise (sic!) Dumont, die Leiterin des neuen Düsseldorfer Schauspielhauses“. Gustav Lindemann wird als Mitbegründer des Hauses überhaupt nicht erwähnt, vielmehr konzentriert sich der Verfasser des Textes in seinem Artikel auf Louise Dumont: „Luise (sic!) Dumont, die Begründerin und Leiterin des neuen Schauspielhauses in Düsseldorf, gehört zu den bedeutendsten deutschen Bühnenkünstlerinnen.“<sup>392</sup>

Durch den notariellen Vertrag, den Louise Dumont und Gustav Lindemann unterzeichneten, erscheinen sie formal als gleichberechtigtes Direktorenpaar. Die mediale Öffentlichkeit hingegen bewertete die Leitung des Hauses als Ungleichgewicht. Sie schenkte Louise Dumont als Direktorin des Hauses mehr Aufmerksamkeit als Gustav Lindemann; obwohl dieser als Leiter seiner Ibsen-Truppe ebenfalls beachtliche Erfolge im Theaterbetrieb nachweisen konnte.

Louise Dumont nimmt bei der Gründung des Schauspielhauses eine ähnliche Rolle ein, wie bereits im Rahmen der Ibsen-Tournee. Hier wie dort fungiert sie - unfreiwillig - als medienwirksames Marketing-Instrument, wobei ihr ihre Karriere als Schauspielerin zu Gute kommt. Auch in finanzieller Hinsicht zahlt sich Louise Dumonts Popularität aus und es finden sich Mäzene, die das gemeinsame Vorhaben des Paares unterstützen.

---

<sup>391</sup> Deutschland Weimar vom 11.10. 1904, Dumont-Lindemann-Archiv, Akte Körperschaften Schauspielhaus Düsseldorf 1905 (August und September) 06/1904-1905.

<sup>392</sup> Der Tag Berlin vom 24. Oktober 1905. Dumont-Lindemann-Archiv Akte Personen A-K.

Unabhängig von der einseitigen Wahrnehmung durch die zeitgenössische Presse fanden Louise Dumont und Gustav Lindemann im kreativen Bereich zu einer ausgewogenen und erfolgreichen Zusammenarbeit. Bei vielen Inszenierungen am Schauspielhaus, das gilt vor allem für die Ibsen-Vorstellungen, stand das Paar gemeinsam auf der Bühne. Bezeichnend für den Erfolg des Hauses waren gemeinsame ästhetische Leitlinien im künstlerischen Bereich.

#### **5.4.5 Zusammenarbeit am Schauspielhaus**

Die Leitung des Schauspielhauses war ein Gemeinschaftsprojekt des Paares, bei dem sich Louise Dumont und Gustav Lindemann die künstlerischen und organisatorischen Aufgaben teilten. Die Zusammenarbeit war „durchaus gemeinsam in einer vielleicht nie dagewesenen Ergänzung“<sup>393</sup> schreibt Louise Dumont in einem Brief an eine Freundin. Das Künstlerpaar übernahm die Verantwortung für verschiedene Aufgabenbereiche, die zur Leitung eines privat geführten Theaters gehörten. Denn das Schauspielhaus war nicht nur die Plattform, um neue künstlerische Ideen umzusetzen, sondern in erster Linie ein Unternehmen, das die Balance zwischen ökonomisch-wirtschaftlich Interessen und künstlerischem Anspruch wahren musste. Die umfangreichen Quellen des DLA spiegeln den Arbeitsalltag wider, den Louise Dumont und Gustav Lindemann bewältigen mussten. Die zahlreichen Briefkorrespondenzen der beiden Theaterleiter mit Autoren, Verlegern und Schauspielern machen deutlich, dass diese Arbeit vielfach eine bürokratische Angelegenheit war. Für jede Saison musste ein neuer Spielplan erstellt werden. Hierfür mussten die von Autoren angebotenen Stücke gelesen und ein Kontakt zu Schauspielern und Schauspielerinnen hergestellt werden, um die Rollen zu besetzen. Diese Aufgabe teilten sich Louise Dumont und Gustav Lindemann mit den Dramaturgen des Hauses. Der erste Dramaturg am Schauspielhaus war Paul Ernst, der drei Jahre für die künstlerische Arbeit mitverantwortlich war. Gleich zu Beginn der Gründung des

---

<sup>393</sup> Brief von Louise Dumont an Dr. Lavinia Mazzucchetti vom 18. September 1929, Dumont-Lindemann-Archiv, Tasche 13697.

Schauspielhauses eröffnete Louise Dumont eine an das Schauspielhaus angegliederte Theaterakademie, an der Schauspieler eine Sprachausbildung erhielten. Darüber hinaus initiierte sie die hauseigene Theaterzeitschrift „Masken“, die zunächst wöchentlich, später dann monatlich erschien. In der Zeitschrift meldeten sich nicht nur Mitarbeiter des Hauses, sondern auch externe Personen zu Literatur, Musik, bildender Kunst und Philosophie zu Wort. Unter Louise Dumont etablierte sich auch ein kontinuierliches Matineeessen, die sogenannten „Morgenfeiern“, die während der Spielzeit, jeden Sonntagmorgen zwischen halb zwölf und halb eins veranstaltet wurden. Neben diesen Aufgaben hatte die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit einen wichtigen Stellenwert, um das Schauspielhaus nach außen zu repräsentieren. Sowohl die Gründung der Theaterzeitschrift als hauseigene Publikation, als auch die Matineen waren in der damaligen Theaterlandschaft ein Novum.

Um die Zusammenarbeit zwischen Louise Dumont und Gustav Lindemann als Künstlerpaar im Bereich des Theaters zu beschreiben, beschränkt sich der Blick im Folgenden jedoch nicht auf die organisatorische Arbeit, sondern vielmehr auf die künstlerische Zusammenarbeit im Rahmen von Inszenierungen, hierbei im Besonderen auf die Umsetzung der Werke des Dichters Henrik Ibsen. Obwohl der Spielplan häufig Werke der Antike und Dramen der deutschen Klassik enthielt, verstand sich die Dumont-Lindemann-Bühne über viele Jahre hinweg als Ibsen-Bühne. Seine Dramen bildeten besonders in den ersten Jahren den Grundstock des Spielplans am Schauspielhaus.

#### **5.4.6 Künstlerisch - ästhetische Ziele der Dumont-Lindemann-Bühne**

Das Schauspielhaus eröffnete am 28. Oktober 1905 mit der Hebbels Tragödie „Judith“ unter der Regie Gustav Lindemanns und mit Louise Dumont in der Rolle der Judith. Überblickt man den Spielplan der ersten Jahre finden sich neben Klassikern wie Shakespeare, Goethe und Schiller auch zeitgenössische Autoren. Auf dem Programm standen viele Dramen von Henrik Ibsen, wie zum Beispiel „Komödie

der Liebe“, „Gespenster“, „Rosmersholm“ oder „Hedda Gabler“. Lindemann übernahm in den ersten Jahren bei den Ibsen-Inszenierungen die Regie und stand gleichzeitig mit Louise Dumont als Schauspieler auf der Bühne.

Im Zeitraum zwischen 1889 und 1890 standen die Stücke des Norwegers auf vielen Spielplänen deutscher Bühnen, insbesondere der Berliner. Die Tatsache, dass seine Werke am Schauspielhaus gezeigt wurden, war somit kein Novum. An den meisten Theatern spielte man Ibsens Werke in der modern gewordenen naturalistischen Spielart und nutzte die literarische Vorlage zur Entlarvung moralischer Spießbürgerlichkeit der Gesellschaft. Auf der Bühne sollten seine gesellschaftskritischen Gegenwartsstücke die kleinbürgerliche Lebenslüge demaskieren, verborgene Konventionen und Traditionen entlarven. In seinen Stücken thematisierte Ibsen auch zwischenmenschliche Konflikte und setzte sich offen mit der aktuell gewordenen Diskussion um die Rolle der Frau in der Gesellschaft auseinander. Wie kein anderer Dichter seiner Zeit galt Ibsen deshalb als großer Frauenemanzipator im frühen 20. Jahrhundert.

Trotz der großen Popularität, die der norwegische Dichter in der Theaterlandschaft genoss, existierte um die Jahrhundertwende kein einheitliches Bild der Ibsen-Darstellung, auch nicht in Düsseldorf.

Das sollte sich mit der Gründung des Schauspielhauses ändern, denn die Werke des norwegischen Dichters waren für Louise Dumont und Gustav Lindemann der Ausgangspunkt für neue theatralische Interpretationsmöglichkeiten.

Das Künstlerpaar interpretierte Ibsens Texte im Unterschied zu zeitgenössischen Kollegen nicht in einem naturalistischen Kontext, sondern entwickelte neue Darstellungsformen, die anderen ästhetischen Prinzipien folgten. Louise Dumont und Gustav Lindemann entwickelten am Schauspielhaus eine puristische Stilkunst, ein um die Jahrhundertwende viel zitiertes Schlagwort, das sich auf neue Darstellungsformen im künstlerisch-ästhetischen

Bereich bezieht. Was Louise Dumont und Gustav Lindemann am Düsseldorfer Schauspielhaus erreichen wollten, war ein rein nach ästhetischen und weniger nach sozialphilosophischen Kriterien bestimmtes Theater zu etablieren. Dieser künstlerische Umbruch gelang dem Künstlerpaar unter anderem durch eine neuartige Interpretation von Ibsens Dramen, wobei sich Louise Dumont dabei als eine ideale Besetzung der Frauenrollen erwies und Lindemann als Regisseur neue Formen der szenischen Realisation erprobte. Bei den Aufführungen sollten sich Regisseur, Darsteller und Bühnenausstattung der Dichtung unterordnen, um eine harmonische, in sich geschlossene Gesamtwirkung zu erzielen. Programmatisch hierfür steht der erste Bericht des Schauspielhauses aus dem Jahre 1905/06, in dem es heißt:

Es gilt, hier zu einem allgemein gültigen Stil der Ibsendarstellung zu gelangen. Die ganz widernaturalistisch absichtsvolle Verdichtung seiner Sprache, der straffe Bau seiner Szenen, die symbolische Bedeutsamkeit alles Geschehens, der tiefe lyrische Unterton seiner Dichtungen – die immer mehr als Dichtungen und immer weniger als sozialphilosophische Abhandlungen angesehen und behandelt werden müssen – sollen in Erscheinung treten.<sup>394</sup>

Der künstlerische Anspruch der Dumont-Lindemann-Bühne stand also ganz im Zeichen der Dichtung. Sich bei der Umsetzung der einzelnen Stücke auf die literarische Vorlage zu konzentrieren, war zur damaligen Zeit außergewöhnlich. Überblickt man die Positionen der Theaterreformbewegung der Jahrhundertwende, zeigt sich, dass eine Entliterarisierung des Theaters<sup>395</sup> vorherrscht, die den Vorstellungen des Schauspielhauses entgegensteht. Hier entwickelten sich also gegenteilige künstlerische Tendenzen, indem die Literatur nicht abgewertet, sondern aufgewertet wurde.

Unter der Regie Lindemanns traten illustrative (naturalistische) Elemente auf der Bühne immer mehr zurück, um die Konzentration auf

---

<sup>394</sup> Schauspielhaus Düsseldorf. Bericht 1905/06, ohne Seitenangabe, Dumont-Lindemann-Archiv.

<sup>395</sup> Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 63.

die Dichtung, bzw. auf die Werkvorlage des Autors zu lenken. Der sparsame Einsatz von Farben und Gegenständen auf der Bühne war dabei nur ein Teil des dramaturgischen Prinzips. Bei der szenischen Umsetzung orientierte sich Lindemann an zeitgenössischer Malerei und modernem Kunstgewerbe. So stammten einige Skizzen zu der Bühneninszenierung von Shakespeares „Macbeth“ (23.12.1906) von dem expressionistischen Maler August Macke, der zur damaligen Zeit Schüler der Kunstakademie und der Kunstgewerbeschule war. In der Theaterzeitschrift „Masken“ schrieb der Dramaturg und Schriftsteller Wilhelm Schmidtbonn:

In der Ausstattung folgt das Schauspielhaus zum ersten Mal in ausgedehntem Maße den Grundsätzen der vereinfachten, nur durch ihre Linien und Farben wirkenden, in allem mehr andeutenden Dekoration. Es ist zu wünschen, daß sich die Aufmerksamkeit derjenigen, die es am meisten angeht und die sich am wenigsten darum kümmern: die Düsseldorfer Maler ein wenig hierauf lenke.

Die Forderung eines literarischen Theaters im Sinne des Künstlerpaares stellte auch neue künstlerische Ansprüche an die Schauspieler und Schauspielerinnen. Von ihnen wurde erwartet, sich ohne egoistische Eitelkeiten in die jeweilige Rolle zu versetzen, um als Vermittler zwischen Kunst und Leben zu fungieren. Die beiden Direktoren forcierten auf der Bühne ein Ensemblespiel nach dem Vorbild der als Musterbühne geltenden Meininger Hoftheaters, bei dem jede Rolle gleich wichtig war. Nicht einzelne Hauptdarsteller bestimmten die Handlung, sondern auch die kleinste Rolle war im Hinblick auf die gesamte Inszenierung von essentieller Bedeutung. Die szenische Realisation, die Lindemann am Schauspielhaus erprobte, ist insofern visionär, weil sie den Weg für spätere expressionistische Spielformen freimacht. Lindemann versuchte speziell in Ibsens Dramen keine Individuen, sondern universale Typen darzustellen, die als Pseudocharaktere die Intention des Dichters übermitteln sollten. Die Umsetzung seiner Stücke diente nicht dazu, die Differenzierung eines sozialen Milieus aufzuzeigen, sondern dazu, die verborgene

psychologische Ebene in Ibsens Werken transparent zu machen. Dabei nahm der Regisseur als künstlerischer Leiter bei der gesamten Inszenierung eine zentrale Funktion ein.

Das Ensemblespiel und die zunehmende Bedeutung des Regisseurs am Schauspielhaus waren neue künstlerische Aspekte, die in der Theaterlandschaft Düsseldorfs wenig verbreitet waren. Programmatisch steht im Bericht des Schauspielhauses im Jahre 1905/06:

Zwischen den Dichter und den Darsteller tritt, mehr als bisher notwendig und üblich, der Regisseur, der damit zu einer ganz besonderen Bedeutung gelangt ist. Von ihm wird nicht mehr nur technische Gewandheit, sondern das feinste Empfinden für die Form, den Stil einer jeden Dichtung verlangt und ebenso die Fähigkeit, vor allem diesen wechselnden Stil nachzugestalten.<sup>396</sup>

Wie die Schauspieler auf der Bühne, hatte selbst das Publikum im Schauspielhaus Regeln zu befolgen. Während der Vorstellung war es beispielsweise nicht erlaubt, zu applaudieren, um die Handlung auf der Bühne nicht zu stören.

Der künstlerisch-ästhetische Ansatz der Dumont-Lindemann-Bühne spiegelt die hohen Ziele des Paares wider. Hinter den unkonventionellen Inszenierungen steht der programmatische Anspruch, bzw. der Wunsch ein neues Kulttheater nach dem Vorbild eines deutschen Nationaltheaters zu etablieren, wie es Louise Dumont formulierte. Die präsentierten Theaterstücke sollten das Publikum weniger unterhalten, als erziehen und bilden. Nicht zuletzt durch diesen künstlerischen Anspruch erhielt das Düsseldorfer Schauspielhaus seinen Ruf als moderne Reformbühne, Muster- oder Zukunftstheater durch zeitgenössische Rezensenten. Doch diesen Formulierungen stand das Künstlerpaar zunächst kritisch gegenüber. So äußerte sich Louise Dumont anlässlich einer bevorstehenden Rezension über das Schauspielhaus: „Schreiben Sie um Gottes willen nicht, daß wir ein ‚Mustertheater gründen‘ wollen. [...] Ein Mustertheater gründet man nicht! Man führt

---

<sup>396</sup> Schauspielhaus Düsseldorf. Bericht 1905/06, ohne Seitenangabe, Dumont-Lindemann-Archiv.

höchstens sein Theater, wenn's möglich ist so, daß ein Mustertheater daraus wird".<sup>397</sup>

Das Schauspielhaus galt auch als moderne Reformbühne wegen seines gewandelten Verhältnisses zur dichterischen Sprache.

Die Theaterlandschaft war weitgehend von naturalistischen Sprachmustern geprägt, so dass viele der aufgeführten Stücke im Dialekt gespielt wurden, um eine authentische Wirkung des dargestellten sozialen Milieus zu erzielen.

Louise Dumont und Gustav Lindemann hingegen wollten zu einer natürlichen Sprache auf der Bühne zurückfinden. Schon während der ersten Jahre am Schauspielhaus versuchte der Regisseur Lindemann die Dramen des schwedischen Dichters Henrik Ibsens sprachlich in einer etwas anderen Weise zu präsentieren. Er las zwischen den Zeilen und sah die Dialoge als verschlüsselte Metaphern, wobei die realen Vorgänge der Handlung hintergründig wurden. Dadurch unterschied sich das Schauspielhaus von anderen Bühnen, weil diese in Bezug auf Ibsen in alten Interpretationsmustern verhaftet blieben. So beobachtet ein Kritiker:

Gelegentlich sahen wir auch Ibsen im Theater. Oder war es doch nicht Ibsen? Waren nicht vielmehr diese angeblich Ibsenschen Charaktere nur aufgeputzte Puppen und Karikaturen, alte Bekannte aus der Zeit des seligen Roderich Benedix wenn nicht gar das Ganze ein naturalistisches Zerrbild echt Ibsenschen Dramenstiles!<sup>398</sup>

Mit ihrer gemeinsamen Arbeit am Schauspielhaus versuchten Louise Dumont und Gustav Lindemann dem naturalistischen Zerrbild der Jahrhundertwende entgegen zu treten. Am Beispiel der frühen Ibsen-Inszenierungen unter der Regie Lindemanns zeigen sich inhaltlich und formal erste Ansätze einer ästhetizistischen Theaterreform, bzw. einer Stilkunst, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts modern wurde. Dabei gewann nicht nur der Regisseur als

---

<sup>397</sup> Louise Dumont anlässlich der bevorstehenden Rezension über das Düsseldorfer Schauspielhaus der B.Z. am Mittag vom 17.3.1905. Dumont-Lindemann-Archiv, Akte „Körperschaften“, Schauspielhaus Düsseldorf 06/1904-10/1905.

