

Zeitschrift: Thurgauer Beiträge zur Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Thurgau
Band: 132 (1995)

Artikel: Helen Dahm (1878-1968) : Künstlerin
Autor: Grossmann, Elisabeth
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-585749>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

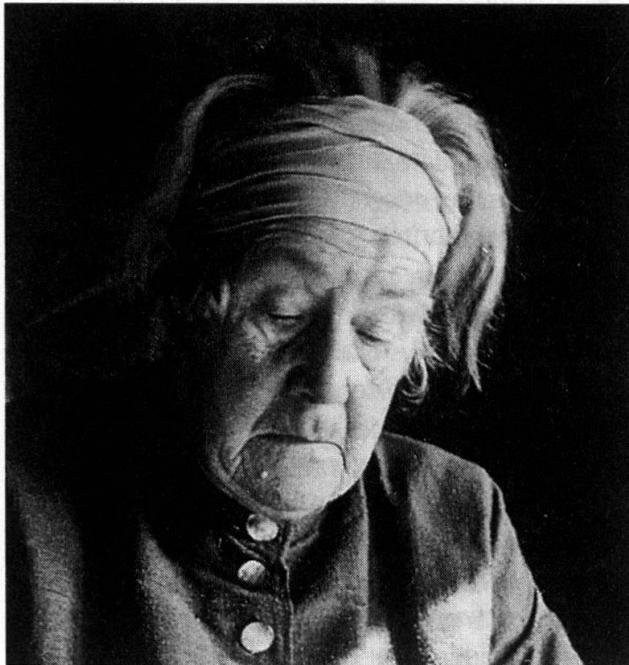
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 28.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Elisabeth Grossmann

Helen Dahm (1878–1968) Künstlerin



«Künstler sein heisst nicht allein Talent haben, Künstler sein heisst aushalten, durchhalten, in einsamen Raum gestellt sein und die Angst, die Stille, die Zweifel ertragen. In meinem Leben bin ich an Abgründen vorbeigegangen, es ist Gnade, dass ich nicht versunken bin, und Gnade, wenn ich in meinen Bildern etwas Bleibendes geben kann.»

Diese Zeilen schrieb die Malerin Helen Dahm, als Rückbesinnung, am 1. Juli 1955, rund zwölf Jahre vor ihrem Tod. «Gnade» und «Einsamkeit» waren die beiden Pole, zwischen welchen sich ihr Leben abspielte, festgehalten und sichtbar gemacht in einem Werk, hinter dessen allgemeingültigen Themen sich das Verletzliche einer Frauenbiographie verbirgt.

Jugend in Egelshofen und Kreuzlingen 1878–1897

Geboren wurde Helen Dahm am 21. Mai 1878 als erstes Kind des Ehepaars Friedrich Hugo Dahm

(1850–1912) und Helena Wilhelmina Dahm-Ammann (1854–1907) in Egelshofen, Gemeinde Kreuzlingen. Der Vater entstammte einer angesehenen reformierten Kaufmannsfamilie (Seidenhandel), welche aus Elberfeld, Königreich Preussen, in den Thurgau eingewandert war und sich 1856 das Kantonsbürgerecht (Gemeindebürgerecht Kurzrickenbach) erworben hatte, die Mutter einer Landarztfamilie aus Ermatingen. Das Paar hatte sich 1876 verheiratet und war, nach dem Tod des Vaters mütterlicherseits, zu der verwitweten Mutter in das ehemalige Arzthaus «Rosenegg» gezogen. In diesem Haus wuchsen die drei Kinder Helen, Hugo (1879–1955) und Charlotte (1882–1908) auf, und in dieses Haus führen die frühesten Erinnerungen der Künstlerin zurück: «Mein erster Farbeindruck in meinem Leben bewusst, das waren orangefarbene Kaffeetassen bei meiner Grossmutter im schwarzseidenen Kleid.»

1883 verliess die Familie das Haus «Rosenegg» und zog in das Dahm-Haus in Kreuzlingen ein. Etwa zur gleichen Zeit äusserten sich bei Helena Dahm-Ammann erste Anzeichen einer unheilbaren Krankheit (Krebs); sie war von nun an nicht nur auf ständige ärztliche Betreuung angewiesen, sondern auch wiederholt in Münsterlingen hospitalisiert. Zu der Erkrankung der Mutter kam, unbegreiflich für Helen Dahm, der Tod der Grossmutter; er ist ihr für immer im Gedächtnis haften geblieben: «Da kamen mitten in der Nacht die Eltern an unsere Betten und sagten: «wir müssen zur Grossmutter Dahm fahren, sie ist tot.» Aber wie sie das sagten, war ganz anders im Ton, als wie sie sonst mit uns sprachen; es muss also etwas ganz Besonderes sein. Schnell darauf fuhr das Rösslein mit der Kutsche vor, wir hörten noch sein Traben, und wir waren allein mit dem Wort tot und wussten nicht, was es war, tot, tot, tot, so schliefen wir damit bald wieder ein.»

Von Kreuzlingen aus besuchte Helen Dahm die Schule im nahe gelegenen Konstanz. Sie erschien scheu und zurückhaltend, zeigte aber bereits zeich-

nerische Fähigkeiten, die von den Eltern offen gefördert wurden; in ihrer Freizeit durfte sie den Unterricht des Landschaftsmalers Max von Sury, Kreuzlingen, besuchen. Das Jahr 1895 verbrachte das junge Mädchen in einer Pension in Payerne, um sich dem damals üblichen Welschlandaufenthalt zu unterziehen. Es war eine Zeit des Umbruchs: Der Vater, erfolglos im Seidenhandel tätig, musste im selben Jahr das Haus «Rosenegg» verkaufen und zwei Jahre später, 1897, den Konkurs des Unternehmens anmelden.