<sup>398</sup> Düsseldorfer Theater-Rundschau, Jg. 1, Heft 22, S.2f., zitiert nach Linke 1969, S. 33.



schöpferische Instanz an Bedeutung; zunehmende Beachtung fanden auch die spezifischen Mittel theatralischen Gestaltens, welche die naturalistische Alltagsrealität auf der Bühne überwinden und Kunst als emotionales Erlebnis präsentieren wollten.

#### **5.4.7 Aspekte kreativer Ergänzung**

##### **5.4.7.1 Theater der Moderne aus dem Geiste klassischer Traditionen**

Die Vorstellung eines emotional gefühlten Erlebens durch die Kunst wurde von aktuellen geistigen Strömungen der Jahrhundertwende geprägt. Als radikaler Gegenentwurf zum kausalistisch-materialistischen Naturalismus entwickelten sich um 1900 sensualistisch geprägte Kunstströmungen, wie beispielsweise der Symbolismus, der jede Bindung zur gegenständlichen, realen Wirklichkeit von sich wies. Im Symbolismus rückten Gefühle oder Stimmungen in den Vordergrund und die Kunst wurde in unwirkliche ästhetische Sphären erhoben, um der banalen Wirklichkeit auf künstlerischer Ebene zu entfliehen. Das Kunstverständnis des Symbolismus führte zu einem Wandel menschlicher Selbst- und Welterfahrung und leitete den Neubeginn der Moderne ein.

Die Ursprünge eines solchen emotionsgeladenen Kunst- und Poesiebegriffs, wie sie im Symbolismus zum Ausdruck kommen, sind bereits in der deutschen Romantik erkennbar, beispielsweise bei Friedrich Schlegel, im Werk von Novalis oder bei E.T.A. Hoffmann. Die Literatur und Kunst der Jahrhundertwende suchte ihre Vorbilder in der Epoche der Romantik, um ihre Ästhetik einer traumhaften, phantasiebestimmten Welt zu beschreiben.

Ähnlich wie in der Romantik versuchten die Künstler der Jahrhundertwende die Realität auf eine irrationale, psychologische Ebene zu erheben, wobei der Kunst jeder reale Anlass und jeder reale Zweck fehlte. Dieses l'art pour l'art-Verständnis einer zweckfreien Kunst rückte den Dichter bzw. sein literarisches Produkt in eine geistig höher stehende Position. Es war eine Suche nach einem wirklichkeitsfernen Dandytum durch das Medium Kunst,

gewissermaßen eine Flucht der Künstler aus einer vermeintlich sinnentleerten Wirklichkeit in eine selbst erschaffene Scheinwelt der Farben, Bilder und Klänge.

Das Bedürfnis Louise Dumonts und Gustav Lindemanns, den epigonalen Spielformen auf der Bühne zu entgehen, um wieder zu den klassischen Bereichen der Kunst, das heißt zu Klang, Maß und Schönheit zurück zu finden, ließ das Künstlerpaar an romantische Traditionen anknüpfen. Die Wiederbelebung romantischer Strömungen mündete am Schauspielhaus vielfach in eine kosmisch-mystischen Dichtung, die das theoretische und eklektizistisch angefüllte Gedankengut des Künstlerpaares widerspiegelt. Ihren besonderen Zugang zu mystischen und okkulten Lehren beschreibt Louise Dumont in ihren Reden und Schriften. Dort ist beispielsweise die Rede von der Bühne als „höchster Kultstätte“. Vorläufer dieses Kulttheaters sind aus Louise Dumonts Sicht die „germanischen Götterspiele in vorchristlicher Zeit“ oder die „Mysterien des Mittelalters“. Louise Dumont sah sich selbst als Vermittlerin zwischen Kunst und Menschheit in einem metaphysischen und romantischen Sinne. Die Bühne bildete für sie eine „Pforte von der Welt in die Überwelt“<sup>399</sup>, Theater sollte gerade nicht „Abdruck ihres Jahrhunderts, ihrer Zeit“ sein, wie im Naturalismus. Im Mysterium des Dramas sollte die „geeinte Seele des Zuschauers dem Genius des Dichters auf der Schaubühne in wirklicher Erschütterung begegnen.“<sup>400</sup>

Ihre Kunstauffassung teilte Louise Dumont mit dem Dichter Stefan George. Der rheinhessische Dichter war zur damaligen Zeit ebenso bewundert wie umstritten. Sein Interesse galt der Dichtung, insbesondere der dichterischen Sprache und ihrem Klang. George galt als Gegner des Naturalismus und sprach sich für eine elitäre, geistige Kunst aus, die frei von staatlichen und gesellschaftlichen Einflüssen sein sollte. George verfolgte ein ähnliches *l'art pour l'art*-Prinzip wie Louise Dumont, weil er

---

<sup>399</sup> Dumont, Louise: Die Schauspielerin. In: dies. Vermächtnisse 1932, S. 96.

<sup>400</sup> Dumont, Louise: Ursprache. In: dies. Vermächtnisse 1932, S. 29.

durch die Kunst einen höheren Zweck erfüllt sah. Seine Werke repräsentieren eine stark emotional aufgeladene Symbolik, wobei George, ganz im Sinne der theosophischen Auffassung Louise Dumonts, die Dichtung zu einer Art Ersatzreligion erklärte. In diesem Sinne schreibt Louise Dumont über ihn: „Die Dichtung aber“, sagt Stefan George, „hat eine besondere Stellung unter den Künsten; sie allein kennt das Geheimnis der Erweckung und das Geheimnis des Übergangs“<sup>401</sup>. Die Kunst wird für George zur Religion, weil sie aus seiner Sicht eine kathartische Funktion erfüllt und den Zuschauern den Weg in ein höheres Leben weisen kann. Louise Dumont stimmt mit den Ideen Stefan Georges überein und beschreibt in ihren Schriften ein intimes Verhältnis zwischen Dichter und Zuschauer, wobei die Zuschauer unmittelbaren Anteil an der Dichtung haben sollen:

Kunst als Genuß, Kunst als rein ästhetische Erziehung ist nicht Kunst in der Lebensgestaltung oder Lebensgestaltung durch Kunst. Lebensgestaltung durch die Kunst bedeutet: Teilhaftigkeit an der Schöpferkraft des begnadeten Künstlers, Teilhaftigkeit (durch liebende Einfühlung) an der Urvision, die sein Werk ihm aufdrängte, Teilhaftigkeit an seiner göttlichen Verantwortung - also: Umwandlung, Entwicklung, Seelenwachstum, Erkenntnis höherer Zusammenhänge, Neugeburt in ein höheres Leben. Und nur, wenn wir mindestens vor dem Kunstwerk den Schauer fühlen, der jeden dieser Zustände zu begleiten pflegt, der mit der schönen deutschen Bezeichnung „außer sich sein“ eigentlich alles sagt, haben wir Kunst erlebt<sup>402</sup>.

Eine ähnliche künstlerische Überzeugung vertrat auch Gustav Lindemann, wobei er die „Teilhaftigkeit an der Schöpferkraft des begnadeten Künstlers“, um bei Louise Dumonts Worten zu bleiben, vor allem durch das Medium Sprache erfüllt sah.

In den Dramen Henrik Ibsens spiegelt sich das Kunstverständnis von Louise Dumont und Gustav Lindemann am ehesten wider. Sie waren die literarische Folie, um das Theater als Raum einer geistigen Auseinandersetzung zu präsentieren und durch die Vielschichtigkeit

---

<sup>401</sup> Dumont, Louise: Kunst in der Lebensgestaltung. In: dies. Vermächtnisse 1932, S. 135.

<sup>402</sup> Ebenda, S. 112.

der Dialoge das dichterische Wort als psychologische Metapher zu entschlüsseln. Diesbezüglich schreibt Louise Dumont:

Es gibt kaum einen Dichter in der Weltliteratur, der in seinem wesentlichen Werk so mißverstanden wurde, so verschieden gewertet wurde und wird wie Henrik Ibsen. Das kommt einmal daher, daß seine Erscheinung in eine Epoche fiel, in der in Europa jedes künstlerische Erlebnis nach rein ästhetischen Gesichtspunkten abgeschätzt wurde, ja, daß auch Ethos nur Mittel zu diesem Zwecke war; zum anderen, weil Ibsen sein Werk selbst nach altgermanischem Brauch und Ausdruck reich „verkahlt“ (versteckt), daß heißt, zum guten Teil – vor allem durch den immer wiederkehrenden Doppelsinn seiner Worte und Bilder – in Geheimnis gehüllt hat.<sup>403</sup>

Zu den ersten Ibsen-Aufführungen am Schauspielhaus zählten zum Beispiel „Komödie der Liebe“ (29.10. 1905), „Gespenster“ (7.11. 1905), „Rosmersholm“ (28.11. 1905), „Hedda Gabler“ (3.2. 1906), „Nora“ (14.3. 1906) oder „Wenn wir Toten erwachen“ (4.4.1906).

In seiner Funktion als Regisseur bemühte sich Lindemann, die einzelnen Szenen als ein in sich geschlossenes, homogenes Gebilde zu präsentieren. Im Unterschied zur naturalistischen Darstellung löste er die Handlung aus ihrem spezifischen historischen Kontext heraus, um sie in eine überzeitliche Dimension zu setzen. Wie Louise Dumont sah auch Lindemann Henrik Ibsen als einen zeitlosen Dichter an, dessen literarische Inhalte nicht situationsabhängig, sondern universal lesbar sein sollten. Lindemanns Leistung als Regisseur besteht vor allem darin, die Werke des nordischen Dichters nicht nur vordergründig zu beleuchten, sondern die mehrdeutig lesbaren Aspekte seiner Dramatik durch spezifisch theatralische Mittel transparent zu machen. Um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die doppeldeutige Symbolik zu lenken, achtete Lindemann besonders auf die Bühnendekoration.

Unter seiner Regie traten dekorative Elemente in den Hintergrund und hatten eine rein illustrierende Funktion. Zwar versuchte Lindemann, was die Gestaltung des Bühnenraums betraf, sich so genau wie möglich an die literarische Vorlage zu halten. Die

---

<sup>403</sup> Dumont, Louise: Aus Ibsens Frauengestalten. In: dies. Vermächtnisse 1932, S. 163.

Dekoration sollte den Inhalt des Stückes jedoch nicht überfrachten, sondern ihn lediglich in seiner Gesamtwirkung unterstreichen.

Lindemann war in seiner Regiearbeit bemüht, eine einfache Natürlichkeit im Spiel beizubehalten, wobei die Dialoge zwischen den Schauspielern das wichtigste Element der gesamten Inszenierung waren. So heißt zu der Aufführung „Gespenster“:

Wie im eigenen Zimmer benehmen sich hier die Agierenden, sie spazieren auf und ab, unterbrechen die Rede, um sie in anderer Stellung und von anderm Platz aus fortzuführen, was das Vertrauliche, Intime, Eindringliche der Konversation unendlich erhöht. Wer der ‚Gespenster‘-Aufführung beigewohnt hat, wird sich erinnern, wie durch diese scheinbar äußerlichen Dinge, z.B. der große Dialog zwischen Frau Alving und Pastor Manders an innerer Belebung gewann.<sup>404</sup>

Louise Dumont, die 1903 bei einem Gastspiel im Königsberger Stadttheater die Rolle der Helene Alving in Ibsens Drama „Gespenster“ spielte, wurde von einem Kritiker als herausragende Schauspielerin bezeichnet, auch weil sie durch ihre Sprache neue Facetten aufzeigen konnte:

Ihre Helene Alving war eine Meisterleistung - ‚im modernen Stil‘ würden wir sagen, wenn die Künstlerin auch nur e i n e von dessen Unarten an sich trüge. Sie spricht korrekt, rein, scharf und deutlich, mit vollster Natürlichkeit und Diskretion und doch immer so, daß das entscheidende Wort nicht verloren geht...Doch galt der rauschende Beifall...zugleich dem ganzen Ensemble, dessen treffliche Wirkung sich nicht in ihre Bestandteile zerlegen läßt, sondern ein notwendiges Ganzes bildet.<sup>405</sup>

Die ästhetischen Vorstellungen von Louise Dumont und Gustav Lindemann im theatralischen Bereich konnte aus Sicht des Künstlerpaares nur durch eine umfassende Sprach-Reform gelingen. Sowohl Louise Dumont als auch Gustav Lindemann setzten sich intensiv mit der Bedeutung von Sprache für das Theater auseinander

---

<sup>404</sup> Neue Zürcher Zeitung vom 2.5. 1902, zitiert nach Linke 1969, S.23.

<sup>405</sup> Königsberger Hartungsche Zeitung vom 24.10.1903, zitiert nach Linke 1969, S. 23f.

und kritisierten den deklamatorischen Sprachstil, der um die Jahrhundertwende auf deutschen Bühnen verbreitet war. Wie wichtig dem Künstlerpaar eine Neudefinition der Sprache auf der Bühne war, zeigt die an das Schauspielhaus angegliederte Theaterakademie, wo künftige Schauspieler eine spezielle Sprachausbildung erhielten.

#### **5.4.7.2 Sprache aus dem Geiste des Dichters**

Für die Darstellung Ibsenscher Werke, so Lindemann, komme man „weder mit der natürlichen - noch weniger aber mit der pathetischen Sprechweise [aus]“. Vielmehr müsse eine Sprache gefunden werden, „die dem Geist dieser Dichtungen gerecht werden kann.“<sup>406</sup> Lindemanns künstlerischer Anspruch stand der traditionellen Sprach- und Spielart der sogenannten Weimarer Schule skeptisch gegenüber. Er war auf der Suche nach neuen sprachlichen Möglichkeiten, die sich unmittelbar aus dem Geist der Dichtung ableiteten. Lindemanns Sprachregie nahm das gesprochene Wort als Ausgangspunkt, um die Gesamtinszenierung danach auszurichten. Sein „Wordrama“<sup>407</sup> konzentrierte sich im Wesentlichen auf die psychologische Darstellungsfähigkeit der Schauspieler, von denen er verlangte, sich völlig in die literarische Figur hinein zu versetzen. Geeignete Schauspieler und Schauspielerinnen, die Lindemanns reformatorischer Bühnenpraxis gerecht werden konnten, fehlten allerdings um die Jahrhundertwende. Siegfried Jacobsohn weist auf dieses Defizit hin. Wenige Ausnahmen bilden für Jacobsohn Oskar Sauer, Albert Bassermann und Louise Dumont<sup>408</sup>. In Louise Dumont fand Lindemann eine der wenigen Darstellerinnen, die seine künstlerischen Absichten auf der Bühne verwirklichen konnte und seine sprachästhetischen Vorstellungen verinnerlicht hatte. Denn für Louise Dumont waren die Grenzen der naturalistischen Spielweise längst erreicht und sie strebte wie Lindemann eine Renaissance der Bühnensprache an.

---

<sup>406</sup> Lindemann, Gustav: Sprache. In: Das festliche Haus, 1955, S. 157f.

<sup>407</sup> Linke 1969, S. 182.

<sup>408</sup> Linke 1969, S. 21.

Während viele ihrer Kolleginnen um die Jahrhundertwende in der konventionellen pathetischen Sprache verhaftet blieben, entwickelte Louise Dumont im Laufe ihrer Karriere einen schlichten, natürlichen Sprach- und Schauspielstil. Auch optisch unterschied sich Louise Dumont von ihren Schauspiel-Kolleginnen. Sie war hochgewachsen, hatte große, ausdrucksstarke dunkle Augen und eine differenzierte Altstimme, die weich, voll, aber auch verachtungsvoll scharf klingen konnte. Ihre eindrucksvolle Mimik und Gestik, vor allem aber ihre vollkommene Beherrschung der Stimme wurde in der Öffentlichkeit wahrgenommen:

Nur das Organ fiel mir sofort auf. Demselben haftet etwas undefinierbares an, etwas Kaltes, Aufreizendes, und doch tiefe, zitternde Resonanz für die feinste Absicht des Dichters in sich Bergendes, ein Organ, auf dem es wie von Zurückhaltung ruht, dessen Nebenschwingungen man gleich fernem Grollen verklingen zu hören meint.<sup>409</sup>

Durch ihre realistische Spielart überwand Dumont nicht nur den klassischen Deklamationsstil, sie versuchte auch die Intention des Dichters zu ergründen. Dies entsprach ganz den Vorstellungen Lindemanns, der von den Darstellern verlangte, sich in die jeweilige Rolle hinein zu versetzen, um das Sprachgeheimnis des Dichters zu verstehen. Ebenso wie Lindemann war Louise Dumont der Überzeugung, Ibsen dürfe nicht naturalistisch gespielt werden, sondern mit einer schlichten Natürlichkeit: „Man muß immer die Perspektive sehen, die er mit seinen Charakteren aufzutun will“<sup>410</sup>.

In seinen Inszenierungen versuchte Lindemann als einer der ersten Regisseure seiner Zeit durch Sprechpausen, die inneren Vorgänge, bzw. das psychologische Moment in Ibsens Dramen aufzudecken:

Dieses unbedingte Innehaben der Rollen, das völlig sichere Hantieren mit dem Wort gestattet dann auch die Verwendung des so ungemein schwierigen, aber auch so ungemein wirkungsvollen

---

<sup>409</sup> Mann, Franziska: Louise Dumont. In: Das Magazin für Litteratur. 70. Jg. Nr. 9, Berlin, 2.3.1901, zitiert nach Füllner, Karin: Zum Tempeldienst bin ich geboren. Louise Dumont. Ein kritisches Portrait. In: Das literarische Düsseldorf, S. 239.

<sup>410</sup> Louise Dumont im Interview. In: Bühne und Brett. 2. Jg., Heft 2, Berlin 1902, S.7, zitiert nach Linke 1969, S.193, FN 21.

Kunstmittels der Pause. Das Ibsen-Ensemble besitzt das Geheimnis der Pause. Welche Beklemmung, welche Steigerung der Spannung, welcher Eindruck einer drohenden, lauernden Gefahr sich durch dieses Mittel beim Hörer erzielen lassen, dafür brachte jeder der drei Abende der Beweise die Fülle.<sup>411</sup>

Durch ihr sprachliches Ausdrucksvermögen war Louise Dumont besonders für die Darstellung von Ibsens Frauengestalten geeignet. Mit ihrem unverkennbaren Klang der Stimme gelang es ihr, das Geheimnisvolle, das Mystische in Ibsens Dichtung aufzudecken. So heißt es beispielsweise in einer Pressekritik über die Inszenierung „Rosmersholm“:

Jedes Wort wird zu einem Bilde geformt und die Seele des aufmerksamen Horchers gewinnt so weite Perspektiven in die Psyche des Menschenlebens. Man ist wie im Banne einer lähmenden Kraft, gegen die alles Sträuben vergebens ist, und man giebt sich gern dieser unbeabsichtigten Zwangsstimmung hin, weil in ihr echte, wahre Farben spielen, wundersam bewegende, schlicht natürliche und doch erhaben gewaltige Töne erklingen.<sup>412</sup>

Basierend auf der Lauttheorie des schlesischen Mystikers Jakob Böhme und der Sprachphilosophie Herders entwickelte das Künstlerpaar eine neue Kunstsprache, wobei Sprache nicht nur Bedeutungsträger, sondern in erster Linie Klang sein sollte. Die Entwicklung eines neuen Sprachgeistes auf der Bühne verstanden Louise Dumont und Gustav Lindemann als einen Gegenpol zur intellektuellen Alltagssprache. Gerade diese wollte man überwinden und durch die Etablierung einer neuen Kunstsprache zwischen unterhaltsamen Theater und einem neuen Bildungstheater unterscheiden.

Die Idee einer Kunstsprache leitet sich aus dem Geiste der Musik ab und steht in unmittelbarem Zusammenhang mit zeitgenössischen Strömungen der Theatermoderne seit 1900. Auch Friedrich Nietzsche verweist auf Analogien zwischen Sprache und Musik als besonderem Zusammenspiel künstlerischer Elemente.

---

<sup>411</sup> Neue Zürcher Zeitung vom 2.5. 1902, zitiert nach Linke 1969, S. 23.

<sup>412</sup> St. Petersburger Herold vom 26.1. 1902, zitiert nach Linke 1969, S. 23.



Für Louise Dumont und Gustav Lindemann wurden einzelne Wörter und Sätze zu gleichnishaften Bedeutungsträgern. Über das Medium Sprache versucht sie, die Zuhörer in eine besondere Stimmung zu versetzen, ähnlich wie es die Poesie der Romantik erreichen wollte.

Der Text von Louise Dumont mit dem Titel „Ursprache“ geht auf diesen Aspekt ein. Er ist eine Reaktion auf Felix Emmels Buch „Das Ekstatische Theater“. Der Begriff „Ekstatisches Theater“ nimmt Louise Dumont als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen. Das Deutsche Theater sei verkommen und habe seine eigentlichen Ursprünge in der Antike vergessen. Obwohl es viele Versuche gegeben habe, das Theater zu reformieren, habe man dabei das Hauptproblem außer Acht gelassen: eine Reform der Sprache. Das ekstatische Theater bilde nun den Schlüssel zu einer neuen Ära und in diesem Zusammenhang müsse man zum Geist der Sprache zurückkehren. Daraus leitet sich nach Auffassung Louise Dumonts das ekstatische Theater ab. Es bilde gewissermaßen das Fundament der neuen Theaterkultur. Die eigentlichen Wurzeln der Sprache leiten sich, so Louise Dumont, unmittelbar aus der Musik ab: es gelte den musikalischer Grundgehalt wieder zu entdecken, denn darin liege die Symbolik der Sprache:

Was wir erarbeiten müssen, ist aber dieses: wir müssen, gleichwie es in der Musik geschieht, die ihrem tiefsten Wesen nach auch unergründlich ist, den erfaßbaren Teil der Gesetzlichkeit unserer Sprache in lebendige Wirklichkeit umsetzen und hiernach das Theater bilden. Noch stammeln wir: es gilt, den großen Rhythmus der deutschen Sprache von der Bühne aus wieder vernehmbar zu machen, ihn zum Lebensgesetz zu erheben.<sup>413</sup>

Im Gegensatz zu anderen Nationen habe Deutschland eine Ursprache, die jedoch Jahrhunderte lang überblendet wurde durch Einflüsse anderer Sprachen. In diesem Zusammenhang zitiert Louise Dumont den mittelalterlichen Mystiker Jakob Böhme: „Keiner unserer Gelehrten versteht seine Muttersprache; sie verstehen nichts mehr vom Geiste

---

<sup>413</sup> Dumont, Louise: Ursprache. In: dies. Vermächtnisse 1932, S. 20f.

und brauchen nur mehr die Form der groben komponierten Wörter.“<sup>414</sup>  
Die Ursprache spiegele sich beispielsweise in deutschen Volksliedern oder in Dialekten wieder. I

Auf der Bühne kannte man bisher nur zwei Arten des Sprechens: einmal die Sprache nach antik-romanischen Vorbild, die sogenannte pathetische Sprechart der Weimarer Schule. Um diese präsentieren zu können, brauchten die Schauspieler ein gewisses artistisches Können und die Beherrschung einer besonderen Atemtechnik. Diese Fähigkeiten fielen bei der naturalistischen Sprechart weg, denn man orientierte sich an der Alltagssprache.

Louise Dumont betont in ihrem Text, dass die Sprache nicht allein Sinnträger sein soll sein, sondern vielmehr klangbetont. Hier liege der Unterschied zwischen der deutschen und anderen Sprachen. Die Besonderheit, die Louise Dumont der deutschen Sprache zuweist, stelle für die Künstler und Schauspieler nicht selten ein Problem dar. Denn es sei schwierig, diesen ureigenen Klang und den sprachlichen Rhythmus zu erkennen. Nur wer dies verinnerlicht habe, könne die Seele des Zuschauers erreichen.

Die verbindenden Schnittstellen zwischen Louise Dumont und Gustav Lindemann im künstlerischen Bereich lagen einerseits in übereinstimmenden Vorstellungen, dass modernes Theater nur aus einer Wiederbelebung klassischer bzw. romantischer Traditionen zu realisieren sei. In diesen Idealen sah das Künstlerpaar den Nährboden für die Entstehung neuer Kunstformen. Der Schlüssel zu einem emotionalen Erleben durch die Kunst war für Louise Dumont und Gustav Lindemann die Verbreitung einer neuen Sprache auf der Bühne. Der noch um die Jahrhundertwende verbreitete pathetische Deklamationsstil war für das Künstlerpaar überholt und gerade für die Realisierung der Dramen des Norwegers Henrik Ibsen nicht mehr anwendbar.

---

<sup>414</sup> Ebenda, S. 24.

#### **5.4.8 Louise Dumont und Ibsens Frauengestalten**

Louise Dumont beschäftigte sich intensiv mit den literarischen Frauenfiguren, die sie auf der Bühne darstellte. Bekannt wurde sie durch die Darstellung von Ibsen-Charakteren, sie übernahm beispielsweise die Rolle der „Nora“, der „Hedda Gabler“ oder der „Helene Alving“. In ihren Reden und Schriften setzt sich Louise Dumont mit dem dichterischen Werk Henrik Ibsens auseinander und beleuchtet insbesondere seine Frauenfiguren. Mit ihrer Interpretation deckt Louise Dumont gleichzeitig ihr persönliches Frauenverständnis auf, das sich, ganz entgegen ihrer emanzipierten Rolle als Theaterprinzipsalin, eher traditionell verklärt, als modern erweist.

Der Dichter Ibsen wird immer wieder mit der beginnenden Emanzipation in Verbindung gebracht. Er wurde in einer Zeit modern, als sich die Frauenbewegung gerade etablierte. Auf diese Entwicklung Bezug nehmend, reflektiert Ibsen in seinen Werken die Stellung der Frau in der Gesellschaft.

Louise Dumont hingegen sieht in Ibsen nicht in erster Linie den großen Frauenemanzipator. Sie setzt seine literarischen Vorlagen nicht in einem zeitgenössischen emanzipatorischen Kontext, sondern in eine überzeitliche Dimension. Die aktuell gewordene Frauenfrage, die Ibsen in seinen Dramen verarbeitet, bildet für sie nur die vordergründige Folie einer höheren, geistigen Ebene, die es auf mystische Weise zu ergründen gilt.

Die Werke des norwegischen Dramatikers enthalten keine sogenannte erotische Szene zwischen den Geschlechtern. Bei den dargestellten Liebesbeziehungen handelt es sich vielmehr um geistige Auseinandersetzungen zwischen Mann und Frau, worauf Louise Dumont in ihrem Aufsatz „Aus Ibsens Frauengestalten“ hinweist:

In Ibsens Werk aber geht es tief und unerbittlich bis in die geheimsten Beziehungen der Geschlechter zueinander; und hierbei weist er gebieterisch immer und immer wieder auf dieses Weib-Gesetz, auf das „Urlicht“ im Weibe.<sup>415</sup>

---

<sup>415</sup> Dumont, Louise: Aus „Ibsens Frauengestalten.“ In: dies.: Vermächtnisse 1932, S. 165.

Den Frauengestalten in Ibsens Dramen weist Louise Dumont eine ganz besondere Funktion zu. Aus ihrer Sicht erscheinen sie nicht als emanzipatorische Amazonen, die sich uneingeschränkt selbst verwirklichen wollen. Louise Dumont entdeckt gerade das Gegenteil eines emanzipatorischen Freiheitsdrangs, nämlich spezifisch weibliche Verhaltensmuster.

So erscheint das Drama „Gespenster“ für Louise Dumont in einem ganz neuen Licht: die Hauptfigur, Helene, hat ihren Mann, den Kammerherrn Alving, nur aus Pflichtgefühl und gegen ihren Willen geheiratet. Sie ist unglücklich und macht ihren Mann für ihr unausgefülltes Leben verantwortlich. Kammerherr Alving fühlt sich von seiner Frau ungeliebt und führt daher ein ausschweifendes Leben. Die außerehelichen Eskapaden Alvings ziehen Konsequenzen nach sich: Der gemeinsame Sohn Oswald leidet unter einer krankhaften Vererbung. Das Drama spitzt sich zu, als Oswald an den Folgen seiner Krankheit stirbt. Während die naturalistische Interpretation den Aspekt der genetischen Vererbung beleuchtet, liest Louise Dumont den Text anders. Helene Alving ist

[...] die allein Schuldige[...]; sie hat die Sünde gegen den Geist, nämlich die Sünde gegen die Liebe begangen; sie hat dem Manne, den sie ohne Liebe nahm, ein freudloses Leben gestaltet und ihn hierdurch auf Abwege getrieben.<sup>416</sup>

Louise Dumont sieht die eigentliche Aufgabe der Hauptfigur Helene Alving darin, ihrem Mann ein erfülltes Leben durch ihre Liebe zu schenken. Die reine, selbstlose Liebe sei das höchste Gut, das letztlich die Erlösung bringt. Dieses Ziel habe Helene Alving verfehlt, daher sei sie nun allein für die Katastrophe ihrer Ehe verantwortlich. In ähnlicher Weise deutet Louise Dumont Ibsens Drama „Nora“. Die Hauptfigur Nora verlässt ihren Mann und ihre Kinder, um sich selbst zu verwirklichen und ein selbst bestimmtes Leben zu führen. Ein Zusammenleben mit Helmer ist für sie nicht mehr möglich. Für Louise Dumont ist der Ausbruch Noras aus den bürgerlichen

---

<sup>416</sup> Ebenda, S. 183.

Verhältnissen nur eine temporäre Angelegenheit, bevor sie zu ihrem Mann zurückkehren wird. Louise Dumont bewertet Noras Verhalten als unreif; Nora habe noch nicht erkannt, welche Pflichten und Aufgaben ihr als Frau zugeteilt sind:

[...] dann wird sie heimkehren zu Mann und Kindern; sie wird gelernt haben, daß sie vor allem den Schatz des Wunderbaren zu hüten hat, sie allein ihn vergrößern und bereichern muß, damit er stark genug sei für beide; daß dem Manne andere Aufgaben im Weltganzen zugeteilt sind, die sich noch nicht recht mit dem Wunderbaren im Frauensinn vereinigen lassen.<sup>417</sup>

In der Interpretation Ibsens Dramen spiegelt sich Louise Dumonts eigenes Frauenbild indirekt wider. Sie stilisiert die Frau als Erlöserin des Mannes, die den „Schatz des Wunderbaren“ zu hüten weiß und das „Weib-Gesetz“ kennt. In Ibsen findet Louise Dumont wie sie selbst schreibt, den „genialen Mystifikator“<sup>418</sup>, dessen literarische Vorlagen sie nutzt, um ihre persönlichen Vorstellungen einer vergeistigten, mystischen (Liebes-)Welt zu beschreiben. Dabei liest sie das Verhältnis zwischen Mann und Frau nicht in einem emanzipatorischen, sondern vielmehr in einem traditionellen Kontext, der den Weiblichkeitsbildern der Jahrhundertwende entspricht. Es ist die Rede vom „Weibkreis“ und „Manneskreis“<sup>419</sup> und von der „andersgearteten Wesenheit“<sup>420</sup> der Frau, die dem Charakter des Mannes gegenüber steht. Diese Polaritäten, die Louise Dumont hier beschreibt, erinnern an Äußerungen von Julius Bab. In seinem Aufsatz „Die Schauspielerin“<sup>421</sup> schreibt Bab, dass Frauen von Natur aus anders geartet seien als Männer. Aufgrund dieser Unterscheidung sieht Bab im Bereich der Schauspielkunst Vorteile für die Frau. Ihr gelinge es leichter, aufgrund ihres Naturells sich in Rollen hinein zu versetzen und sich zu wandeln<sup>422</sup>.

---

<sup>417</sup> Ebenda, S. 180.

<sup>418</sup> Ebenda, S. 164.

<sup>419</sup> Ebenda, S. 165.

<sup>420</sup> Ebenda, S. 165.

<sup>421</sup> Bab, Julius: Die Frau als Schauspielerin, S. 152-161.

<sup>422</sup> Ebenda, S. 157.

In diesem Punkt pflichtet Louise Dumont Julius Bab bei, denn sie schreibt in ihrem Aufsatz „Die Schauspielerin“:

Hinzu kommen alle Wesensmerkmale des weiblichen Menschen: die größere Reizbarkeit ihrer weiblichen Natur, die nicht durch verstandesmäßige Eindämmung behinderte Instinktsicherheit, die durch die kosmische Verbundenheit mit den Naturkräften allezeit rege Kraft für die Einbildung neuer Formen, die zur Geburt in die sichtbare Welt drängen.<sup>423</sup>

Louise Dumont entwirft ein radikales Frauenbild, indem sie typisch weibliche Verhaltensmuster beschreibt und eine kosmische Verbundenheit der Frau mit der Natur aufzeigt. Durch die ausgewiesene Analogie zwischen der Natur und weiblichen Wesensmerkmalen knüpft Louise Dumont an die mythologische Vorstellung von Genie und Muse an. Denn gerade in der Mythologie wird die Muse mit dem ewigen Kreislauf der Natur in Verbindung gebracht und erscheint als kosmisch-mystisches Wesen mit spezifisch weiblichen Charaktereigenschaften.

Ihr mystisch verklärtes Frauenbild verbreitete Louise Dumont nicht nur in ihren Schriften, sondern auch am Schauspielhaus. Daran erinnert sich beispielsweise die Schauspielerin Salka Viertel. Sie schreibt über Louise Dumont:

Sie neigte zum Mystizismus und glaubte an eine besondere Bestimmung der Frau - nicht nur am Theater, sondern im Universum. Sie gab Aussprüche von sich, wie „Die höchste geistige Einheit des Weiblichen mit dem Männlichen führt in göttliche Sphären“ - „Der Schlüssel zur Welt der Mysterien liegt in der weiblichen Psyche“[...]<sup>424</sup>

In ihren Schriften entwirft Louise Dumont ein konservativ-traditionelles Frauenbild, das ihrem Ruf als Prinzipalin und als geistige Führerin des Schauspielhauses diametral entgegensteht. Gerade diese Ambivalenz lässt Louise Dumonts Persönlichkeit in

---

<sup>423</sup> Dumont, Louise: Die Schauspielerin. In: Dies.: Vermächtnisse 1932, S. 97f.

<sup>424</sup> Viertel, Salka: Das unbelehrbare Herz. Ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films. Hamburg 1970, S. 182. Fortan: Viertel, Das unbelehrbare Herz.

einem neuen Licht erscheinen. Es ist ein Bild der Künstlerin, das sich mit ihrer Rolle als „Neuberin des 20. Jahrhunderts“ nur schwer vereinbaren lässt.

#### **5.4.9 Private Beziehungsmuster**

Das Privatleben von Louise Dumont und Gustav Lindemann wurde von Wissenschaftlern selten intensiver beleuchtet. Die Arbeit des Paares am Schauspielhaus stand bisher immer mehr im Vordergrund als die private Lebensgemeinschaft. Das liegt insbesondere an der mageren Forschungslage in letzterem Bereich, die es nicht einfach macht, dem Paar auf die Spur zu kommen.

Im Dumont-Lindemann-Archiv existieren neben geschäftlichen Korrespondenzen auch private Briefe, die allerdings ein einseitiges und daher leider unzureichendes Bild des Paares widerspiegeln. Louise Dumont schickte zahlreiche Briefe, Postkarten oder Telegramme an Gustav Lindemann, entsprechende Gegenbriefe fehlen aber. Möglicherweise wurden diese schon zu Lebzeiten vernichtet oder sie sind verschollen. Trotz der unvollständigen Briefkorrespondenz sind die Schriftstücke von Louise Dumont interessant, da sie ihr intimes Verhältnis zu Lindemann beschreiben.