Es war Helena Dahm-Ammann, welche trotz ihrer Krankheit die Verantwortung für die Familie übernahm: 1897 eröffnete sie an der Schönleinstrasse in Zürich eine Pension für Studenten und Dozenten der nahegelegenen ETH.

Zwischen Hauswirtschaft und Kunst: Zürich 1897–1906

Die Aufsicht über die Pension lag in den Händen der Mutter, die praktische Führung jedoch wurde Helen Dahm, als ältester Tochter, übertragen. «Dann war meine Aufgabe, etwa bis zum dreissigsten Jahr, in diesem internationalen Haushalt zu schaffen und zu wirken als ältestes von drei Kindern», notierte sie später und fügte lakonisch hinzu: «Daneben ging die Kunst weiter.» Nur die Freizeit konnte genutzt werden, um sich künstlerisch weiterzubilden. Sie besuchte vorerst die Kunstgewerbeschule Zürich als Hospitantin, später die 1899 eröffnete Frauenkunstschule von Louise Stadler – in einer Zeit, welche die Frauen von Kunstabakademien oder -schulen weitgehend ausschloss, boten solche Privatschulen die einzige Möglichkeit für eine künstlerische Ausbildung.

Der Unterricht unterschied sich nicht wesentlich von demjenigen an der Kunstgewerbeschule, waren doch mehrere Lehrer, z. B. Hermann Gattiker und Ernst Würtenberger, an beiden Instituten tätig. Ge-

pflegt wurden vor allem die graphischen Techniken: die Farb- und Bleistiftzeichnung und die Radierung. Helen Dahm schätzte besonders die Ausbildung bei Hermann Gattiker. Der Unterricht fand oft im Freien statt und gründete auf einem genauen Naturstudium. Die ersten Fortschritte der Studentin lassen sich in einer geschärften Beobachtungsgabe sowie in einer wachsenden technischen Fertigkeit erkennen, sowohl was die Zeichnung, als auch was die – eher selten ausgeübte – Malerei betrifft. Noch sind die Studien geprägt von der Auseinandersetzung mit der Landschaftsmalerei des ausgehenden 19. Jahrhunderts und lassen wenig von einer individuellen Handschrift erkennen.

Neben der Fortbildung an der Stadlerschule wurde die Mitarbeit in der Pension für Helen Dahm zu einer wachsenden Belastung. An eine echte künstlerische Ausbildung war unter diesen Umständen nicht zu denken, Helen Dahm dem Widerspruch zwischen Pflicht und Berufung auf die Dauer nicht gewachsen. Der jahrelange Konflikt führte 1906 zum endgültigen Bruch mit dem bisherigen Leben: Helen Dahm fasste den Entschluss, ihre Familie zu verlassen und für die Ausbildung ins Ausland zu gehen. Die Beziehung zu Eltern und Geschwistern wurde abgebrochen und selbst beim Tod der Mutter (1907) und der Schwester (1908) nicht mehr aufgenommen.

In der Kunstmetropole: München 1906–1913

Versehen mit einem bescheidenen Stipendium der Familie Ammann-Volkart in Winterthur, liess sich Helen Dahm 1906 in der Kunstmetropole München nieder. Sie schrieb sich an der Frauenakademie von Professor Robert Engels ein und besuchte gleichzeitig Kurse an der Schule für graphische Techniken Moritz Heymann. Die dortige Ausbildung war vor allem durch den Jugendstil und den Symbolismus geprägt;

der stilistische Einfluss äussert sich deutlich in einer Reihe von allegorischen und mythologischen Kompositionen sowie in der symbolischen Überhöhung der Landschaftsmotive. Wesentlicher aber für die künstlerische Entwicklung Helen Dahms wurde die Begegnung mit dem deutschen Expressionismus, den sie über die deutsche Intellektuelle – und spätere Lebensgefährtin – Else Strantz kennenlernte. Aus der intensiven Auseinandersetzung entwickelte sich ein neues Verhältnis zur Farbe und zum Hell-/Dunkelkontrast sowie ein gesteigerter Ausdruckswillen, der das kommende Werk vorankündet: Dieser expressiv betonten Sprache sollte Helen Dahm, selbst im un-gegenständlichen Spätwerk, treu bleiben.

Als einziger Unterbruch der Münchner Zeit erfolgte 1911 eine Kunstreise nach Florenz und Rom. Hier begegnete sie der Kunst Giottos und Cimabues; die Eindrücke dieser sakralen Kunst wurden vor allem in den religiösen Werken, in einer zunehmenden Vergeistigung der Bildsprache, verarbeitet.

Rückkehr in die Schweiz: Zürich 1913–1919

Im Jahr 1913 kehrte Helen Dahm in Begleitung von Else Strantz nach Zürich zurück. Sie bewohnten eine gemeinsame Atelierwohnung in der Gemeindestrasse, eine «unbürglerliche, von geistig-künstlerischem Leben erfüllte Wohnstätte» (Doris Wild), und trugen beide zum Lebensunterhalt bei: Else Strantz durch kulturhistorische Vorträge, Helen Dahm mit handgefärben und bedruckten Stoffen, welche in der Genossenschaft «Spindel» verkauft wurden.