Einen zusätzlichen Eindruck über das zwischenmenschliche Verhältnis von Louise Dumont und Gustav Lindemann geben Freunde, Schauspieler und Dramaturgen, die am Schauspielhaus tätig waren. Wenngleich auch diese Aussagen rar gesät sind, entsteht trotzdem ein abgerundetes und einheitliches Bild des Paares und seines Zusammenlebens.

Während sich die berufliche Zusammenarbeit von Louise Dumont und Gustav am Schauspielhaus in Düsseldorf abspielte, verbrachte das Künstlerpaar sein Privatleben in ländlicher Umgebung. Im Jahre 1908 kauften Louise Dumont und Gustav Lindemann eine Villa in Urdenbach bei Düsseldorf.

Hans Franck, ein langjähriger Mitarbeiter des Schauspielhauses, schildert einen Besuch auf dem Landgut des Paares. Er arbeitete in der Zeit von 1914 bis 1920 am Düsseldorfer Schauspielhaus als

Dramaturg. Franck ist einer der wenigen Zeitgenossen, der Louise Dumont und Gustav Lindemann privat kannte. Seine Erinnerungen sind vor allem deswegen interessant, da sie einen weitgehend unbekanntem Blick auf das Schauspielerpaar werfen. Hans Franck erlebte Louise Dumont, die am Theater als autoritär und dominant galt, bei seinem Besuch als gute Hausfrau und gute Gastgeberin. Er schreibt: „Sie war nicht nur eine große Schauspielerin sondern auch eine erstrangige Köchin“<sup>425</sup>. In seinen Erinnerungen schreibt Hans Franck weiter:

Es gab vor Allem einen von ihr zubereiteten, kräutergewürzten Frühlingssalat. [...] Nach dem Essen erschien Louise Dumont in der märchenhaft umblühten Glasveranda mit einem Buch und erklärte voller Stolz: „Von mir.“[...] „Ein Kochbuch! Ein richtiges Kochbuch. Von mir verfaßt. Von mir geschrieben. Von mir ausprobiert. Brauchbare Rezepte.[...] Wie der Titel sagt: ‚Für Zwei in Einen Topf.‘ Nur für Zwei! Was im Einzelnen nachzulesen und jederzeit als richtig zu überprüfen ist.“<sup>426</sup>

Dieses Kochbuch überreichte sie Hans Franck, wie er in seinen Erinnerungen schildert, mit der Widmung: „Von Einer, die - statt zu Schauspielern - auch viel lieber gekocht hätte.“<sup>427</sup>

Was der Dramaturg Hans Franck hier beschreibt, ist eine sehr private und unbekannte Facette von Louise Dumont. Die häuslichen Charaktereigenschaften, die sie offenbar besaß, lassen sich nur schwer mit ihrer Rolle am Schauspielhaus in Einklang bringen. Dort verbreitete sie ihre ideologischen Vorstellungen einer elitären Kunst und im privaten Umfeld erscheint sie als eine durchaus bodenständige und pragmatische Frau, die gerne kochte und sich im Haushalt betätigte.

Der Dramaturg Hans Franck deckt auch eine unbekannte Facette von Gustav Lindemann auf, der fernab des Theaterbetriebes einen Wunsch hegte. So erinnert sich Hans Franck im Rahmen seines Besuchs:

---

<sup>425</sup> Franck, Hans: Ein Dichterleben in 111 Anekdoten. Stuttgart 1961, S. 255. Fortan: Franck 1961.

<sup>426</sup> Ebenda, S. 255f.

<sup>427</sup> Ebenda, S. 256.



Denn der Wunschtraum des großmächtigen Mannes war: Das Theater aufgeben - Bahnwärter werden - fern von der Welt ein Diensthäuschen besitzen - natürlich an einer vielbefahrenen internationalen Strecke - keine Menschen mehr sehen - kein Tier, nichteinmal Hunde, besitzen - nur Bienen - - nichts als Bienen - - - Wenn das Läutewerk es gebot, würde er die Schranken herunterlassen und im Dienstanzug - zum Zeichen, daß auf der ihm anvertrauten Strecke alles in bester Ordnung sei - Hand an der Mütze strammstehen. Die Welt brauste vorüber. [...] Aber immer nur für Sekunden. Dann war wieder Stille. War Friede. Und er konnte zu seinen Bienen zurückkehren, die sich als hundertmal klüger und tausendmal fleißiger erwiesen denn sämtliche Menschen.<sup>428</sup>

Die Beschreibungen von Hans Franck über Louise Dumont und Gustav Lindemann rücken die beiden Theaterdirektoren in ein neues Licht. Es sind weitgehend unbekannte Schilderungen des Schauspielerpaars, das sein Leben jenseits des Theateralltags in der Natur und der häuslichen Umgebung verbrachte.

Da Hans Franck über einen längeren Zeitraum die Gelegenheit hatte, mit Louise Dumont und Gustav Lindemann zusammen zu arbeiten, erlebte er nicht nur harmonische Momente zwischen dem Paar. Wenn wichtige Entscheidungen am Theater getroffen werden mussten, kam es zu Meinungsverschiedenheiten, die Spannungen zwischen dem Paar auslösten. Nachstehendes Zitat verdeutlicht, wie sehr Louise Dumont die Spielplanpolitik des Hauses bestimmte:

Sollte der künftige Spielplan beraten werden, so fand eine Sitzung der „Künstlerischen Vorstände“ des Schauspielhauses statt. Außer Louise Dumont, ihrem Gatten Gustav Lindemann und dem Dramaturgen HF [d.i. Hans Franck, Anm. T.B.] erschienen sämtliche Regissöre, der Bühnenbildner, die Kostümbetreuerin und zwei von der Künstlerschaft gewählte Vertrauensleute der Schauspieler. Stundenlang wurde geredet. Diese Reden bestanden zur Hauptsache in einer mehr oder minder scharfen Kritik des bisherigen Spielplans. [...] Sobald alle Anderen gegangen waren [...] erklärte Louise Dumont mit gedämpfter Stimme ihrem Dramaturgen: „So was wir n i c h t spielen werden, das wissen wir jetzt. Welches Stück schlagen Sie, mein Lieber, als nächstes vor? HF nannte in solchen Augenblicken stets eine Dichtung, deren Gespieltwerden ihm seit Längerem schon am Herzen lag. Louise Dumont war begeistert. Gustav Lindemann machte Einwendungen. Aber seine Frau überrannte ihn.“<sup>429</sup>

---

<sup>428</sup> Ebenda, S. 254.

<sup>429</sup> Franck 1961, S. 220ff.

Was Hans Franck hier in anekdotischer Art und Weise beschreibt, deckt sich mit dem Bild, das andere Zeitgenossen von der Theaterdirektorin zeichnen. Wiederholt ist die Rede von einer „großen Frau“<sup>430</sup>, von einer „Führerin“ und „Autokratin“<sup>431</sup>. Dabei wird weniger eine Konkurrenz-Situation zwischen dem Paar angedeutet, als vielmehr eine Festlegung der Rollen, bei der Louise Dumont als dominantere Persönlichkeit hervortritt. Gustav Lindemann erscheint in dieser Konstellation in einer hintergründigen Position, er hat seine Rolle akzeptiert, um Spannungen aus dem Weg zu gehen. So erinnert sich Hans Franck, dass Gustav Lindemann sehr wohl Bedenken gegen die Ideen seiner Frau äußerte, damit jedoch nicht viel erreichte:

„Jawohl“, rief mit unweinerlicher Schärfe Gustav Lindemann. „Du mit Deiner uferlosen Begeisterung für alles Überschwängliche und Dein literaturverseuchter Dramaturg mit seiner Theaterunkennntnis, Ihr werdet durch vereinte Kräfte das Düsseldorfer Schauspielhaus in Grund und Boden spielen![...] Gustav Lindemann – was sollte er sonst tun? – gab sich zufrieden.“<sup>432</sup>

Das Zitat macht deutlich, dass sich Gustav Lindemann den Vorgaben seiner Frau, welche die Leitlinien am Theater maßgeblich bestimmte, fügte. Was Otto Brües in seiner Monografie über Louise Dumont schreibt, ist angesichts dieser Tatsache durchaus kritisch zu sehen. Brües schreibt, Gustav Lindemann sei ein „Kavalier der alten Schule, [...] ein ritterlicher Galan [gewesen], der der genialen Frau den Vortritt ließ, und zwar auch dann, wenn er gelassen neben ihr hätte hervortreten dürfen.“<sup>433</sup> Nach den Aussagen des Dramaturgen Hans Franck und anderen Mitarbeitern des Schauspielhauses zu urteilen, überließ Lindemann seiner Frau eher

---

<sup>430</sup> Zum Gedächtnis Louise Dumont, in: Dortmunder General-Anzeiger vom 18. Mai 1932, zitiert nach Karin Füllner, Zum Tempeldienst bin ich geboren. In: Das literarische Düsseldorf, S. 235.

<sup>431</sup> Ihrering, Herbert: Zum Tode Louise Dumonts. In: Berliner Börsen - Courier vom 17. Mai 1932, zitiert nach Karin Füllner, Das Frauenbild Louise Dumonts In: Der eigene Blick, S. 189.

<sup>432</sup> Franck 1961, S. 227ff.

<sup>433</sup> Brües, Briefe S. 11.

unfreiwillig den Vortritt, um einer Konkurrenz-Situation aus dem Weg zu gehen. Auch die Schauspielerin Salka Viertel bemerkt: „[...] Es war nicht Galanterie, daß Luise (sic!) stets vor Gustav genannt wurde; sie war unzweifelhaft die dominierende Persönlichkeit.“<sup>434</sup>. Von den männlichen Schauspielkollegen wurde von Louise Dumont nicht zuletzt aufgrund dieser autoritären Erscheinung akzeptiert:

Ihre Bedeutung lag [...] in ihrer Eignung zur Theaterführung, zur Prinzipalschaft, um dieses Wort aus der Zeit der Neuberin, ihrer großen Vorgängerin, zu gebrauchen.[...]. Sie bewies nämlich bei Angriffen, die gegen den allzu freien Ton, mancher meiner Ansprachen erfolgten, einen Mut, ein Rückgrat, eine Furchtlosigkeit, darinnen sie vielen Männern überlegen war. Sie hielt allen kleinlichen Einwürfen stand und ließ sich selbst von städtischen Behörden und Standespersonen nicht ins Bockshorn jagen. Hiervon abgesehen brachte sie in unausgesetzter fleißiger Probearbeit eine Bühne zustande, die sich neben den besten Berlins sehen lassen konnte und sie oft gar übertraf.<sup>435</sup>

Die wegweisende Funktion, die Louise Dumont am Schauspielhaus einnahm, entwickelte sie nicht erst durch ihre Beziehung zu Lindemann. Die autoritären Wesensmerkmale zeichnen sich bei Louise Dumont in ihrer Kindheit ab. Als älteste Tochter in der Familie lernte sie frühzeitig, Verantwortung für andere zu übernehmen und Aufgaben zu delegieren. Ihre männlichen Charakterzüge, wie es in nachstehendem Zitat heißt, kamen ihr im Rahmen ihrer Führungsposition am Schauspielhaus zugute, sie waren vielleicht zwingend notwendig, um sich in der männerdominierten Theaterwelt zu behaupten:

Und doch waren in dieser merkwürdig starken Natur die Kräfte so gemischt, daß sie durchaus nicht einfach als ein Urbild des Weiblichen gelten konnte. Ihr priesterlicher Drang, ihr Wille zu verkünden und beispielhaft zu wirken, brachte etwas sehr Männliches in das Leben dieser Frau und führte sie vom rein Künstlerischen fort ins Organisatorische.<sup>436</sup>

---

<sup>434</sup> Viertel, Das unbelehrbare Herz, S. 181.

<sup>435</sup> Eulenberg, Herbert: So war mein Leben. Düsseldorf, Kaiserswerth 1948, S. 216.

<sup>436</sup> Bab, Julius: Louise Dumont. In: Die Hilfe. Wochenzeitschrift für Politik, Literatur und Kunst. 1932, Heft 21, Jg., S. 500.

Ihrer Wirkung und Funktion am Schauspielhaus war sich Louise Dumont bewusst. So schreibt sie selbstbewusst an Marta Worringer „Es ist keine Uebertreibung zu sagen, dass ich ganz schwer entbehrlich bin im Betrieb.“<sup>437</sup> In dem Brief schreibt Louise Dumont weiter, dass sie zeitweise den gesamten Theaterbetrieb alleine leitete, wenn Lindemann geschäftlich unterwegs war:

Dimah, es geht wirklich nicht mehr auf diesem Wege - ich habe heute neben Probe und 2 Unterrichtsstunden 22 Briefe diktiert; und da der Genosse,- [gemeint ist Gustav Lindemann, Anm. T.B.] der gemeiniglich alle die unangenehmen Dinge im Hause auf sich nimmt - in Berlin ist, zwischendurch einen Haufen Schauspielerklagen angehört, - Geschäftliches geordnet, und jetzt am Abend muss ich noch mit Dr. Wulachs Hilfe einen Hysterischen Schauspieler dazu bringen morgen zu spielen, sonst muss in Gelsenkirchen die Aufführung abgesagt werden - und endlich habe ich noch über - gegen die unsägliche Costüm - „diva“ die Kleider für - - Pottasch und Perlmutter zu bestimmen, zum Teil noch zu beschaffen[...]<sup>438</sup>

Das Bild, das Louise Dumont von sich selbst hat, deckt sich mit den Aussagen der Mitarbeiter des Hauses. Sie sahen in ihr eine willensstarke Frau, die ihre Vorstellungen und Ideen auch ohne die Zustimmung ihres Mannes umsetzen konnte.

Die privaten Briefe jedoch, die Louise Dumont an Lindemann schreibt, bilden einen Gegenentwurf zu ihrem Erscheinungsbild am Schauspielhaus. In den Briefen präsentiert sich die Schauspielerin und Theaterdirektorin aus einer völlig anderen Perspektive, was ihre Bild als selbstbewusste Prinzipalin relativiert. Die Briefkorrespondenz fächert ein anderes Bild der Louise Dumont auf, weil sie sich darin als schwache und schutzbedürftige Frau bezeichnet, die Halt in den Armen des Partners sucht.

---

<sup>437</sup> Brief von Louise Dumont an Marta Worringer vom 20.12.1921, DLA Tasche 17786.

<sup>438</sup> Brief von Louise Dumont an Marta Worringer vom 4.11.1925, DLA Tasche 17786.

#### 5.4.9.1 „ich bin nicht stark - ein schwaches Weib!“<sup>439</sup> Louise Dumonts ambivalentes Selbstverständnis als Frau

In ihren Reden und Schriften entwirft Louise Dumont ein spezifisches Frauenbild, das in vielerlei Hinsicht den Ansichten zeitgenössischer Theoretiker der Jahrhundertwende entspricht (Vgl. Kapitel 8.7. dieser Arbeit). Ähnlich wie Georg Simmel oder Julius Bab spricht Louise Dumont von typisch weiblichen Eigenschaften, die Frauen von Natur aus gegeben seien.

Dieses Frauenverständnis verbreitet Louise Dumont nicht nur in ihren Schriften; liest man ihre Briefe an Gustav Lindemann, so scheint es, als wolle Louise Dumont sich dieses Frauenbild in ihrer Beziehung einverleiben. Daher bestehen Parallelen zwischen den Briefen und den theoretischen Positionen, die Louise Dumont in ihren Schriften beschreibt.

In den Briefen nimmt sich Louise Dumont an vielen Stellen gegenüber ihrem Partner Gustav Lindemann zurück und erscheint dadurch in einer untergeordneten Position. So legt sie die Rollen innerhalb der Beziehung fest, ähnlich wie sie es bei ihrer Interpretation der Ibsenschen Dramen versucht. Aus ihrer Sicht stehen die Frauenfiguren im Dienste Mannes und haben bestimmte Aufgaben bzw. Pflichten zu erfüllen. In ihrem Aufsatz „Ibsens Frauengestalten“ beschreibt Louise Dumont die „Frau als Hüterin des Liebesprinzips“ und als „Erlöserin des Mannes“<sup>440</sup>. Diesem Bild versucht sie im Privaten zu entsprechen, indem sie ihre persönliche Beziehung zu Lindemann (zumindest in ihren Briefen) auf eine geistig höhere Ebene transferiert. Zwischen den Zeilen entsteht der Eindruck, es handle sich weniger um eine Liebesbeziehung, als um eine rein geistige Beziehung, wenn Louise Dumont beispielsweise schreibt, sie habe in Lindemann einen „verwandten Klang“<sup>441</sup> oder eine „Schwesterseele“<sup>442</sup> gefunden:

[...] ich glaubte es nicht auf dieser Welt zu finden - und nun

---

<sup>439</sup> Brües, Briefe, S. 62.

<sup>440</sup> Vgl. Füllner, Das Frauenbild Louise Dumonts, S. 194.

<sup>441</sup> Brües, Briefe, S. 86.

<sup>442</sup> Ebenda, S. 105.

geht es immer noch weiter, als ich selbst gefürchtet, in Untiefen löst es sich auf - - es ist, oder besser: es erscheint mir etwas so Ungeheures, wie wir uns gefunden, daß nur unendlicher Segen oder grenzenloses Elend daraus werden kann - ich weiß: Du glaubt fest und innig das Erste, [...].<sup>443</sup>

Wie im künstlerischen Bereich entschied sich Louise Dumont auch im Privaten für die Rolle des Geistigen. Beim Lesen der Briefe entsteht ein gegenteiliges Bild der modernen, emanzipierten Frau Louise Dumont, z.B. wenn sie Gustav Lindemann als „heimlichen Kaiser“<sup>444</sup> „starken Geliebten“<sup>445</sup> oder als „lieben Mentor“<sup>446</sup> anredet. Sie selbst bezeichnet sich dagegen als „armes schwaches Weib“<sup>447</sup>. An anderer Stelle betont Louise Dumont ihre Abhängigkeit von Lindemann, wenn sie schreibt: „[...] - ich bin nicht stark - ein ‚schwaches Weib‘! Nun nur noch stark in Dir.“<sup>448</sup> Die Stilisierung Lindemanns als „Erlöser“<sup>449</sup> und „Philosoph“<sup>450</sup> geht in den Briefen, anders als in der realen Praxis am Schauspielhaus mit einer Zurücknahme der eigenen Person Louise Dumonts einher, die sich ohne ihren Partner „wie eine leere Hülle“<sup>451</sup> wie ein „ausgeblasenes Ei“<sup>452</sup> fühlt. Der Briefwechsel mit ihrem Mann spiegelt ein Ungleichgewicht zwischen den Partnern wider, insofern, dass sich Louise Dumont auf die Rolle der schwachen Frau reduziert und Lindemann im selben Moment auf eine höhere Ebene stellt.

Es sind klassische Geschlechtstypologien, die Louise Dumont in ihren Briefen aufgreift, um ihre Rolle als Ehefrau von Gustav Lindemann zu verdeutlichen.

Selbst wenn es um die gemeinsame Leitung des Theaters geht, nimmt sie sich zugunsten ihres Mannes zurück und begnügt sich damit die Frau an Lindemanns Seite zu sein:

---

<sup>443</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>444</sup> Ebenda, S. 49.

<sup>445</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>446</sup> Ebenda, S. 54.

<sup>447</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>448</sup> Ebenda, S. 62.

<sup>449</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>450</sup> Ebenda, S. 53.

<sup>451</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>452</sup> Ebenda, S. 86.

In dem Augenblick, wo Du in Düsseldorf offiziell die Geschäftsführung übernimmst, wäre es nicht gut, wenn ich an Deiner Seite wäre, - [...] ich könnte bei Dir sein: als Deine Frau.<sup>453</sup>

Wenige Zeilen später heißt es:

Eigentlich ist mir alles egal - ich möchte Dir Deine Frühstücksbrotchen machen, das ist mir wichtiger als Alles Alles.<sup>454</sup>

Nimmt man die Briefe Louise Dumonts an ihren Mann als Ausgangsbasis, um das private Verhältnis des Paares zu analysieren, verkehren sich die Rollenzuweisungen: im privaten Kontext will Louise Dumont eine Funktion einnehmen, die ihrer beruflichen Praxis diametral entgegen steht. Es sind zwei völlig unterschiedliche Bilder einer emanzipierten, engagierten Schauspielerin und Theaterdirektorin mit modernen Ideen auf der einen und einer konservativ-geprägten Frau auf der anderen Seite. Doch letztlich hat Louise Dumont mit ihrem Wirken am Schauspielhaus die traditionellen Vorstellungen und Ideen, die sie auf brieflicher Ebene beschreibt, längst überschritten. Im Falle des Paares Dumont/Lindemann tritt offensichtlich ein Wechsel der Rollen ein, weil Louise Dumont niemals die Rolle der inspirierenden Muse an der Seite Gustav Lindemanns eingenommen hat, wenngleich dieser Eindruck in ihren Briefen an manchen Stellen entsteht.

#### **5.4.9.2 Rollenwechsel: Die Prinzipalin löst die Muse ab**

Bereits als das Schauspielhaus eröffnete, konzentrierte sich die zeitgenössische Presse in ihrer Berichterstattung im Wesentlichen auf die Person Louise Dumonts. Sie nahm die bekannte Schauspielerin aus Berlin viel stärker wahr als Gustav Lindemann, obwohl er in der damaligen Theaterlandschaft durch seine Ibsen-Tournee ebenfalls in Erscheinung getreten war. Die Zeitungen

---

<sup>453</sup> Ebenda, S. 21f.

<sup>454</sup> Ebenda, S. 22.

prägten ein weitgehend einseitiges Bild des Paares in der Öffentlichkeit, indem sie dem weiblichen Pendant dieser kreativen Gemeinschaft mehr Aufmerksamkeit schenkten. Louise Dumont machte das damals noch provinziell geltende Düsseldorf populär. Sie wurde gleichberechtigte Direktorin am Schauspielhaus und konnte durch ihre Popularität sogar Düsseldorfer Industrielle und Mäzene als Geldgeber für das privat geführte Unternehmen gewinnen. In der Rolle der Muse ist Louise nie gewesen, sondern vielmehr in einer übergeordneten Position als geistige Leitfigur des Hauses. Nicht nur durch die Verwirklichung ihrer eigenen Ideen, zum Beispiel die Realisation der Morgenfeiern oder die Herausgabe der Zeitschrift „Masken“ stellte Louise Dumont ihre Qualitäten als moderne Theaterdirektorin unter Beweis. Auch ihre Reden und Schriften, die sie im Rahmen von öffentlichen Veranstaltungen präsentierte, sind Ausdruck ihrer eigenen Ideen und Vorstellungen. Die Innovationen am Schauspielhaus, dazu zählen bereits die erwähnten Morgenfeiern, die hauseigene Zeitschrift „Masken“ und die Angliederung der Theaterakademie wurden durch Louise Dumont ins Leben gerufen. Dieses engagierte und emanzipierte Handeln schafft einen Rollenwechsel innerhalb der kreativen Beziehung, wobei diese ungewöhnliche Konstellation, in der die Frau dominiert, keine Konkurrenz oder gar eine Zerstörung der kreativen Partnerschaft zur Folge hat. Gustav Lindemann akzeptierte, wenn auch nicht immer ohne gewisse Spannungen, die Rollenverteilung, in der Louise Dumont an erster Stelle stand. Die kreative Zusammenarbeit des Paares blieb im künstlerischen Bereich in der Balance, wofür der Erfolg des Schauspielhauses über viele Jahre hinweg spricht. Das traditionelle und an vielen Stellen mystisch verklärte Frauen-Bild, das Louise Dumont in ihren Briefen an Gustav Lindemann, sowie in ihren Schriften präsentiert, scheint sich mit ihrer praktischen Arbeit am Schauspielhaus und ihrem Ruf als Neuberin des 20. Jahrhunderts nicht vereinbaren zu lassen; denn ihre künstlerischen Ideen und charakterlichen Eigenschaften weisen ihren reaktionären Vorstellungen weit voraus.



#### **5.4.10 Gustav Lindemann als Nachlassverwalter**

„Faust II“ war die letzte Inszenierung am Schauspielhaus, bei der Louise Dumont und Gustav Lindemann gemeinsam auf der Bühne standen. Am 16. Mai 1932 starb Louise Dumont im Alter von 70 Jahren an einer Lungenentzündung. Gustav Lindemann überlebte seine Frau um 28 Jahre. Nach ihrem Tod leitete Lindemann das Schauspielhaus noch bis zum Jahre 1933, bis er es 1936 schließlich auflösen musste. Während der Zeit des Naziregimes hörte man den Namen Lindemann nur noch selten, da er als Jude seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten von der Berufsausübung ausgeschlossen war. Nach dem Krieg gelang es Lindemann nicht, auf die Bühne zurückzukehren und es scheint, als wäre ein Erfolg auf theatralischem Gebiet ohne seine Frau Louise Dumont nicht mehr möglich. Erst nach ihrem Tod, so scheint es, wird sich Lindemann bewusst, wie sehr er mit Louise Dumont zeitlebens verbunden war. In einem Brief an den Künstler Ernst Barlach schrieb Lindemann:

Dreißig Jahre so umarmt: durch Leben und Arbeit geschritten - wie ein Kind muß ich das Alleingehen nun lernen. Viele haben dieses tiefe Ineinanderleben geahnt - Ihnen lieber Ernst Barlach darf ich heute sagen: nie waren zwei Menschen innerlicher - unlösbarer verbunden - wie ich mit meiner Frau. [...] Mein Verhältnis zur Welt - zur Arbeit? Dreißigjähriges Leben mit meiner Frau bestimmten es.<sup>455</sup>

Selbst nach ihrem Tod blieb Lindemann mit seiner einstigen Partnerin verbunden und setzte sich für ihr Lebenswerk ein. Noch in ihrem Todesjahr widmete sich Lindemann der Herausgabe Louise Dumonts Reden und Schriften und sorgte auf diesem Wege dafür, dass ihre Stimme nicht verstummte. Er beauftragte Otto Brües, die Lebensgeschichte Louise Dumonts in Form einer Monographie niederzuschreiben. Die 1956 erschienene Schrift mit dem Titel „Louise Dumont. Umriss von Leben und Werk“ bleibt bis heute die einzige Monographie über die Schauspielerin und Theaterdirektorin.

---

<sup>455</sup> Brief von Gustav Lindemann an Ernst Barlach, Brief vom 26. Mai 1932, DLA Tasche 18394.

Nach den Aussagen von Otto Brües unterlag das Buch der strengen Zensur Gustav Lindemanns, der seine einstige Frau in ein bestimmtes Licht rücken wollte. Durch seine strengen Auflagen und sein Mitspracherecht erscheint die Authentizität des Buches im Nachhinein fragwürdig, weil es sich eher um ein persönlich gefärbtes Dokument Lindemanns handelt als um eine objektive Bewertung. Otto Brües erinnert sich:

[...] am liebsten hätte mir Lindemann Satz für Satz diktiert [...] als ich Gustav Lindemann die Druckfahnen des Buches schickte, verdroß es ihn allein, daß er das Manuskript nicht vorher gesehen hatte; doch ich wußte, daß er jeden Text vielmals umwarf [...]. Nun aber änderte der alte Herr immerzu die Meinung.<sup>456</sup>

Dass Gustav Lindemann die Monographie über Louise Dumont als nicht zufriedenstellend empfand, macht er in einem Brief an Walter Heynen deutlich:

Das Louisen-Berufsarbeitsleben kann nur erkannt werden aus ihrer Hingerissenheit zur Philosophie - Metaphysik - Theosophie - zu okkulten Lehren und alten Religionswissenschaften! [...] Der Louisen-Lebensweg ist nur aus ihrer „Auserwählung“, ihrer „Initiierung“ heraus zu schreiben - die biographischen Daten können nur begleitende Telegraphenmasten zur End-Empfangsstation sein.<sup>457</sup>

Bis zu seinem Tod wünschte sich Lindemann eine Biographie über seine einstige Weggefährtin, ein Wunsch, der sich jedoch bis heute nicht erfüllt hat.

Lindemann engagierte sich nach dem Tod Louise Dumonts sehr dafür, dass sie als Person in der Theaterlandschaft nicht in Vergessenheit geriet. Dieser Dienst im Zeichen seiner verstorbenen Frau ist jedoch nicht ganz uneigennützig. Der von Lindemann entwickelte „Louisen-Kult“<sup>458</sup>, der das Bild der großen Schauspielerin und Theaterprinzipsalin über ihren Tod hinaus

---

<sup>456</sup> Brües, Otto: Und immer sang die Lerche. Duisburg 1967, S. 340.

<sup>457</sup> Brief von Gustav Lindemann an Walter Heynen vom 8.7. 1936, DLA Tasche 4825-4845.

<sup>458</sup> Matzigkeit, Michael: Gustav Lindemann - Ein Theatermann im inneren Exil? Redetyposkript vom 19.10.1990 anlässlich des Kolloquiums „Bilanz Düsseldorf 45“, S. 13.

aufrecht erhalten sollte, war letztlich auch Selbstprofit. Denn nicht nur Louise Dumont wurde in der Öffentlichkeit verstärkt wahrgenommen, sondern auch Lindemann, der nach dem Tod seiner Frau nicht mehr an große Theatererfolge anknüpfen konnte. Durch sein Engagement für Louise Dumont wurde Lindemann Ehrenbürger der Stadt Düsseldorf und erhielt nach 1945 eine Ehrung für sein Lebenswerk. Außerdem wurde Lindemann Mitbegründer und Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft kultureller Organisationen in Düsseldorf. Für die Stiftung des Dumont-Lindemann-Archivs erhielt er 1947 von der Landesregierung den Professorentitel. Ein Jahr später ernannte man Lindemann zum Dr. h.c. der Medizinischen Akademie in Düsseldorf. 1952 erhielt er sogar das Bundesverdienstkreuz und die Ehrenbürgerwürde der Stadt Düsseldorf.

Berücksichtigt man diese Ehrungen und Würdigungen, scheint es, als sei es Lindemann erst nach dem Tod Louise Dumonts gelungen, aus ihrem Schatten heraus zu treten.

#### **5.4.11 Schlussbemerkungen zu Louise Dumont und Gustav Lindemann**

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Louise Dumont und Gustav Lindemann in mehrfacher Hinsicht ein bemerkenswertes Künstlerpaar aus dem Bereich des Theaters im 20. Jahrhundert sind. Sie verwirklichten im damals unliterarisch geltenden Düsseldorf ihre Ideen eines modernen Theaters und setzten neue theatralische Maßstäbe, die spätere expressionistische Spielformen vorweg nehmen.

Vor allem über den norwegischen Dramatiker Henrik Ibsen, über den das Künstlerpaar erst zusammen fand, definierten Louise Dumont und Gustav Lindemann ihre künstlerischen und ästhetischen Ziele am Schauspielhaus. Seine Werke standen in den ersten Jahren nach der Eröffnung des Hauses verstärkt auf dem Spielplan. Sowohl auf formaler wie auf inhaltlicher Ebene entwickelte das Theaterpaar auf der Bühne einen neoklassizistischen Ästhetizismus, der sich von der naturalistischen Spielweise des ausgehenden 19. Jahrhunderts abgrenzte.

Die Stücke des nordischen Dramatikers wurden um die Jahrhundertwende naturalistisch gespielt, einen einheitlichen Stil der Darstellung gab es jedoch nicht. Louise Dumont und Gustav Lindemann hingegen entdeckten in Ibsens Werken weniger eine naturalistische als symbolische und psychologische Interpretationsebene, die es zu entschlüsseln galt.

So wurden seine Dramen am Schauspielhaus nicht in einem sozialen, gesellschaftlichen Milieu gespielt, sondern in einem zeitlosen Kontext präsentiert. Unter der Regie Lindemanns waren die Inhalte nicht länger an die realen Vorgänge gebunden, sondern wurden in mystisch-irrationale Sphären transferiert. Um diese rein nach ästhetischen Gesichtspunkten ausgerichtete Schauspielpraxis umzusetzen, bediente sich das Künstlerpaar neuer Mittel theatralischen Gestaltens. Ein wichtiges Kriterium bildete eine Neubehandlung der Sprache auf der Bühne. Um eine neue Sprachpraxis auf der Bühne zu etablieren, orientierten sich Louise Dumont und Gustav Lindemann an der Sprachpraxis mittelalterlicher Mysterienspiele. Sprache sollte in erster Linie Klang sein und zum gefühlten Erlebnis werden, um das psychologische Moment der Dichtungen aufzudecken. Die Vorstellung, durch die Sprache Emotionen beim Zuhörer, bzw. beim Zuschauer zu erzeugen, lässt sich auf romantische Vorbilder zurückführen. Die Dialoge zwischen den Agierenden auf der Bühne waren der Schlüssel, um die Mehrdeutigkeit der psychologisch ausgerichteten Dramen zu verstehen. Die Dumont-Lindemann-Bühne wurde zur Plattform für linguistische Experimente, weil sie sich vom klassisch-pathetischen Sprachstil der Jahrhundertwende abgrenzte. Besonders Louise Dumont hatte, im Unterschied zu den meisten ihrer zeitgenössischen Schauspielkolleginnen, den traditionellen Deklamationsstil frühzeitig überwunden, was sie zu einer geeigneten Darstellerin von Ibsen-Figuren machte.

Die Ibsen-Inszenierungen unter der Regie Gustav Lindemanns ebneten inhaltlich und formal den Weg zum expressionistischen Gesamtkunstwerk. Lindemann forcierte ein Ensemblespiel auf der Bühne, bei dem sich die Schauspieler dem literarischen Werk unterzuordnen

hatten, ohne dass eine Person als Hauptfigur hervortrat. Für ihn waren die Inszenierungen ein in sich geschlossenes Ganzes, bei dem jede einzelne Figur gleich wichtig war.

Auch hinsichtlich der dekorativen Ausstattung führte Lindemann eine neue schlichte Ästhetik ein, die sich den präsentierten Inhalten optisch anpasste.

Statt die Bühne mit einer üppigen Staffage und entsprechenden Kulissen auszustatten, orientierte sich Lindemann am modernen Kunstgewerbe.

Speziell für die Umsetzung der Stücke Henrik Ibsens ergänzten sich Louise Dumonts schauspielerische Qualitäten und Lindemanns Fähigkeiten als Regisseur als harmonisches Ganzes. Dabei orientierten sie sich bei der Inszenierung unmittelbar an der dichterischen Werkvorlage. Dieses Bestreben war insofern neu und innovativ, da es sich gegen die Positionen der Theaterreformbewegung um die Jahrhundertwende richtete. Statt einer Entliterarisierung des Theaters wurde am Schauspielhaus die literarische Vorlage aufgewertet.

Die Popularität des Schauspielhauses ist vor allem auf die Person Louise Dumont zurückzuführen. Bis heute trägt sie den Beinamen „Neuberin des 20. Jahrhunderts“ in der Theatergeschichte. Seit der Eröffnung des privat geführten Unternehmens stand sie im Mittelpunkt des Geschehens und fungierte als wichtiges Marketinginstrument in der Öffentlichkeit. Ihre Entscheidung von Berlin ins Rheinland zu kommen, um dort ein Theater zu eröffnen, bedeutete eine Wertsteigerung für Stadt am Rhein. Bereits in Berlin versuchte Louise Dumont gemeinsam mit Max Reinhardt ihren Wunsch eines eigenen Theaters zu verwirklichen. Doch das engagierte Vorhaben des Kabarett „Schall und Rauch“ scheiterte nicht zuletzt daran, dass „zwei große Persönlichkeiten“ aufeinander trafen und „sich Führungskämpfe herausbildeten“<sup>459</sup>. Die

---

<sup>459</sup> Gründung und Eröffnung des Düsseldorfer Schauspielhauses (1905) durch Louise Dumont und Gustav Lindemann. In: Riemenschneider, Heinrich: Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf. Hrsg. vom Kulturamt Düsseldorf.