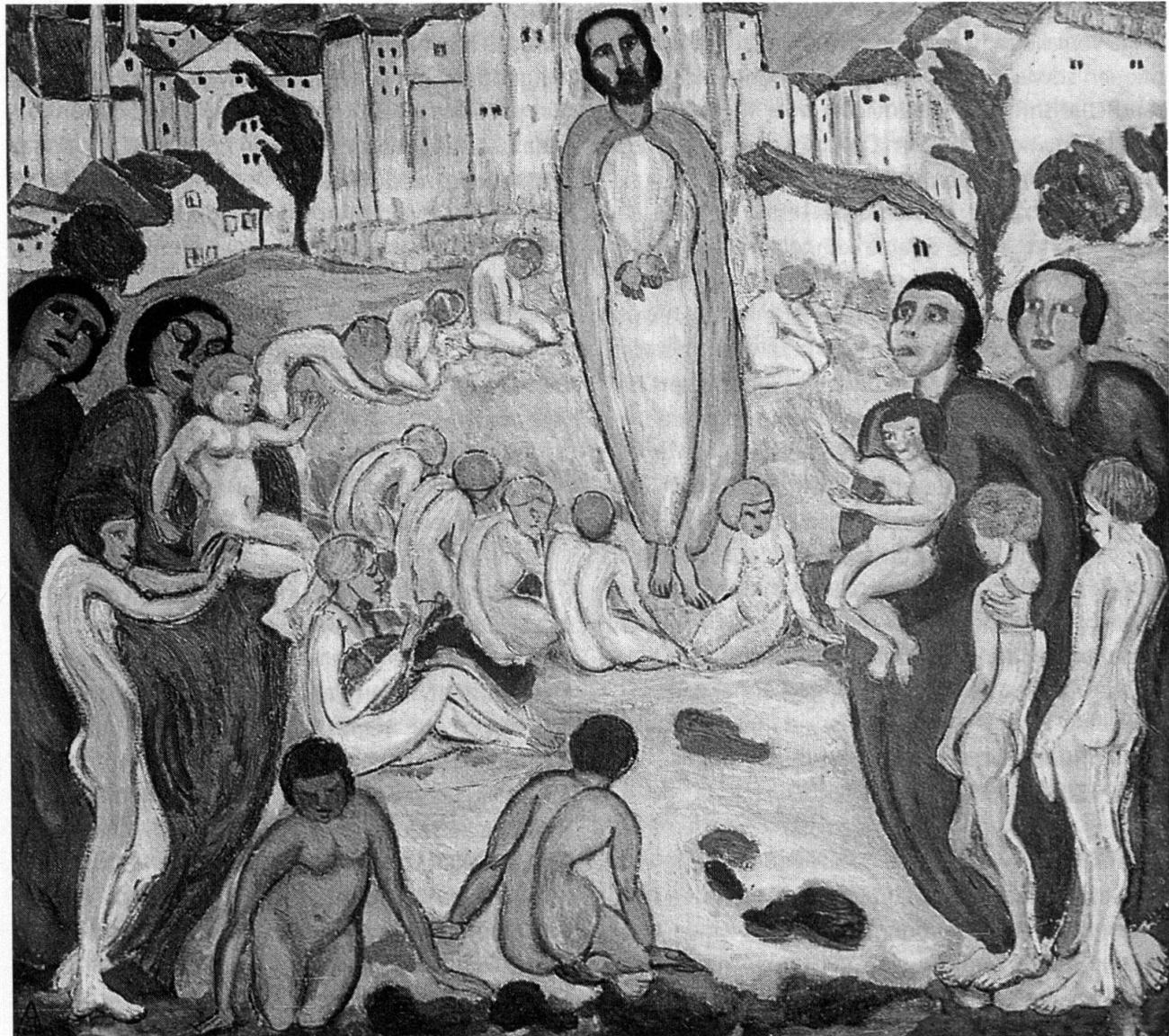
Trotz dieser Beanspruchung konzentrierte sich Helen Dahm auf die weitere künstlerische Entwicklung: Es entstanden zahlreiche Graphiken um das Thema weibliche Figur, Akt und Tanz und, in die Malerei umgesetzt, Landschaften und Stillleben sowie mythologische und religiöse Kompositionen. Das

Œuvre, 1916 in einer umfassenden Atelierausstellung vorgestellt, wurde von der Presse anerkennend aufgenommen: «Unter den Gemälden sei etwa eine für ein Kinderheim entstandene Komposition genannt, die Jesus, den Kinderfreund, zeigt, umgeben von Kindern und Müttern. Der Wille zum Stilisieren gibt sich in Linie und Farbe kund; die Komposition hat ihren bestimmten Rhythmus, der dem Ganzen eine gewisse stille Feierlichkeit verleiht. Auf die schwungvolle, ausdrucksreiche Linie geht überhaupt das Ansehen der Künstlerin; in dieser Beziehung darf man Helen Dahm ruhig zu den Expressionisten rechnen.» (NZZ, 4.10.1916)

Leben auf dem Land: Oetwil 1919–1938

1919 zogen Else Strantz und Helen Dahm aufs Land, in ein Haus in Oetwil am See. Der Kontakt zur Stadt wurde aufrecht erhalten und das Haus dem Freundeskreis geöffnet. Helen Dahm gab nun die kunstgewerbliche Arbeit auf: «Eines Tages sagte ich mir, das muss jetzt aufhören. Ich bin ja Malerin.» Die Konzentration auf das künstlerische Werk, ohne Brotberuf und Ablenkung, verstärkte die eingeleitete Entwicklung; die Abhängigkeit vom deutschen Expressionismus machte nun eigenen Intentionen Platz. Ähnlich wie die deutsche Künstlerin Paula Modersohn-Becker fand Helen Dahm zu einer archaischen Formensprache, einer am Ort verwurzelten Thematik, welche zum Sinnbild menschlicher Existenz gesteigert wurde. «Um 1925 konnte sie Gültiges geben. Umgeschmolzen und neu gestaltet entstanden Landschaften von Oetwil, das kleine Haus mit seinem Garten, die Sonnenblumen an der Hauswand, die Kakteen auf dem Fensterbrett, das Stillleben auf dem Tisch mit einfachen Gefässen» (Doris Wild). Trotz der Eigenständigkeit wurde dieses Werk von der Öffentlichkeit weitgehend ignoriert. Der Grund dafür lag einerseits in der bewusst spröden, ungefälligen und unspektakulären Formen-