Zusammenarbeit mit Lindemann am Schauspielhaus gestaltete sich hingegen völlig anders als mit Reinhardt. Denn in dieser Konstellation waren die Rollen von Anbeginn an klar verteilt und Louise Dumont konnte sich als stärkere Persönlichkeit durchsetzen. Bis heute gilt Louise Dumont in der Theatergeschichte als Ausnahmeerscheinung, denn für Frauen war es um die Jahrhundertwende undenkbar, alleine ein Theater zu gründen. Louise Dumont aber gelang es, als gleichberechtigte Direktorin am Schauspielhaus eine entscheidende Hürde patriarchaler Barrieren zu durchbrechen. So besetzte sie eine Führungsposition in der Theaterlandschaft, was Jahrhunderte lang zuvor nur Männern vorbehalten blieb. Darauf weist auch Renate Möhrmann hin, indem sie den „[...] Theaterbetrieb als die letzte und zäheste patriarchalische Bastion“, beschreibt, in dem „[...] Schauspielerinnen doppelt fremdbestimmt (sind), abhängig von den Weiblichkeitsprojektionen der Autoren wie auch der Regisseure.“<sup>460</sup>

Und Gustav Lindemann? Dass er neben Louise Dumont als Fußnote erscheint, ändert sich auch im Laufe ihrer Zusammenarbeit am Schauspielhaus nicht. Die kreative Balance leidet jedoch nicht darunter, weil Lindemann sein Schattendasein akzeptiert.

Durch die Zusammenarbeit mit Louise Dumont konnte auch er seinen Traum von einem eigenen Theater realisieren. Die Tatsache, dass beide Partner über einen sehr langen Zeitraum von einander profitierten, ist also nicht von der Hand zu weisen.

Bis heute steht die Frage im Raum, ob die Liaison des Paares wirklich eine Liebesheirat oder möglicherweise nur ein Propagandatrick gewesen war. Diese Behauptung dementiert Otto Brües im Vorwort seines herausgegebenen Briefwechsels zwischen dem Paar vehement. Er merkt darin an, dass die Beziehung zwischen Louise Dumont und Gustav Lindemann ein Liebesbund gewesen sei und kein vernunftmäßiges Zusammengehen. Doch gerade diese Formulierung

---

Düsseldorf 1937, S. 9.

<sup>460</sup> Möhrmann, Renate: Bewundert viel und viel gescholten. Schauspieler im Spiegel der Theaterwissenschaft. In: Theaterwissenschaft heute. Hrsg. von ders. Berlin 1990, S. 102.

legt die Vermutung nahe, dass es sich doch um eine Zweckgemeinschaft im Zeichen der Kunst gehandelt haben könnte. Das suggerieren auch die Briefe, die Louise Dumont an Lindemann schrieb. An vielen Stellen erwecken sie den Anschein, als handle es sich tatsächlich um eine rein platonische Beziehung, beispielsweise wenn sie ihre Liebe zu Lindemann auf eine geistig höhere Ebene stellt.

Erst nach ihrem Tod gelang es Lindemann, die Verbindung zu seiner einstigen Gattin und Arbeitsgefährtin aufrecht und engagiert sich für ihr Lebenswerk. Diese Tätigkeit ist aber auch als eine Strategie Gustav Lindemanns zu werten, um in der Öffentlichkeit verstärkt wahrgenommen zu werden. Durch die Veröffentlichung der Reden und Schriften seiner verstorbenen Frau und durch die Gründung des Dumont-Lindemann-Archivs gewann der Name Lindemann an Popularität und zwar in stärkerem Maße als es zu Lebzeiten Louise Dumonts der Fall war. Erst nach ihrem Tod gelang es Lindemann aus dem Schatten der Prinzipalin herauszutreten.

## 6. Die vier Künstlerpaare - Resümee

Wenn sich zwei Menschen begegnen, sich im wahrsten Sinne des Wortes kennenlernen, wird alles möglich. Sie können etwas gemeinsam aufbauen oder sich zusammen entwickeln, aber ebenso können sie sich auch gegenseitig vernichten. [...] Werden sie Seite an Seite in einen fruchtbaren Wettbewerb zueinander treten oder wird sie, die Künstlerin sich in den Hintergrund zurückziehen und es ihm überlassen, das Paar nach «außen», zur Welt der Kunstfreunde hin, zu vertreten?<sup>461</sup>

Dieses Zitat stand zu Beginn dieser Arbeit, um mögliche Fragestellungen, die sich bei einer Untersuchung von Künstlerpaaren ergeben können, einleitend aufzuzeigen.

Vier Paare im 20. Jahrhundert aus den Bereichen Literatur, bildende Kunst/Kunsttheorie und Theater näher zu beleuchten war die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit. In vier Fällen sind sich zwei Menschen begegnet, haben sich künstlerisch entwickelt, voneinander profitiert und gemeinsam einen bedeutenden kulturellen Beitrag im frühen 20. Jahrhundert geleistet.

Unabhängig von den gewählten Modellen der kreativen Zusammenarbeit, blieb bei allen vorgestellten Paaren die künstlerische Balance im Gleichgewicht, keines der Paare hat sich, wie in dem oben stehenden Zitat beschrieben, gegenseitig vernichtet oder die kreative Beziehung zerstört. Allein dieser Aspekt macht deutlich, dass der Mythos vom einsamen Künstlergenie, der die Kunst- und Kulturgeschichte Jahrhunderte lang wie ein roter Faden durchzieht, durch eine ausgewogene Künstlerpaar-Beziehung, in der jeder Partner seine Fähigkeiten und Talente einfließen lassen kann, erfolgreich unterlaufen werden kann.

Das einleitende Zitat steht auch deshalb zu Beginn der Arbeit, weil darin der Aspekt vom männlichen Genie und seiner weiblichen Muse enthalten ist, welcher der vorliegenden Arbeit seinen Titel gibt. Wenn man sich mit Künstlerpaaren beschäftigt, ist die Frage entscheidend, ob sich die Künstlerin in der Paar-Konstellation wirklich immer in den Hintergrund zurückzieht, bzw. von ihrem

---

<sup>461</sup> Sandor Kuthy. Künstlerpaare - Künstlerfreunde. In: Künstlerpaare - Künstlerfreunde, S. 10.



männlichen Pendant überblendet wird. Die sagenumwobene Vorstellung der Frau als Muse, Inspiratorin und Zuarbeiterin des Mannes in kreativen Beziehungen ist nicht nur im 20. Jahrhundert aktuell, sondern scheint auch heute noch präsent zu sein.

Zieht man einen abschließenden Vergleich zwischen den vier Paaren, kristallisieren sich Parallelen, bzw. übereinstimmende Muster, aber auch Unterschiede zwischen den Künstler-Konstellationen heraus, sowohl auf der künstlerischen, als auch auf der privaten Ebene.

### **6.1 Parallelen**

Obwohl die vier Paare in unterschiedlichen kulturellen Bereichen tätig waren, bewegen sie sich in ähnlichen Ideologien ihrer Zeit, denen sie sich nicht entziehen können. In ihrer kreativen Zusammenarbeit sind sie ähnlichen gesellschaftlichen, soziologischen und kulturellen Umständen unterworfen, wobei sich die Frage im Einzelfall stellt, wie die Paare damit umgehen. Ein paarübergreifendes Muster ist, dass alle Paare in künstlerischer Hinsicht voneinander profitieren, was ihre erfolgreiche Zusammenarbeit über Jahre hinweg beweist. Das gilt sogar für Marta und Wilhelm Worringer, die ja nicht gemeinsam an einem Kunstwerk gearbeitet haben. Alle Paare inspirieren, kritisieren und fördern sich gegenseitig und beweisen somit, dass zwei Menschen auf diesem Weg mehr erreichen können, als es ein einzelner Künstler könnte. Der kreative Prozess basiert in allen vier Fällen auf einem wechselseitigen Einfluss unterschiedlich gelagerter künstlerischer Fähigkeiten und Fertigkeiten der Partner. Für die Realisation ihrer Kunst brauchen die Paare Partner, die ihre Fähigkeiten ergänzen, bzw. doppeln und andererseits ihre Schwächen kompensieren. Die Basis des künstlerischen Schaffens bilden dabei ähnliche ästhetische Ideale und Wertvorstellungen, aus denen sich die modernen Konzepte ableiten.

Die Voraussetzungen, bzw. die Grundlagen für eine erfolgreiche Kooperation im Zeichen der Kunst sind vielfältig.

Eine Grundlage für die ausbalancierten Paargemeinschaften bilden zum Beispiel traditionelle Weiblichkeitsbilder der Jahrhundertwende. Sie spielen für die Frauen eine wichtige Rolle, um ihre Position in der Partnerschaft zu definieren und zu beschreiben. Louise Dumont und Claire Goll beispielsweise nehmen sich die emanzipationsfeindlichen Ideen zeitgenössischer Theoretiker zum Vorbild und legen dadurch eine marginalisierte Position ihrerseits in der Paar-Beziehung fest. Sie sympathisieren mit den Thesen von Georg Simmel, Hans Hildebrand oder Julius Bab, die in ihren Schriften eine künstlerische Entfaltung von Frauen einschränken, indem sie auf spezifisch weibliche Eigenschaften verweisen. Aufgrund dieser Eigenschaften könnten Frauen nur bedingt kreativ sein und niemals die künstlerische Fähigkeit eines Mannes erreichen, so die These der Wissenschaftler. Mit genau diesen Weiblichkeitsmustern identifizieren sich Claire Goll und Louise Dumont und bringen dies innerhalb der Paarbeziehung auch explizit zum Ausdruck. Ganz offensichtlich ist dieses Verhaltensmuster bei Claire Goll, die durch eine permanente Zurücknahme ihrer eigenen Person und ihrer literarischen Fähigkeiten niemals in Konkurrenz zu Ivan Goll treten wollte. Indem sie selbst betont „Schreiben ist eine männliche Eigenschaft“ räumt sie Ivan Goll unbedingte Priorität in der Paar-Gemeinschaft ein, während sie sich selbst die Rolle der Muse zuweist. Interessanterweise durchzieht dieses Muster auch die gemeinsam verfassten Liebesgedichte „Poèmes d'Amour“. In einigen Gedichten erscheint die männliche Stimme als Beschützer, während die weibliche Stimme als die einer hilflosen und schutzbedürftigen „femme fragile“ erscheint. Die romantische Vorstellung der ewig liebenden Frau an der Seite ihres Mannes trägt dazu bei, dass innerhalb der kreativen Beziehung keine Konkurrenz zwischen den beiden Dichtern entsteht. Für Claire Goll waren die Rollen im künstlerischen Bereich stets klar verteilt, was den Nährboden für eine ideale Zusammenarbeit bereitete. Auch Louise Dumont verweist in ihren Schriften auf die Natur der Frau als typisch weibliche Eigenschaft und knüpft an traditionelle

Vorstellungen der Jahrhundertwende an. Gerade der emotionale und nicht durch die Vernunft eingeschränkte Charakter der Frauen befähigten sie im besonderen Maße den Beruf der Schauspielerin zu ergreifen, argumentiert Louise Dumont im Sinne der zeitgenössischen Theoretiker. Im Bereich der Schauspielkunst müsse man sich schnell in Figuren einfühlen, was Frauen besonders gut gelinge.

Diese gänzlich unmoderne Ansicht steht jedoch im Gegensatz zu der modernen und emanzipierten Lebens- und Berufspraxis dieser Frauen. Denn in der kreativen Zusammenarbeit mit ihren Partnern sind sie über die Rolle der minderbemittelt künstlerisch tätigen Frau hinausgewachsen.

Ähnlich wie Claire Goll versucht auch Louise Dumont in dem sagenumwobenen Mythos vom männlichen Genie und seiner weiblichen Muse zu leben, obwohl der gewählte und gelebte Lebensentwurf gerade das Gegenteil dieser Vorstellung ist. Ein ähnliches Verhaltensmuster zeichnet sich bei Sophie Taeuber ab. Selbst wenn sie sich nicht explizit zu ihrem Selbstverständnis als Frau äußert wie Louise Dumont und Claire Goll, nimmt Sophie Taeuber die Rolle der Muse innerhalb der Beziehung zu Hans Arp ein. Sie weist sich diese Funktion selbst zu, indem sie Arp den Vortritt lässt.

Obwohl Sophie Taeuber in der Arbeitsgemeinschaft mit Arp einen Kreativitätsvorsprung verzeichnen konnte, hielt sie sich verbal und menschlich im Hintergrund. Die Tatsache, dass Sophie Taeuber maßgeblichen Anteil an der Konzeption und der Ausführung der Duo-Collagen hatte, ist bis heute nur unzureichend bekannt. Der streng durchdachte, geometrische Aufbau der Duos lässt sich auf die Kette- und Schuss-Technik zurück führen, die Sophie Taeuber im Laufe ihrer kunsthandwerklichen Ausbildung erlernt hatte. Ihr fundiertes Studium, ihre Kenntnisse in darstellender Geometrie und besonders ihre technischen Fähigkeiten gerieten Hans Arp in der künstlerischen Zusammenarbeit mit Sophie Taeuber zum Vorteil. Für Arp war Sophie Taeuber künstlerisch ein wichtiger Gegenpart. Arp hatte keine akademische Ausbildung wie Sophie Taeuber durchlaufen, er bezeichnete sich selbst als Autodidakt und künstlerischer

Freigeist. Erst durch die Bekanntschaft mit Sophie Taeuber fand er im Jahre 1916 zu einer abstrakten Kunst, nach der er in seinem künstlerischen Schaffen gesucht hatte.

Was die Zusammenarbeit im Rahmen der Duo-Collagen betrifft, ist Sophie Taeuber trotz ihrer Zurückhaltung die treibende Kraft in der Paar-Beziehung, von der Hans Arp künstlerisch profitiert. Eine Konkurrenz-Situation unterbindet sie aber, indem sie sich als Künstlerin zurück nimmt und Hans Arp den Vortritt in der Kunstöffentlichkeit lässt. Arp hingegen erkennt Sophies Kreativitätsvorsprung und weiß ihn in der kreativen Verbindung geschickt einzusetzen, was als eine gezielte Strategie von Hans Arp gewertet werden kann. Für ihn ist Sophie Taeuber eine kompetente Partnerin, die seine Schwächen im kunstgewerblichen Bereich kompensiert. Die Beziehung zwischen Hans Arp und Sophie Taeuber gerät zwar nicht aus dem Gleichgewicht, dennoch wird der so harmonische Eindruck einer schöpferischen und vor allem menschlichen Zweisamkeit durch die Briefe der Künstlerin getrübt. Darin wird deutlich, dass Hans Arp nicht immer ein idealer Partner für Sophie Taeuber, sondern oftmals ausschließlich um seine eigenen Interessen bemüht war. Sophie Taeuber war diejenige, die sich um Hans Arp kümmerte, indem sie sich beispielsweise um eine finanzielle Grundlage bemühte und Hans Arp mitfinanzierte. Als Lehrerin an der Kunstgewerbeschule in Zürich verfügte sie im Gegensatz zu ihrem Mann über ein regelmäßiges Einkommen. Dass Sophie Taeuber in ihrer Beziehung mit Arp oftmals unglücklich war, schreibt sie lediglich in ihren Briefen. In der Öffentlichkeit verfestigte sich ein ganz anders Bild, das vor allem von Hans Arp geprägt wurde.

Ganz ähnlich verhält es sich im Falle der Paar-Konstellation von Louise Dumont und Gustav Lindemann, mit dem Unterschied, dass hier der männliche Part ins Hintertreffen gerät.

Unabhängig davon, dass sich Louise Dumont in ihren Schriften mit traditionellen Rollenbildern identifiziert und auf theoretischer

Ebene die Rolle der Muse spielen will, war sie in der realen Beziehung die dominierende Persönlichkeit. Dies führte oftmals zu Spannungen zwischen dem Paar, die jedoch durch Lindemann kompensiert wurden, der seine Rolle im Schatten der Prinzipalin akzeptierte. Dies kann ähnlich wie bei Hans Arp als Strategie gewertet werden, weil Lindemann in mehrfacher Hinsicht von seiner Frau profitierte. Zum einen in künstlerischer Hinsicht, weil er mit Louise Dumont eine hervorragende Ibsen-Darstellerin gefunden hatte, die seine Vorstellungen einer modernen Theaterreform teilte. Zum anderen profitierte Lindemann von der Popularität seiner Frau, die durch ihre Bekanntheit einen finanziellen Zuschuss für die Gründung des Schauspielhauses gewinnen konnte und somit den Traum Lindemanns, ein eigenes Theater zu leiten, indirekt erfüllte.

Die Paarkonstellation von Louise Dumont und Gustav Lindemann, in der der weibliche Partner erfolgreicher, bzw. in der Öffentlichkeit populärer ist, führt zwar zu einer belastenden Situation, was jedoch nicht dazu führt, dass die Beziehung aufgekündigt wird. Im Gegenteil, durch die Akzeptanz des männlichen Partners in dieser Situation, wird ein fruchtbares und kontinuierliches Kreativitätsniveau erreicht.

In der Beziehung zwischen Marta Worringer und Wilhelm Worringer, wo jeder Partner seiner eigenen Kunst nachgeht, stellen sich Fragen nach Konkurrenz und künstlerischem Kräfteressen erst gar nicht. Auch dieses Arbeitsmodell lebt von gegenseitiger Inspiration und Kritik der Partner, die sich wechselseitig bestärken und ergänzen. In dieser Beziehung verwirklichen sich die Partner selbst, wenngleich die Arbeitsweisen unterschiedlicher Natur sind, was auch hier zu Spannungen innerhalb der Beziehung führt.

Die Beziehung ist oftmals einseitig zugunsten Wilhelm Worringers austariert, der von seiner Frau in vielerlei Hinsicht profitiert. Sie liest seine Bücher, besucht seine Vorlesungen und motiviert ihn, wenn er in einer Schaffenskrise steckt. Ähnlich gelagerte

Interessen im künstlerischen und kulturellen Bereich sind die Sollbruchstelle dieser Beziehung, wobei Marta Worringer die Paar-Beziehung in der Balance hält. Dies äußert sich vor allem darin, dass sie versucht, Wilhelm Worringers unproduktive Phasen und Schaffenskrisen zu kompensieren.

Marta Worringer bewahrt ihre künstlerische und menschliche Unabhängigkeit gegenüber ihrem Mann und betont, dass sie nicht die Muse ihres Mannes sein will. Trotz dieser durchaus modernen Haltung Marta Worringers basiert die Paar-Beziehung dieses Paares auf einer traditionell-konservativen Basis. Im Rahmen dieses traditionellen Musters fügt sich Marta in ihre hauptberufliche Aufgabe als Mutter und Hausfrau selbstverständlich ein. Um so erstaunlicher ist es, dass sie - trotz dieser Mehrfachbelastung - in ihrem Nebenberuf als Künstlerin so erfolgreich war.

Obwohl Wilhelm Worringer Martas künstlerische Tätigkeit nie unterbunden hat, was eine sehr moderne Einstellung ist, steht seine Arbeit als Kunsthistoriker steht im Vordergrund.

Die verbreitete These der Kunst- und Kulturgeschichte, dass Frauen in einer kreativen Partnerschaft von ihren männlichen Partnern in die Rolle der Muse gedrängt werden, ist für die hier vorgestellten Paare nicht zutreffend. Vielmehr sind es die Frauen selbst, die sich zumindest theoretisch damit identifizieren wollen, wie etwa Louise Dumont und Claire Goll. Mit ihrem Verweis auf traditionelle Weiblichkeitsbilder und ihrer theoretischen Identifikation mit der Rolle der Muse stellen sie eine künstlerische Egalität innerhalb der kreativen Beziehung in Frage. Dies trifft auch auf Sophie Taeuber zu, die durch ihre Schweigsamkeit und menschliche Zurückhaltung zur Muse Hans Arps wurde, obwohl sie über einen Kreativitätsvorsprung verfügte.

Die Vorstellung dieser Frauen ist aber nicht vereinbar mit ihrem tatsächlich praktizierten Lebensentwurf, sondern steht dem diametral gegenüber: Obwohl sie sich ihrer Leistung bewusst sind, können sie diese nicht nach außen selbstbewusst vertreten. Diese ambivalente Haltung scheint ein zeittypisches Phänomen der

Moderne zu sein. Dies äußert sich in einem permanenten Vergleich zwischen männlichen und weiblichen Fähigkeiten, wobei die eigene Leistung durch die Betonung spezifisch weiblicher Eigenschaften abgewertet wird.

Insgesamt bleiben die Denkmuster der Frauen in den hier vorgestellten Paarbeziehungen letztlich in konservativen Mustern verhaftet.

Obwohl die Frauen ihr kreatives Potential nicht nach außen vertreten zugunsten ihres Rollenverständnisses, tragen sie dennoch zum Gelingen einer modernen Kunst im frühen 20. Jahrhundert in einem nicht unerheblichen Maße bei.

Ohne die handwerklichen Kenntnisse und Fähigkeiten von Sophie Taeuber wären die Duo-Collagen als frühes Beispiel einer abstrakten Kunst nicht entstanden, ohne die schauspielerische Leistung und autoritäre Führungsstärke von Louise Dumont wäre das Düsseldorfer Schauspielhaus kein modernes Reformtheater geworden. Für Ivan Goll ist Claire die ideale Partnerin, die seine Vorstellungen einer surrealistischen Dichtung teilt.

Bei der Analyse der vier Paare zeichnen sich hinsichtlich der gewählten produktionsästhetischen Modelle Parallelen ab, obwohl die Paare in unterschiedlichen künstlerischen Bereichen gewirkt haben. Es ist bezeichnend, dass die Ästhetik im Kontext der Moderne stets einen historischen Bezug zur Kunst vergangener Epochen aufweist. Unabhängig davon, in welchem künstlerischen Bereich sich die Paare bewegen, findet eine kritische Reflexion der eigenen Kunst im Kontext spezifischer ästhetischer Positionen statt, was als charakteristisch für die Avantgarde gelten kann.

Um moderne Konzepte zu entwickeln, beginnen sich die Paare mit vergangenen Kunstformen und Epochen auseinander zu setzen und leiten daraus moderne Konzepte ab.

Als Sophie Taeuber und Hans Arp an den Duo-Collagen arbeiteten, beschäftigen sie sich mit mittelalterlicher Mystik und okkulten Lehren. Darin fanden sie den Schlüssel moderner Kunstformen. Sie

sahen sich als mittelalterliche Handwerker, die gemeinsam ein Kunstwerk vollenden. Der Arbeitsprozess entsprach einer anonymen und kollektiven Kunst, hinter der beide Künstler zurück traten. Der in der Kunstgeschichte vorherrschende Geniemythos wurde somit kritisch beleuchtet und unterlaufen. Dadurch, dass die Duos nichts abbilden, sondern universal lesbar sind, repräsentieren sie eine sakrale und meditative Kunst. Auch diese künstlerische Aussage sucht ihre Vorbilder in vergangenen Kunstformen.

Um eine Wende im Theater herbeizuführen, konzentrieren sich Louise Dumont und Gustav Lindemann vor allem auf die Sprache auf der Bühne. Hierbei nahmen auch sie sich die Epoche des Mittelalters zum Vorbild. Die Sprachtheorien mittelalterlicher Mystiker bildeten die Basis, um den klassischen Deklamationsstil, bzw. die pathetische Sprache zu überwinden. Die Theaterreform von Louise Dumont und Gustav Lindemann stand gleichzeitig im Zeichen romantischer Traditionen. Die Aufführungen am Schauspielhaus, allen voran die Ibsen-Stücke unter der Regie Lindemanns waren emotionale Dichtungen, die den Zuschauer, in Anlehnung an romantische Traditionen, seelisch berühren und läutern sollten.

Die Poèmes d'amour entstanden ebenfalls unter Berücksichtigung literarischer bzw. und klassischer Traditionen. Die Golls integrierten beispielsweise romantische Motive und Stilmittel in ihre Gedichte mit ein und stellten dadurch einen Bezug zu vergangenen literarischen Epochen her. Gleichzeitig spiegeln die Poèmes d'amour das moderne Zeitalter des 20. Jahrhunderts wider, in dem die Golls selbst leben. Neben den traditionellen Motiven integrierten die Golls Motive des modernen Großstadtlebens in ihre Gedichte als Spiegelbild der Zeit. Die in den Gedichten angewandte Collage und Montage-Technik dient zur Herstellung neuer Realitäten und Bildwelten, wobei zum Ausdruck kommen soll, dass die visuellen Eindrücke der Umwelt im Zeitalter der Urbanisierung und Industrialisierung nicht mehr als Einheit, sondern nur noch fragmentarisch



wahrgenommen werden können. Eine klassische Dichtung, die einer grammatikalisch-logischen Struktur folgt, ist für die Golls angesichts der gewandelten Zeit- Lebensumstände nicht mehr denkbar. Ihre Literatur folgt daher eigenen formalen und inhaltlichen Gesetzen, wobei die Gedichte die Wirklichkeit nicht abbilden wollen, wie es Jahrhunderte lang zuvor in der Literaturgeschichte üblich war. In Reflexion poetischer Traditionen grenzt sich die literarische Ästhetik der Golls bewusst von konventionellen Vorgaben ab und das Dichterpaar beschreitet neue Wege in der Liebeslyrik.

Auch Wilhelm Worringer stellt seine wissenschaftlichen Erkenntnisse in unmittelbarem Zusammenhang mit ästhetischen Positionen vergangener Jahrhunderte.

Die Kunstgeschichte des Wissenschaftlers ist eine kritische Rückschau in künstlerische Epochen, aus der Worringer stilbildende Elemente für die Kunst der Gegenwart ableitet. Gerade seine Schrift „Abstraktion und Einfühlung“ stellt diesbezüglich ein exemplarisches Beispiel dar, weil Worringer in dieser Schrift in primitiven Kunstformen die Ausgangsbasis für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts sieht.

Wenn man die einzelnen Paare miteinander vergleicht, sind interessanter Weise auf privater Ebene Parallelen festzustellen.

Im alltäglichen Zusammenleben erweisen sich die Frauen als sehr pragmatisch, was den männlichen Partnern zu Gute kommt.

Sie profitieren nicht nur von den künstlerischen Talenten ihrer Frauen, sondern besonders von ihren praktischen Fähigkeiten.

Dieser Wesenszug ist besonders ausgeprägt bei Marta Worringer und Sophie Taeuber. Beide Frauen leisten einen entscheidenden Beitrag zur Finanzierung der Beziehung. Ihr Beruf als Künstlerin ist weit aus mehr als nur Sonntagsmalerei oder reine Freizeitbeschäftigung. Ihr erfolgreich absolviertes Kunst - Studium befähigt sie zur professionellen Ausübung ihres Berufs, was eine wichtige finanzielle Grundlage innerhalb der Partnerschaft schafft.

Das Einkommen, das Marta Worringer durch den Verkauf ihrer Bilder erzielte, wurde für die Existenz der Familie überlebenswichtig. In den schwierigen Jahren der Nachkriegszeit bekam Martas nebenberufliche Tätigkeit als Künstlerin einen großen Stellenwert. Aus den Briefen an die befreundete Louise Dumont geht hervor, dass Marta Worringers viele ihrer Bilder verkaufte. Auch die Kunstöffentlichkeit nahm die Ehefrau des bekannten Kunsthistorikers verstärkt wahr, was zeitgenössische Rezensionen beweisen. In Anbetracht der Tatsache, dass Marta Worringer nur wenig Zeit blieb, um künstlerisch tätig zu sein, ist ihre enorm hohe Produktion in den 20er Jahren erstaunlich. Denn hauptberuflich kümmerte sich Marta Worringer um die alltäglichen Dinge des Lebens, hielt ihrem Mann Wilhelm den Rücken frei, erzog die drei Kinder und organisierte den gesamten Haushalt. Wilhelm Worringer, dessen Lebensentwurf sich ausschließlich auf die Wissenschaft beschränkte, profitierte vom Pragmatismus seiner Frau, ohne die er nicht lebensfähig gewesen wäre. Marta Worringer kompensierte die Schwächen ihres Mannes im alltäglichen Zusammenleben, obwohl dies für sie nicht selten eine Belastung darstellte.

Ein ganz ähnliches Muster zeichnet sich zwischen Hans Arp und Sophie Taeuber ab. Auch in dieser Paarkonstellation erweist sich der weibliche Partner im privaten Zusammenleben als wichtige Konstante. Sophie Taeubers Anstellung als Lehrerin der Kunstgewerbeschule bildete für das Paar eine stabile finanzielle Grundlage. Da Arp als freischaffender Künstler über kein regelmäßiges Einkommen verfügte, finanzierte Sophie ihren Mann mit. Sie versuchte sogar, durch den Verkauf kunstgewerblicher Arbeiten zusätzliches Geld zu verdienen.

Arp hingegen war im Unterschied zu Sophie Taeuber weniger um materielle Sicherheit bemüht. Aus dem pragmatischen Wesen seiner Frau zog er völlig selbstlos einen Nutzen. Dieses Verhalten war Sophie Taeuber durchaus bewusst. Ähnlich bei wie Marta Worringer, kristallisiert sich auch in den Briefen Sophie Taeubers Sorge über den Lebensentwurf des Partners heraus, worunter die Beziehung

leidet. Auf privater Ebene ist es so, dass sich ein Ungleichgewicht zu Lasten der Frauen innerhalb der Partnerschaft abzeichnet. Dennoch führt diese Situation nicht dazu, dass die Beziehung scheitert. Im Gegenteil dazu versuchen die Frauen auch in dieser Situation die Balance zu halten.

Eine letzte Parallele macht der Vergleich zwischen den Paaren deutlich: wenn ein Partner vorzeitig stirbt, setzt sich der Hinterbliebene oder die Hinterbliebene für das Werk des/der einstigen Lebens- und Arbeitsgefährten/in ein. Das wird am Beispiel von Claire Goll, Hans Arp und Gustav Lindemann deutlich. Es beginnt eine intensive Auseinandersetzung mit dem Lebenswerk des verstorbenen Partners, mit dem man lange Zeit künstlerisch wie menschlich verbunden war. Der engagierte Einsatz im Dienste des Verstorbenen ist einerseits als eine Art aktive Trauerarbeit zu verstehen, um den Tod des Partners zu verarbeiten.

Andererseits, und dieser Aspekt ist der interessantere, verbirgt sich hinter dem scheinbar selbstlosen Engagement auch immer eine Strategie, sich dadurch selbst als Künstler, bzw. Künstlerin ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken. Insofern bedeutet der Tod des Partners, sofern das Künstlerpaar bereits zu Lebzeiten erfolgreich und in der Kunstszene bekannt war, Ruhm und Ehre auch für Hinterbliebenen.

Hans Arp und Sophie Taeuber, sowie Claire und Ivan Goll sind Paare, die in verschiedenen Phasen ihres Lebens gemeinsam künstlerisch tätig waren. Sie bleiben selbst über den Tod hinaus durch die Kunst auf mystische Weise miteinander verbunden, was sich in posthum veröffentlichten Gedichten, bzw. in posthum produzierten Kunstwerken niederschlägt. Die künstlerische Verbindung zu dem einstigen Partner ist so groß, dass Hans Arp Kunstwerke, die Sophie Taeuber zu Lebzeiten angefertigt hat, eigenmächtig verändert und nach seinen Wünschen weiter verarbeitet. Claire Goll verändert Ivans Gedichte, die er zu Lebzeiten verfasst hat, als wären es ihre eigenen Texte. Was die

Öffentlichkeit möglicherweise als unrechtmäßigen künstlerischen Eingriff wertet, ist aus der Perspektive der Handelnden aber durchaus legitim; obwohl der Arbeitsgefährte verstorben ist, fühlen sie sich immer noch tief verbunden mit diesen Bildern, bzw. mit diesen Reimen. Der künstlerische Prozess bleibt selbst nach dem Tod des Partners ein gemeinsamer, wie es zu Lebzeiten der Fall war. Über das Medium Kunst bleiben die Partner auch über den Tod hinaus miteinander verbunden.

## **6.2 Unterschiede**

Louise Dumont und Gustav Lindemann bilden innerhalb der vier untersuchten Paare eine Ausnahme. In dieser Paar-Konstellation ist die Frau erfolgreicher als der Mann, sie befördert ihn sogar in eine Start-Position, die er alleine hätte nie erreichen können. Entgegen der tradierten Vorstellungen von Künstlerbeziehungen verkehrt sich die klassische Rollenverteilung in diesem Fall, weil Louise Dumont die Paar-Beziehung dominiert. Dieses untypische Geschlechtsmuster wird in der Öffentlichkeit bewusst reflektiert, so erscheint Louise Dumont in zeitgenössischen Presserezensionen als Prinzipalin und geistige Führerin des Schauspielhauses.

Das Umkehrung des Dominanz-Verhältnisses führt zwar zu einer belastenden Situation innerhalb der Beziehung, die jedoch von Gustav Lindemann akzeptiert wird. Die kreative Partnerschaft wird nicht aufgekündigt, sondern höchstens zeitweise blockiert. Denn um ihre gemeinsamen Ziele zu erreichen, sind Louise Dumont und Gustav Lindemann auf einander angewiesen, eine fruchtbare Zusammenarbeit wäre ohne die Fähigkeiten des anderen nicht möglich.

Auch zwischen den Verhaltensmustern der Frauen in den kreativen Beziehungen, lassen sich Unterschiede feststellen. Während Claire Goll sich bewusst gegen ihre Tochter entscheidet und aus den bürgerlichen Strukturen ausbricht, um an vorderster Stelle der Avantgarde mitzuwirken, will Marta Worringer ihren Beruf und ihre Mutterrolle in Einklang bringen.

Die beiden Künstlerinnen präsentieren zwei unterschiedliche Lebensentwürfe in der Moderne des 20. Jahrhunderts. Obwohl Marta Worringer als Künstlerin erfolgreich ist, hält sie an der bürgerlichen Ehe und der Familie fest und stellt dieses Lebensmodell zu keiner Zeit in Frage. Es ist ein Festhalten an konventionellen bürgerlichen Idealen, die Claire Goll für sich überwindet. Indem sie ihre Tochter zurück lässt und ein Leben im Kreise zeitgenössischer Künstler vorzieht, liefert sie den Gegenentwurf zum konventionellen Ehemodell.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Hans Arp. Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1945. Zürich 1955.

Hugo Ball. Die Flucht aus der Zeit. Hrsg. von Bernhard Echte. Zürich 1992.

Otto Brües. Und immer sang die Lerche. Duisburg 1967.

Louise Dumont. „Lebensfeiertag. Briefe an Gustav Lindemann“. Hrsg. von Otto Brües. München 1948.

Louise Dumont. Vermächtnisse. Hrsg. von Gustav Lindemann. Düsseldorf 1932.

Herbert Eulenberg. So war mein Leben. Düsseldorf, Kaiserswerth 1948.

Hans Franck. Ein Dichterleben in 111 Anekdoten. Stuttgart 1961.

Claire und Ivan Goll. „Poèmes d'Amour“, Paris 1925. Abgedruckt in: Yvan Goll. Die Lyrik in vier Bänden. Bd. II, Yvan Goll. Liebesgedichte. 1917-1950. Hrsg. und kommentiert von Barbara Glauert- Hesse. Berlin 1996.

Dies. „Poèmes de Jalousie“, Paris 1926. Abgedruckt in: Yvan Goll. Die Lyrik in vier Bänden. Bd. II, Yvan Goll. Liebesgedichte. 1917-1950. Hrsg. und kommentiert von Barbara Glauert- Hesse. Berlin 1996.

Dies. „Poèmes de la Vie et de la Mort“, Paris 1927. Abgedruckt in: Yvan Goll. Die Lyrik in vier Bänden. Bd. II, Yvan Goll. Liebesgedichte. 1917-1950. Hrsg. und kommentiert von Barbara Glauert- Hesse. Berlin 1996.

Claire und Ivan Goll. Meiner Seele Töne. Das literarische Dokument eines Lebens zwischen Kunst und Liebe - aufgezeichnet in ihren Briefen. Hrsg. von Barbara Glauert-Hesse. Mainz, Berlin 1978.

Dies. Zehntausend Morgenröten. Gedichte einer Liebe. Wiesbaden 1954.