Über Helen Dahms Ölbild «Jesus, der Kinderfreund» (1916) schrieb die NZZ am 4. Oktober 1916: «Der Wille zum Stilisieren gibt sich in Linie und Farbe kund; die Komposition hat ihren bestimmten Rhythmus, der dem Ganzen eine gewisse stille Feierlichkeit verleiht.»



sprache, anderseits in der weitgehenden Ablehnung weiblicher Kunst: Die «wahre Kunst» war und blieb in dieser Epoche, gesellschaftlich gesehen, dem männlichen Autor vorbehalten. So kam für Helen Dahm die künstlerische Anerkennung und die materielle Unterstützung ausschliesslich aus dem engen und jahrzehntelang treuen Freundeskreis. Die erdigen Landschaften aus der Umgebung, die kraftvollen Stillleben und

Gartenbilder gelangten in wenige Privatsammlungen; das Interesse der Öffentlichkeit wurde erst Jahrzehnte später, in den fünfziger Jahren, geweckt.

Diese Zeit der künstlerischen Selbstfindung wurde gegen Ende der zwanziger Jahre durch wachsende Unstimmigkeiten in der Lebensgemeinschaft gestört. Die jahrelange Freundschaft zwischen Else Strantz und Helen Dahm, am ehesten als eine Mutter-Tochter-

Beziehung zu verstehen, hatte sich abgenutzt. Nach grundlegenden Auseinandersetzungen zwischen den beiden Frauen verliess Else Strantz 1932 den gemeinsamen Haushalt; Helen Dahm blieb alleine in Oetwil zurück. Wie Jahre zuvor die Trennung von der Familie, war auch diese zweite eine endgültige. Doch folgte nun nicht eine Zeit der Befreiung und Weiterentwicklung, sondern eine tiefe persönliche und künstlerische Krise; nur wenige Werke sind in den folgenden Jahren entstanden.

Der Freundeskreis konnte über die innere Einsamkeit und den Verlust der Beziehung nicht hinwegtrösten. Es war die ostasiatische Religion, welche Helen Dahm einen neuen Lebenssinn gab. 1934 fand über ein befreundetes Ehepaar eine erste Begegnung mit dem indischen Mystiker Shri Meher Baba statt. 1937 suchte ihn die Künstlerin in Cannes ein zweites Mal auf. Beeindruckt von seiner Lehre, fasste sie den Entschluss, ihm, zusammen mit einer Gruppe von Frauen, nach Indien zu folgen. Das Haus in Oetwil wurde verkauft, der Haushalt aufgelöst; die Werke wurden verschenkt oder eingestellt. Es war, Helen Dahms Charakter entsprechend, wiederum eine radikale Entscheidung – wie sie damals zu Freunden äusserte: «Vielleicht für immer.»

Indien 1938/39

Die Reise führte vorerst nach Meherabad in der Nähe von Poona in die klösterliche Gemeinschaft eines Frauenashrams. Helen Dahm fand sich in den neuen Lebensumständen nur schwer zurecht; gewöhnt an ein unabhängiges und auf die künstlerische Tätigkeit konzentriertes Leben, ohne Kenntnis der gemeinsamen Umgangssprache Englisch, fühlte sie sich eingeengt und ausgeschlossen. Kam als grösste Belastung hinzu, dass ihr Shri Meher Baba ein Malverbot auferlegte. Die einzige Ausnahme bildete der von ihm ausgehende Auftrag, sein zukünftiges Grabmal zu

gestalten; diese Aufgabe gab der Malerin das seelische Gleichgewicht wieder zurück. Helen Dahm ver-sah den einfachen Kuppelbau mit grossformatigen Wandmalereien, welche die Persönlichkeit Meher Babas inmitten von männlichen und weiblichen Gläubigen zeigt. Die menschliche Figur ist stilisiert wieder-gegeben und durch eine dunkle Umrisslinie von der Umgebung abgesetzt. Die strenge Reihung der Figuren, ihre ernste und feierliche Haltung vermitteln eine Stimmung der Andacht und der mystischen Verklärung. Die Sprache ist, bei aller Einfühlung in die religiöse östliche Thematik, eine westliche und zugleich zutiefst Dahmsche: Sie unterscheidet sich kaum von den Freskomalereien, welche die Künstlerin rund zwanzig Jahre später für eine christliche Kapelle ausführte. Das Grabmal ist das einzige Werk, das die Künstlerin in Indien hinterliess; wie weit die Wandmalereien im feuchten Klima erhalten bleiben, ist allerdings ungewiss. Der Indienaufenthalt selbst wurde nach der Heimkehr jedoch in einer umfassenden Werkfolge aufgenommen, die sich über mehrere Jahre hinweg erstreckte.

Im Dezember 1938 brach Meher Baba zusammen mit seinen Schülerinnen auf, um weitere religiöse Zentren in Indien zu besuchen. Es war eine schwierige und anstrengende Reise, welcher die nun sechzigjährige Künstlerin nicht mehr gewachsen war. Sie erkrankte an Ruhr und musste zuerst in Bhopal, ein zweites Mal in Jubbelpure hospitalisiert werden. Der Gesundheitszustand und die seelische Verfas-sung waren so besorgniserregend, dass Helen Dahm, betreut von der Freundin Hedy Mertens, in die Schweiz zurückkehren musste.