Claire Goll. Dein »Hohes Lied«. In: Claire Goll. Memoiren eines Spatzen des Jahrhunderts. Erzählungen und Lyrik. München 1978.

Dies. Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit. Bern, München 1976.

Dies. Die Antirose. Wiesbaden 1967.

Dies. Eine Deutsche in Paris. Roman. Berlin 1927.

Ivan Goll. Die drei guten Geister Frankreichs. In: Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. Hrsg. von Kasimir Edschmid. Berlin 1919 (Reprint).

Ders. Über Kubismus. In Das Kunstblatt. Nr. 6, 1920.

Ivan Goll. Manifest des Surrealismus. Abgedruckt in: Yvan Goll. Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama. Hrsg. von Claire Goll. Darmstadt u.a. 1960.

Ders. Manifest des Surrealismus. Abgedruckt in: Yvan Goll. Dichtungen, Lyrik, Prosa, Drama. Hrsg. von Claire Goll. Darmstadt u.a. 1960, S. 187. Fortan: Goll, Manifest des Surrealismus.

Richard Huelsenbeck. En avant Dada. Hamburg 1984.

Tristan Tzara. Sieben Dada Manifeste. Hamburg 1984.

Wassily Kandinsky/Franz Marc. Briefwechsel. Hrsg. von Klaus Lankheit. München, Zürich 1983.

Gustav Lindemann. "Sprache". In: Das festliche Haus. Das Düsseldorfer Schauspielhaus Dumont-Lindemann. Spiegel und Ausdruck der Zeit. Hrsg. von Kurt Loup. Köln, Berlin 1955, S. 157-173.

August Macke. Franz Marc. Briefwechsel. Hrsg. von Wolfgang Macke. Köln 1964.

Klaus Mann. Ivan und Claire. In: Auf der Suche nach einem Weg. Aufsätze. Berlin 1931.

Rheinhard Piper. Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903-1953. Hrsg. von Ulrike Buergel-Goodwin und Wolfram Göbel. München 1979.

Rainer Maria Rilke. Briefe an Liliane. Wiesbaden 1952.

Claire Studer. Die Stunde der Frauen. 1917 In: Claire Goll. Der Gläserne Garten. Prosa 1917-1939. Hrsg. und kommentiert von Barbara Glauert-Hesse. Berlin 1989.

Sophie Taeuber. Bemerkungen über den Unterricht im ornamentalen Entwerfen. In: Korrespondenzblatt des Schweiz. Vereins der Gewerbe- und Hauswirtschaftslehrerinnen. Nr. 11/12, 14. Jg., Zürich im 31. Dezember 1922, S. 156 -159.

Wilhelm Worringer. Schriften. Hrsg. von Hannes Böhringer, Helga Grebing, Beate Söntgen und Arne Zerbst. 2 Bände. München 2004.

Ders. Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München 1976 [1959].

Ders. Otto Pankok. Zeichnungen. Vierundzwanzig Kohlezeichnungen. Mit einer Einführung von Wilhelm Worringer. München 1927.

Ders. Bemerkungen zum Kubismus. In: Das Kestnerbuch. Hrsg. von Paul Erich Küppers. Hannover 1919.

Ders. Käthe Kollwitz. Bilderhefte des Deutschen Ostens. Hrsg. Von Heinrich Wolff, Heft 10, o. J. Und Seitenangabe.

## **Archivalien**

### **Deutsches Literaturarchiv Marbach**

Dora Edlin an Claire Goll, Unveröffentlichter Brief vom 10. November 1928.

Karl Krolow. Neue Bücher deutscher und ausländischer Lyrik. Unvollständiges Manuskript einer Sendung des Hessischen Rundfunks vom 22. XI. 1954, Manuskript.

Tagebuch Claire Studer.

Julie Reisinger-Kerschensteiner an Claire Goll. Unveröffentlichter Brief vom 9. Dezember 1929.

### **Dumont-Lindemann-Archiv Düsseldorf/Theaterarchiv der Stadt Düsseldorf**

Brief von Louise Dumont an Dr. Wilhelm Edward Gierke vom 21.11. 1921.

Brief von Louise Dumont an Dr. Lavinia Mazzucchetti vom 18. September 1929.

Briefwechsel zwischen Louise Dumont und Marta Worringer: Tasche 17451.

undatierter Brief von Josy Graf von Wurmbrand an Louise Dumont.

Gustav Lindemann, Typoskript im DLA, ohne Datum.

Brief von Gustav Lindemann an Ernst Barlach vom 26. Mai 1932.

Brief von Gustav Lindemann an Walter Heynen vom 8.7. 1936.



Michael Matzigkeit. Gustav Lindemann - Ein Theatermann im Inneren Exil? Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Dumont-Lindemann-Archiv. Kolloquium >> Bilanz'45<<; Redetyposkript.

Presseberichte anlässlich der Eröffnung des Düsseldorfer Schauspielhauses im Jahre 1905: DLA Akte Körperschaften „Schauspielhaus Düsseldorf“ und Akte Personen A-K.

Schauspielhaus Düsseldorf. Bericht 1905/06, ohne Seitenangabe.

Brief von Fritz Valk an Carl Ebert vom 26. Mai 1923.

## **Sekundärliteratur**

Am Anfang: Das Junge Rheinland. Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region. 1918-1945. Hrsg. von Ulrich Krempel. Düsseldorf 1985.

Dietlind Antretter. Claire Goll. Eine Monographie. Salzburg 1988.

Thomas Anz. Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar 2002.

Hans Arp 1886-1966. Württembergischer Kunstverein. Stuttgart 13.7.1986 - 31.8. 1986.

Julius Bab. Die Frau als Schauspielerin, Berlin 1915. Reprint.

Renate Berger. Liebe Macht Kunst: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Hrsg. von ders. Köln, Weimar, Wien, Böhlau 2000.

Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in deutschen Quellentexten. 1855-1945. Hrsg. und kommentiert von Carola Muysers. Amsterdam, Dresden 1999.

Hans Bolliger. Guido Magnaguagno, Raimund Meyer. Dada in Zürich. Zürich 1985.

Wilhelm Bölsche. Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie (1887) In: Literarische Manifeste des Naturalismus. 1880-1902. Hrsg. von Erich Ruprecht. Stuttgart 1962.

Manfred Brauneck. Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek bei Hamburg 1982.

Der Brockhaus. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. Bd. 12. Leipzig, Mannheim 1996.

Bücher und Bilder. Ausstellungskatalog des Gutenberg-Museums. Mainz 1973.

Peter Bürger. Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main 1974.

Etwas Wasser in der Seife. Portraits dadaistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen. Hrsg. von Britta Jürgs. Berlin 1999.

Birgit Eusterschulte. Die künstlerische Entwicklung Marta Worringers im Licht zeitgenössischer Kritik. In: „Marta Worringer „meiner Arbeit mehr denn je verfallen“. Bonn 2001, S. 99-121.

Walter Fähnders. Avantgarde und Moderne 1890-1933. Stuttgart, Weimar 1998.

Reinhard Döhl. Sophie Taeuber, Muse. In: Künstlerpaare-Künstlerfreunde, S. 187-192.

Das festliche Haus. Das Düsseldorfer Schauspielhaus Dumont-Lindemann. Spiegel und Ausdruck der Zeit. Hrsg. von Kurt Loup. Köln, Berlin 1955.

Patrik Frey. Sophie ist ein Himmel Sophie ist ein Stern - Sophie ist eine Blume. In: Hans Arp 1866-1966, S. 269.

Karin Füllner. „Zum Tempeldienst bin ich geboren..“. Louise Dumont. Ein kritisches Portrait. In: Das literarische Düsseldorf. Zur kulturellen Entwicklung von 1850 bis 1933. Hrsg. Von Gertrude Cegl-Kaufmann und Winfried Hartkopf. Düsseldorf 1988, S. 235-248.

Dies. Das Frauenbild Louise Dumonts. In: Der eigene Blick. Frauen-Geschichte und -Kultur in Düsseldorf. Hrsg. Von Ariane Neuhaus-Koch. Neuss 1989, S. 189-218.

Carola Giedion-Welker. Hans Arp. Stuttgart 1957.

Yvan Goll: Un poète, sa Femme, ses illustrateurs. Ausstellungskatalog des Musées de Saint-Dié-des Voges 1980.

Helga Grebing. Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn - Wilhelm und Marta Worringer. (1881 - 1965) Berlin 2004.

Ursula Barbara Hausdorf. Thema und Variationen: Eine literaturpsychologische Studie zu Lebe und Werk Claire Golls. Diss. Groningen 1996.

Hans Hildebrandt. Die Frau als Künstlerin. Berlin 1928.

René Riese Hubert. Zurich Dada and its artist couples. In: Woman in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity. Ed. By Naomi Sawelson-Gorse. Cambridge/Massachusetts 1998.

Rudolf E. Kuenzli. Surrealism and Misogyny. In: Surrealism and Woman. Ed. By Mary Ann Caws , Rudolf E. Kuenzli, Gwen Raaberg. USA 1991.

Künstlerehen. In: Kunstforum International. Bd. 28, April 78, S. 14-243 und „Künstlerpaare“ In: Kunstforum International. Bd. 106, März/April 1990, S. 78-226.

Kunstschulreform 1900-1933. Hrsg. Von Hans M. Wingler. Berlin 1977.

Sandor Kuthy. Künstlerpaare - Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes - résonances. In: Sophie Tauber - Hans Arp. Künstlerpaare - Künstlerfreunde. Dialogues d'artistes - résonances. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Hrsg. vom Kunstmuseum Bern u.a. Rolandseck 1988.

Dies. «Dich aber kann ich nicht vergessen». In: Künstlerpaare - Künstlerfreunde, 1988, S. 164-169.

Dies. «Nachschöpfungen». In: Künstlerpaare - Künstlerfreunde, 1988, S.178-186.

Lexikon der Kunst. Architektur, Bildende Kunst, Angewandte Kunst, Industriegestaltung, Kunsttheorie. Band V: Mosb-Q. Hrsg. von Harald Olbrich. Leipzig 1993.

Lexikon Jungscher Grundbegriffe. Mit Originaltexten von C.G. Jung. Hrsg. von Helmut Hark. Freiburg im Breisgau 1990.

Wolf-Andreas Liese. Die Schauspielerin Louise Dumont. Phil. Diss., Wien 1968.

Manfred Linke. Gustav Lindemann: Regie am Düsseldorfer Schauspielhaus. Düsseldorf: Triltsch 1969.

Das literarische Düsseldorf. Zur kulturellen Entwicklung von 1850-1933. Hrsg. von Gertrude Cepl-Kaufmann u.a. Düsseldorf 1988.

Agnieszka Lulinska. „Zur Besonderheit eines Zweiklangs Une résonance particulière, In: Sophie Taeuber - Hans Arp. Künstlerpaare - Künstlerfreunde, 1988, S. 62-72.

Axel Madsen. Silk Roads. The Asian Adventures of Clara and André Malraux. New York 1989.

Verena Mahlow. Die Liebe, die uns immer zur Hemmung wurde...“. Weibliche Identitätsproblematik zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit am Beispiel der Prosa Claire Golls. Mainz 1995. (=Studien zur Deutschen und Europäischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 31).

Marie von Malachowski-Nauen. Eine Rheinische Expressionistin. Hrsg. vom Verein August Macke Haus. Bonn 1998.

Gabriele Mahn. Vom wechselnden Dreiklang. In: Künstlerpaare-Künstlerfreunde.

Roswita Mair. Von ihren Träumen sprach sie nie. Das Leben der Künstlerin Sophie Taeuber-Arp. Freiburg im Breisgau 1998.

Gerda Marko. Schreibende Paare. Liebe, Freundschaft, Konkurrenz. Zürich, Düsseldorf 1995.

Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon: zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Unter Mitarb. von Karin Rührdanz und Jürgen Zimmer, Stuttgart [u.a.] 1999, Stichwort „Wilhelm Worringer“.

Die Moderne im Rheinland. Ihre Förderung und Durchsetzung in Literatur, Theater, Musik, Architektur, angewandter und bildender Kunst. 1900-1933. Hrsg. von Dieter Breuer. Köln, Bonn 1994.

Renate Möhrmann. Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Hrsg. von ders. Frankfurt am Main 1989.

Johannes Müller. Der Beruf und die Stellung der Frau. Leipzig 1903.

Susanne Nadolny. Claire Goll. Ich lebe nicht, ich liebe. Eine biografische und literarische Collage mit Texten, Bildern und Fotografien von Claire Goll, Yvan Goll, Rainer Maria Rilke, Paula Ludwig, Franz Werfel, Paul Celan, Kurt Wolff, Kurt Pinthus, Hans Arp, Marc Chagall, Alexej Jawlensky, u.a. Berlin 2002.

Lucian Neitzel. Hans Arp - Sophie Taeuber-Arp. Erinnerungen eines Freundes. In: Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst. Begründet von Woldemar Klein. o. Erscheinungsort. Heft 2, 56 1955.

Neue Bauhausbücher. Hrsg. von Hans M. Wingler. Mainz 1966.

Pamela Di Pesa. The imperious Muse: Some observations on woman, nature, and the Poetic Tradition. In: Feminist Criticism: Essays on Theory, Poetry and Prose. Ed. By Cheryl l. Brown and Karen Olson. London 1978.

Christoph M. Pleiner. „Du übttest mit mir das feuerfeste Lied.“ Eros und Intertextualität bei Claire und Iwan Goll. Frankfurt a. Main u. a. 1998.

Pierre Georges Pouthier. Yvan à Claire - Yvan an Claire - Yvan to Claire. Studien zur Thematik und Symbolik der »Clairelyrik« Yvan Golls. Frankfurt a. Main 1988.

Siegfried Preiser. Kreativitätsforschung. Darmstadt 1976.  
Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine  
Malerfreunde. Recklinghausen 1980.

Heinrich Riemenschneider. Gründung und Eröffnung des Düsseldorfer  
Schauspielhauses (1905) durch Louise Dumont und Gustav Lindemann.  
In: Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf. Hrsg. vom Kulturred  
der Stadt Düsseldorf. Düsseldorf 1987.

Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1. Hrsg. von  
Klaus Weimar. Berlin 1997.

Die Rheinischen Expressionisten. August Macke und seine  
Malerfreunde. Recklinghausen 1980.

Rheinische Expressionistinnen. Hrsg. vom August Macke Haus. Bonn  
1993

Holger Rudloff. Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik.  
Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion.  
Opladen 1991.

Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen  
Bühnenkunst. Hrsg. von Renate Möhrmann. Frankfurt a. Main 1989.

Angelika Schmid. Malen - zeichnen - sticken. Aspekte des  
künstlerischen Schaffens von Marta Worringer seit 1928, unter  
besonderer Berücksichtigung der Königsberger Zeit. In: „Marta  
Worringer „meiner Arbeit mehr denn je verfallen“. Bonn 2001, S.  
123-170.

Michael Schwarz. „Künstlerehen - zwischen Tradition und  
Emanzipation“. In: Kunstforum International. Bd. 28, 1978, S. 14-  
22.

Jürgen Serke. Die verbrannten Dichter. Berichte, Texte, Bilder  
einer Zeit. Weinheim, Basel 1980.

Georg Simmel. Weibliche Kultur [1902]. In: Georg Simmel. Aufsätze  
und Abhandlungen 1901-1908. Bd. I. Hrsg. von Rüdiger Kramme,  
Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt a. Main 1955.

Ulrike Stelzl. »Die zweite Stimme im Orchester«. Zum Bild der  
Künstlerin in der Kunstgeschichtsschreibung. In: Feminismus.  
Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch. Hrsg. von Luise F.  
Pusch. Frankfurt a. Main 1983.

Sophie Taeuber Arp. Hrsg. Von Georg Schmidt. Basel 1948.

Sophie Taeuber-Arp zum 100. Geburtstag. Hrsg. vom Aargauer  
Kunsthhaus. Aarau 1989.

Theaterlexikon. Bd. 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner. Hrsg. Von Manfred Brauneck, Wolfgang Beck. Reinbek bei Hamburg 2007.

Theaterwissenschaft heute. Hrsg. Von Renate Möhrmann. Berlin 1990.

Willy Verkauf. Dada. Monografie einer Bewegung. Teufen 1975.

Salka Viertel. Das unbelehrbare Herz. Ein Leben in der Welt des Theaters, der Literatur und des Films. Hamburg u. a. 1970.

Hanna Wiemer-Enis. Marta Worringer und die rheinische Kunstszene 1914-1928. In: „Marta Worringer „meiner Arbeit mehr denn je verfallen“. Bonn 2001.

Christoph Wilhelmi. Künstlergruppen in Deutschland, Österreich und der Schweiz seit 1900: Ein Handbuch. Stuttgart 1996.

Marta Worringer „meiner Arbeit mehr denn je verfallen“. Eine Ausstellung vom 18.11. 2001-3.3.2002 im August Macke-Haus Bonn. Bonn 2001.

Zweiklang. Sophie Taeuber-Arp, Hans Arp. Hrsg. von Ernst Scheidegger. Zürich 1960.

## **Medien**

Christoph Kühn. „Sophie Taeuber-Arp“. Ventura film, Meride 1993.

Calmels Cohen. Collection Francois Arp. 2003, CD Rom.

## **Abbildungen**

S. 48: Hans Arp und Sophie Taeuber, Duo-Collage 1918 82x62 cm, Insel Hombroich. Hans Arp und Sophie Taeuber, Duo-Collage 1918, Verschiedene Papiere, Karton und Silberfolie auf Pappe, 82x62 cm, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie Berlin.

S. 60: Sophie Taeuber, Vertikal-horizontal Komposition, 1916, Guache 21x21 cm.

S. 63: Hans Arp, Gestaltung 1915, Seidenstickerei, Rahmen Holz bemalt, 65x90 cm, Musée d'Art Moderne de Strasbourg, Hans Arp, nach den Gesetzen des Zufalls geordnet, 1917 Collage mit gerissenen Papieren, 48,6x34,6cm, The Museum of Modern Art, New York.

S. 65: Hans Arp, Papierbild 1916, Verschiedene Papiere und Blattsilber auf weißem Papier auf Karton, 25,3x12,5 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel.