Die Heimkehr nach Oetwil 1939

Im Hause des Ehepaars Mertens fand Helen Dahm vorübergehend Pflege und Hilfe. Aber sie drängte darauf, in ihre wirkliche «Heimat», nach Oetwil, zu-

rückkehren zu können. Freunde fanden für sie in der Aegertenwies ein kleines Haus, in welchem sich die Malerin nun endgültig niederliess. Die Erlebnisse in Indien hatten sie tief geprägt: «Seitdem bin ich ein anderer Mensch geworden. Da hat sich eine Welt aufgetan.» Die Eindrücke wurden geistig verarbeitet und in zahlreichen Werken über Landschaft, Mensch und Tier künstlerisch festgehalten. Die in Indien trotz Verbot gemachten Zeichnungen wurden in Malerei umgesetzt: Büffelherden, Kamelkarawanen, Frauen auf dem Felde, Marktszenen, Motive einer fremden Welt, «die meisten in sensiblen Tönen von Grau und Braun, so ganz anders als die früheren sattfarbigen Werke» (Doris Wild).

Aus dem Bedürfnis nach Sinngebung hatte sich Helen Dahm in die östliche Religion vertieft; in der vertrauten Umgebung führte dieselbe Sehnsucht nun zu einer Auseinandersetzung mit der christlichen Religion. In archaischer Einfachheit festgehalten, werden die Gestalten aus dem Alten und Neuen Testament aufgenommen: Maria mit dem Kind, Jesus beim Einzug in Jerusalem, Christophorus und die Figur des barmherzigen Samariters. Weitere Themen, immer wieder abgewandelt, sind der Engel als Mittler und Lichtträger und die Figur der Nonne oder der Gläubigen mit Opfergaben in der Hand – eine Darstellung, in welcher östliche und christliche Religion widerspruchlos zusammenfinden. In diesen Frauenfiguren, welche den Glauben, die Nächstenliebe, aber auch den Verzicht versinnbildlichen, ist nicht nur ein religiöses Bekenntnis zu sehen; sie bringen darüberhinaus eine Grundentscheidung der Künstlerin zum Ausdruck: Auch Helen Dahm hat mit der Wahl des Künstlerlebens auf eheliche Partnerschaft und Familie verzichtet.

Neue Materialien und Techniken

In dieser Schaffensphase treten neue Techniken, das Umdruck- und das Abklatschverfahren, und eine Tendenz zur Entstofflichung des Gegenstandes und zur Vereinheitlichung der Bildanlage auf. Walter Tappolet, langjähriger Freund und Sammler Helen Dahms – sein Legat befindet sich in der Sammlung des Kunstmuseums des Kantons Thurgau in der Kartause Ittingen –, schreibt in diesem Zusammenhang: «Im Zuge fortschreitender Vergeistigung und Vertiefung auf das Wesentliche erfindet die Künstlerin neue Techniken, die mit weniger Stofflichkeit den Vorwurf intensiver zu verwirklichen vermögen, vor allem verschiedene Arten des Umdruckes und Abklatsches auf Malleinwand, Papier, Stoff, Holz und Glas, Pavatex, Metall und Cellophan. Diese Abklatsche eines noch nassen Bildes verleihen den grossen Flächen Einheitlichkeit und durch die organische Struktur des unwillkürlichen Farbaufrages ohne Eingehen in Einzelheiten eine vibrierende Lebendigkeit, die elementare Einfachheit mit bisweilen raffinierter Differenzierung verbindet.»

Der Neuanfang in der Aegertenwies hatte die künstlerische Vitalität Helen Dahms verstärkt; neben den religiösen Themen kehrte sie zu den ihr vertrauten Motiven zurück, zur Landschaft, zum Gartenbild, zum Intérieur und zum Stillleben. Auch das Selbstbildnis nahm wiederum einen wichtigen Platz ein. Im Sinne der Selbstbefragung und -besinnung zieht es sich als kontinuierliche Linie durch ihr Gesamtwerk. Die ungeschönten, der eigenen Identität nachfragenden Porträts sind meist auf das Gesicht oder den Oberkörper reduziert. Entstanden im Atelier, zeigen sie die Künstlerin in ihrer Alltagskleidung, langen und bequemen Blusen und Röcken, um den Kopf ein Tuch gebunden: eine Erscheinung, welche auch äußerlich die Verbindung zwischen der westlichen Welt (dem Dorf Oetwil) und der östlichen (Indienaufenthalt) demonstriert.

Im Jahr 1949 musste sich Helen Dahm erstmals einem Kuraufenthalt unterziehen. Die Schaffenskraft war zwar ungebrochen, doch die körperlichen Kräfte hielten nicht mehr Schritt. Immer wieder traten Erschöpfungszustände auf, welche eine regelmässige medizinische Betreuung notwendig machten. Dr. Konrad Witzig, Gesprächspartner, Freund und Sammler, hatte 1948 diese schwierige Aufgabe übernommen. Offen für ihre körperlichen und seelischen Probleme, interessiert auch an ihrem künstlerischen Werk, bewegte er sie dazu, sich regelmässig von der Arbeit im Atelier zu erholen. Doch Helen Dahm zeigte immer schnell Heimweh. So schrieb sie 1949 einer Freundin aus Neggio: «Du sagst sehr richtig, so ein wenig Liebe und Umsorgtsein tut gut und je weniger stark man sich fühlt, um so mehr lechzt man danach. [...] Ich will stille halten, was Gott mit mir vorhat und in Dankbarkeit immer wieder bewusst werden, was mir in meinem Häuschen mit so viel Licht und Sonne geschenkt wird. Wenn ich ganz aufrichtig sein soll, ist mir die Welt in Aegertenwies und unserem Dörfli lieber als alle Schönheit vom Tessin; ich weiss das schon lange und ist wieder bestätigt. Meine Seele meint Wald mit Möesli und Vögel. Hier ist Dürre und in eigenartigem Kontrast diese paar exotischen Pflanzen, von denen ich nicht weiss, wo sie herkommen, welcher Wind ihre Samen hergebracht hat [...]» Geborgenheit und Verankerung konnte Helen Dahm nur in ihrem Atelier in Oetwil finden, in stetem Kontakt mit Haus, Garten und Landschaft: Hier erfüllte sich der Lebensinhalt in der ständigen Auseinandersetzung mit der Kunst.

«... kann es gleich sein, was mit dem Brett geschieht»

Zu dieser Zeit hatte sich die nun über Siebzigjährige auch damit abgefunden, dass ihr die öffentliche Anerkennung versagt blieb; 1946 hatte sie an Walter

Tappolet geschrieben: «Einen Augenblick lang war mein Ehrgeiz, man müsste Draussen wirken können; aber es hat gar keine Bedeutung. Die Bilder sind Sprungbretter auf dem Weg einem Ziel entgegen, und wenn der Sprung gemacht ist, kann es gleich sein, was mit dem Brett geschieht.» So lagerte das Werk im Atelier und auf dem Estrich der Aegertenwies, ausserhalb des Dorfes fast unbekannt. Es gab keine namhaften Ausstellungen, selten eine Beprechung, kaum eine Spur, welche vom intensiven Kunstbetrieb der Stadt zum abgelegenen Dorf hätte führen können. Rückblickend auf diese Jahre, hat der Kunstkritiker Max Eichenberger die Situation der Künstlerin folgendermassen zusammengefasst: «Helen Dahms Gemälde, zu ähnlichen Preisen wie viel bescheidenere Landeserzeugnisse angesetzt, verschwanden fast spurlos, bevor sie überhaupt jemand vom Fach gesehen, in den Wohnstuben und Schlafzimmern des Zürcher Oberlandes. Was sich aus ihrer Werkstatt im Dachstock ihres gemieteten Anteils an einem alten Bauernhaus ins nahe Land hinaus ergoss, ein ununterbrochener, mit dem Alter der Malerin an Stärke und Spannung unaufhaltsam zunehmender Schaffensstrom, all ihre Landschaften, Blumenstücke, Figurenbilder, Hinterglasmalereien, Abklatsche, Umdrucke, dürfte kaum mehr zu ermitteln und manches schon, nicht immer in seinem wahren Wert erkannt, in einem Hinterstübchen, in einem Mädchenzimmer, wenn nicht in einer Gerümpelkammer, versickert sein.»

Späte öffentliche Anerkennung

Kaum mehr erhofft, erfolgte die öffentliche Wertgeschätzung Helen Dahms im Jahre 1953. Die Kunsthistorikerin Doris Wild und der Kunstkritiker Max Eichenberger hatten sich, zusammen mit dem Freundeskreis, in Zürich für die Künstlerin eingesetzt. 1953 wurde Helen Dahm das Helmhaus geöffnet: Die

Zürcher Kunstgesellschaft lud zu einer Retrospektive über vierzig Schaffensjahre ein. Die Ausstellung, welche rund hundertsechzig Werke umfasste, bestach durch die Geschlossenheit und Schlichtheit einer Sprache, welche sich auf das Archaische und Einfache konzentrierte. Was zuvor, in der Öffentlichkeit, als unzeitgemäß erschienen war, bewies in seiner Gesamtheit eine überraschende und überzeugende Qualität.

Bedeutete bereits diese Retrospektive einen Höhepunkt der Anerkennung, so folgte im Jahr darauf schon ein zweiter. Als erste Frau in der Geschichte Zürichs, durfte Helen Dahm 1954 den renommierten Kunstpreis der Stadt entgegennehmen. In ihrer Ansprache anlässlich der Preisverleihung griff sie das für sie zentrale Moment des Verzichtes auf: «Diese Ehrung ist ein grosser Tag für mich. Sie galt am Anfang einer Person. Und diese Person dankt allen, die dazu beigetragen. Ich bin mir aber bewusst, dass diese Ehrung weit über diesen Einzelnen hinausragt. Sie ist ein Triumph des Geistes wider die Materie, als Weg des Künstlers, als Verzicht.»

Künstlerische Neuorientierung

Die öffentliche Beachtung, welche Helen Dahm nun in den fünfziger Jahren erfuhr, die Ausstellungen und Besprechungen sowie die Aufnahme in repräsentative Sammlungen zeitgenössischer Kunst, setzte neue künstlerische Energien frei. 1955 bis 1957 führte sie im Auftrag des «Vereins für Originalgraphik Zürich» rund dreissig Lithographien aus, welche teils nach früheren Entwürfen, teils nach neu erarbeiteten Vorlagen gedruckt wurden. In dieser Werkfolge tritt nochmals geschlossen die zentrale Bildthematik des bisherigen Œuvres hervor: Landschaft und Garten, religiöse Motive, das Stilleben und Intérieur.

1956 erfolgte der Auftrag, die Außenwände der Abdankungskapelle in Adliswil ZH zu gestalten. Als

Thema für die zentrale Außenwand wurden Grablegung und Auferstehung Christi festgesetzt. Nach längeren Vorbereitungen wurde die grossformatige Wandmalerei mit Hilfe eines erfahrenen Malers in nur einer Woche abgeschlossen. Die rechte Bildhälfte zum Thema der Grablegung stellt Maria mit dem Leichnam Christi als in sich geschlossene Pietà vor einer Gruppe trauernder Frauen dar. Die linke Bildhälfte nimmt das Thema der Auferstehung auf; sie zeigt einen mächtigen schneebedeckten Berg, Kerbelstauden und eine rotglühende Sonne, welche Helen Dahm um das Rundfenster komponierte. Mit dieser Motivwahl hat die Künstlerin ganz auf die Darstellung Christi verzichtet und den Erlösungsgedanken stattdessen in naturhafte Symbole, den Berg, den Weg, die Pflanze und das Licht, umgesetzt. Auf den seitlichen, kleineren Wandflächen wurden die beiden Kompositionen mit der Darstellung zweier Engel und einer Marienfigur ergänzt. Wie der Auftrag für das Grabmal Shri Meher Babas in Indien, zeigt auch diese Lösung eine subtile Auseinandersetzung mit der Architektur und eine vereinheitlichte archaische Formensprache, welche die religiöse Botschaft in einfachen Sinnbildern zum Ausdruck bringt.

Mitte der fünfziger Jahre wurde die bisherige Geschlossenheit der Bildsprache aufgebrochen. Erste Anzeichen einer Neuorientierung lassen sich in einer lockeren, flüssigen Pinselschrift und einer neuen, aufgehellt Farbigkeit erkennen. Der radikale Bruch tritt 1957 ein: Nun wendet sich Helen Dahm der Abstraktion zu.

Diese für alle unerwartete Zäsur wurde von Helen Dahm nie wirklich begründet; aber sie bedeutete für sie einen Befreiungsakt, der einem künstlerischen Neuanfang gleichkam. Max Eichenberger hat die Hintergründe dieses Ausbruchs mit folgenden Worten beschrieben: «Als Helen Dahm weiß, wo sie ist: in der Grenzzone und schliesslich an der Grenze zur Abstraktion, fällt fast überstürzt und bestürzend der Entscheid für das neue und letzte Abenteuer und

gegen die mögliche Ruhe, vielleicht auch nur: gegen die vermeintliche Ruhe, weil doch die andere Entscheidung den Vorwurf des Versäumens in sich getragen hätte, nicht den der anderen Leute, sondern den eigenen.» So nimmt Helen Dahm, rund zwei Generationen älter als die aktuellen Vertreter, 1957 die Auseinandersetzung mit dem Tachismus und der Art informel auf. Max Eichenberger hat sie dabei nicht nur engagiert unterstützt, sondern die Entwicklung massgeblich mitverursacht; er hat sie über die neuen Tendenzen umfassend informiert und auf die darin enthaltenen experimentellen Möglichkeiten hingewiesen.

Zu Beginn der ungegenständlichen Periode – sie dauerte in konzentrierter Form bis 1964 an – entstand eine Reihe von Werken unter dem Begriff der «Fleckenbilder». In ihnen verbinden sich pastos aufgetragene Häufungen amorpher Formen mit meist nass in nass gemalten masierten Flächen, deren explosive Bewegungsmomente an Sternenhaufen und Gaswolken erinnern («Kreisende Meteoren», um 1957). Dieser kosmologischen Bildwelt, oft in den einzelnen Werktiteln aufgegriffen, folgt die Serie der «Raumgitter». Sie weisen gitterartige Strukturen auf, welche durch den Fluss von nasser Farbe über den bewegten Bildträger entstehen. Zufallskomponente und künstlerischer Eingriff halten sich meist die Waage: Bei der Überarbeitung mit dem Pinsel werden Regelmässigkeiten aufgebrochen und einzelne Partien kompositionell verdichtet. Auch innerhalb dieser abstrakten Phase, während der das gegenständliche Arbeiten im kleinen Format weiterging, liess sich Helen Dahm durch Experimentierlust und Improvisationsfreude leiten. Unter Verwendung von Fangmasse und Kunstharzprodukten erarbeitete sie eine Serie von Materialbildern, in welchen Struktur und Textur im Vordergrund stehen. Kalligraphische Liniengefüge wechseln mit flechtenartigen Kompositionen, welche an die mikroskopischen Aufnahmen von Moosen und Pilzen erinnern. Meist

ist innerhalb dieser Werkgruppe die Farbigkeit reduziert, umfasst lediglich Farbklänge in Grau, Rosa, Blau und Schwarz. Eine weitere Bildfolge, um 1960 aufgenommen, erstreckt sich auf die Gruppe der «Splitterformen»; sie sind fast ausschliesslich auf schwarzem Stoffgrund ausgeführt, unter Verwendung verschiedener Ausspartechniken, wie sie Helen Dahm für die ersten Stoffentwürfe der zwanziger Jahre entwickelte. Hier wechseln kristallin geordnete Kompositionen im Farbklang von Schwarz und Blau mit starkfarbigen, pastos überarbeiteten Bildanlagen, welche Chaos und Zerstörung evozieren («Splitterformen», 1962).

Gegenständliche und abstrakte Welt

1963, im Jahr ihres fünfundachtzigsten Geburtstages, widmete das Kunsthause Zürich Helen Dahm eine Ausstellung, welche erstmals das frühe und das späte Werk miteinander vereinigte. Sie zeigte auf, dass die anscheinend polar entgegengesetzten Richtungen – Gegenstand und Abstraktion – vom selben Ausdruckswillen und von derselben Gestaltungskraft geprägt waren. Was sich im gegenständlichen Werk abzeichnete, die Thematik um Natur, Religion, Vergänglichkeit, floss auch in das ungegenständliche Werk ein, nun allerdings im Verzicht auf die direkte Wiedergabe. Jene «Urform» des Lebens, welcher Helen Dahm im gegenständlichen Werk nachgegangen war, war ebenso, anders formuliert, in der Abstraktion präsent.

So überrascht auch nicht, dass die Künstlerin in ihren letzten Schaffensjahren beide Bildsprachen gleichwertig aufnimmt. Unter dem Einfluss von C. G. Jung entstanden um 1963 zahlreiche Monotypien und Zeichnungen, welche das Thema des «kollektiven Unbewussten» aufgreifen: Grotten, Höhlen, Tiere, Spiral-, Stern- und Kreismotive. Auch die Träume der Künstlerin fanden Eingang in das

Werk, ebenso die Themen von Individuum und Gesellschaft, Alter und Tod, welche sie aus der Lektüre von Benn, Kassner, Hemingway und Lorca schöpfte («Der alte Mann und das Meer», 1966; «Yermazyklus», 1966).

Vorbereitung auf den Tod

Im Wissen um den baldigen Tod versuchte die Künstlerin, mit sich ins reine zu kommen; die innere Unruhe, die Frage nach dem Sinn der getroffenen Entscheidungen wurde in zahlreichen, meist kleinformatigen Werken verarbeitet. Die Sprache dieser letzten Jahre ist exzessiv, heftig in den Farbklängen und der Linienführung, oft beinahe schmerhaft in der gesteigerten Ausdruckskraft. Für grossformatige Werke fehlte nun oft die physische Kraft; doch gerade in der Zeichnung und der Monotypie äussert sich die aus der Abstraktion gewonnene Fähigkeit, auf verschiedenen Ebenen zu arbeiten und Material und Technik experimentell zu nutzen. Die Bildmotive der vergangenen Jahre dienten als Fundus; sie wurden je nach der Stimmungslage, dem Problemkreis der Tage aufgegriffen und frei umgesetzt: Helen Dahm liess sich, ohne Widerstand, von den inneren Bildern überfluten. Als Vorbereitung auf den Tod stickte sie 1967 eine Decke für ihren Sarg und gab ihrem Hausarzt folgende Anweisungen: «Legen Sie meinen Hammer zu meiner Rechten, die Beisszange zu meiner Linken in den Sarg. Denken Sie, was Sie wollen, aber tun Sie es.» Über den Verbleib ihres Werkes machte sie sich wenig Gedanken; bereits in den fünfziger Jahren hatte sie der Stadt Zürich und dem Spital Männedorf grosszügige Schenkungen vermacht und, anlässlich der Feste in der Aegertenwies, zahlreiche Werke an den Sammler- und Freundeskreis vergeben.

Im Mai 1968 traf die Heimatgemeinde Oetwil Vorkehrungen, den neunzigsten Geburtstag der Ehrenbürgerin Helen Dahm in festlichem Rahmen zu

feiern. Das Jubiläum wurde um einige Tage auf den 19. Mai, einen Sonntag, vorverlegt und mit Ansprachen, Imbiss, Theater, Musik und Tanz begangen. Helen Dahm, von den Feierlichkeiten erschöpft, verliess das Fest gegen Abend, wies aber jede Hilfe für die kommende Nacht von sich. Einige Stunden später, alleine zu Hause in der Aegertenwies, stürzte sie so unglücklich, dass sie mit einem Arm- und Schenkelhalsbruch ins Spital verbracht werden musste. Die Operation wurde von den Ärzten auf Dienstag, den 21. Mai, ihren neunzigsten Geburtstag, festgesetzt. Den Eingriff überstand die Patientin gut; ihr Zustand war zwar geschwächt, aber nicht besorgniserregend. Am darauf folgenden Freitag, dem 24. Mai, trat trotzdem der Tod ein: «Mitten aus einem Gespräch», wie der Arzt mitteilte, verstummte die Malerin Helen Dahm für immer.

Erhalten geblieben ist ihr Werk und der darin beschrittene Weg: die Auseinandersetzung mit der Natur, der Religion und der Identität als Frau und Künstlerin – die Vitalität eines Menschen, der sich für die Kunst entschieden hatte und durch diese Kunst lebendig bleibt.

Eine grosse Retrospektive wurde Helen Dahm 1983 im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen gewidmet (mit Katalog). Eine zweite Gesamtausstellung erfolgte im März 1994 im Seedammzentrum Pfäffikon. Beide Würdigungen stiessen auf grosses Interesse und belegen, dass das Werk der Schweizer Künstlerin auch heute noch aktuell ist.



Nachlass

Presseartikel, Korrespondenz und Fotografien zum Werk und zur Persönlichkeit Helen Dahms bei Frau Dr. Regula Witzig, Zürich. Vgl. im übrigen: Helen Dahm. Monographie (vgl. Literatur), S. 47.

Werke

Ein unveröffentlichter Werkkatalog mit 2000 Titeln befindet sich bei Frau Dr. Regula Witzig, Zürich. Grössere Werkgruppen sind im Besitz des Spitals Männedorf, des Kunstmuseums des Kantons Thurgau (Kartause Ittingen), des Kunsthause Zürich und der Stadt Zürich. Vgl. im übrigen die Liste in: Helen Dahm. Monographie (vgl. Literatur), S. 162.

Literatur

Helen Dahm. Monographie mit Beiträgen von Doris Wild, Elisabeth Grossmann, Regula Witzig, 2. aktualisierte Aufl., Zürich 1994 (1. Aufl. 1984). Dieses mittlerweile zum Standardwerk aufgerückte Buch enthält neben Erinnerungen von Doris Wild (S. 7–14), einer ausführlichen Darstellung von Leben und Werk durch Elisabeth Grossmann (S. 17–47) sowie zahlreichen Reproduktionen von Ölbildern (S. 49–111) und Graphiken (S. 113–139) einen von Regula Witzig zusammengestellten informativen Anhang: S. 158–160 Angaben zur Biographie, S. 160–162 je eine Liste der Einzel- und Gruppenausstellungen, S. 162 eine Aufstellung der Werke in öffentlichem Besitz sowie S. 163–169 eine bis 1994 nachgeführte Bibliographie.

Bildquellen

Abb. 1: Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, Fotosammlung: Dahm Helen, um 1963 (Negativ); Fotograf unbekannt.

Abb. 2: Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, Fotosammlung: Helen Dahm, Jesus der Kinderfreund, Öl auf Leinwand, 1916; Fotograf unbekannt.

Signet: Witzig-Maurer Konrad und Anna: Erinnerungen an Helen Dahm, Stäfa 1978, Broschürendruck.

