



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Figur, Figurine, Figuration.

Zu Werken Hanna(h) Höchs“

Verfasserin

Johanna Christine Függer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Julia Gelshorn

Meinen Eltern und Großeltern

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	5
2	Figurwerdung – Hannah Höch	15
	H,H, – Sich einen Namen machen	15
	Archivieren und ‘Lumpensammeln’	20
	Die ‘Neue Frau’. Montage politischer Körper in der Weimarer Re- publik	24
3	‘Person’, Figurine, Figuration	31
	Die Anti-Revue – Hannah Höchs Figurinen	31
	Dada. Ein Puppenspiel	40
	Figuration der Differenz: Person in der Schwebe	49
4	Subversive Handarbeit	59
	Hanna Höchs Nadelarbeit	59
	Kissen für ein Herrenzimmer – “... und Frauen sticken!”	65
	Das Teetisch-Dispositiv	70
5	Die simultane Figur	75
	Rezeptionsästhetik der (De-)Montage	75
	Das Simultanporträt	80
6	Anhang	89
	Literaturverzeichnis	89
	Abbildungen	104
	Abbildungsnachweise	123

Dank	129
Abstract	130
Lebenslauf	131

1

Einleitung

Diese Studie macht sich die Relektüre jener frühen Werke der Künstlerin Hanna(h) Höch (1889-1978) zur Aufgabe, die oft genug durch die Maschen der kunsthistorischen Forschung gefallen sind. Ihr kunstgewerblicher Ursprung und Charakter einer *Handarbeits-Kleinigkeit* haben sie in der Geschichtsschreibung moderner Kunst fast gänzlich zum Verschwinden gebracht. Allzu leicht wird Hanna(h) Höchs Œuvre noch in umfangreichen Standardwerken zur Collage wie demjenigen Herta Weschers (1968) als hausfrauliche Basterei abgetan: Man sah in ihnen nur den “eigeneren Geschmack” einer jungen Frau, die “groteske Puppen [...] mit buntem Krimskrums ausstaffiert” oder “Collagen weiblicher Art [macht], zu denen sie die verschiedensten Bestände ihres Haushaltes verwertet.”¹ Die Wertschätzung Hannah Höchs wurde allerdings mit den Publikationen von Hanne Bergius, Jula Dech, Susan Laikin Funkenstein, Kay Klein Kallos, Maud Lavin, Maria Makela, Eberhart Roters, Silke Wagener und etlichen anderen, die sich um die Erschließung des nachgelassenen Materials sowie eine akribische Rekonstruktion der Biografie Hannah Höchs verdient gemacht haben, in der kunsthistorischen Forschung etabliert.² Trotzdem ist Höch, die andere Wege als das dezidiert (partei)politische Engagement oder die Verfassung von Manifesten wählt, nur insofern kanonisiert,

¹ Wescher 1968, S. 144.

² Vgl. Dech 1981; Funkenstein 2001; Kallos 1994; Lavin 1993; Kat. Ausst. Walker Art Center 1996/97; Kat. Slg. Berlinische Galerie 1989a, 1989b, 1995a, 1995b; Wagener 2008.

als sie gemeinsam mit Raoul Hausmann zur Erfinderin der Fotomontage avanciert ist und 1920 zum Höhepunkt des Berliner Dada-Clubs an der ‘Ersten Internationalen Dada-Messe’ in der Galerie Otto Bucharths mit einigen Werken vertreten war.³ Dass es hier längst nicht mehr nur um ein emanzipatorisches Projekt der Frauen in der Kunst geht, dürfte deutlich werden. Die Kritik, die implizit den Analysen der folgenden Diplomarbeit zugrunde liegt, könnte man so formulieren: Tendenziell neigt der Fokus wissenschaftlicher Aufmerksamkeit immer dann dazu auszuweichen, wenn Gebiete der Alltagskultur von den Avantgardebewegungen, als die sich auch Dada Berlin verstand, tangiert werden, obwohl Peter Bürger genau die Durchlässigkeit der Institution Kunst für Spuren und Dinge aus dem Leben – kurz, für die Empirie – als zentrales Merkmal der frühen Avantgarden hervorgehoben hat.⁴ Die politische Geschichte Deutschlands, die den Umbruch der wilhelminischen Gesellschaft, den Ersten Weltkrieg wie die verschärften innenpolitischen Konflikte der Weimarer Republik und die Machtergreifung der Nationalsozialisten umfasst, wurde als immanent bedeutsam erkannt, formale Entwicklungen und medienhistorische Innovationen werden interessiert untersucht, aber die marktabhängige, kunstgewerbliche Produktion und die kurzlebigen Zeugnisse einer Zeitungs- und Zeitschriftenkultur, die ein allzu schnelles Verfallsdatum haben, bieten selbst für monografische Publikationen und Ausstellungen kaum Anreize. Für die Aufarbeitung dieser vernachlässigten Gebiete ist neben Kay Klein Kallos’ Dissertation *A women’s revolution: The relationship between design and the avant-garde in the work of Hannah Höch, 1912-1922* (1994) die Ausstellung des Walker Art Center zu den Fotomontagen Höchs (1996) ausschlaggebend, wo erstmals im großen Umfang die kunstgewerblichen Aspekte von

³ Adkins 1991, S. 70-75. Die Galerie am Lützow-Ufer 13 zeigte von 30. Juni bis 25. August 1920 174 Werke in den zwei beziehungsweise drei Räumen. Vgl. Thater-Schulz 1989/90, S. 22. Höch ist mit zwei Dada-Puppen, dem nur durch Ausstellungsfotografien erhaltenen Plakat *Ali Baba Diele*, den Fotomontagen *Schnitt mit dem Küchenmesser* und *Dada-Rundschau* sowie zwei nicht erhaltenen Reliefs mit dem Totel *Diktatur der Dadaisten* und *Mechanisches Brautpaar* vertreten. Wagener 2008, S. 142.

⁴ “Die europäischen Avantgardebewegungen lassen sich bestimmen als Angriff auf den Status der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft. Negiert wird nicht [...] ein Stil [...], sondern die Institution Kunst als eine von der Lebenspraxis der Menschen abgehobene.” Bürger 1974, S. 66.

1. EINLEITUNG

Höchs Arbeiten wissenschaftlich reflektiert werden.⁵ Maria Makela, Kuratorin dieser Ausstellung, markiert genau jenen blinden Fleck der bisherigen Forschung, wenn sie in ihrem Beitrag *'By Design'* feststellt, dass die Ästhetik der Fotomontage bei Höch in den Gestaltungstraditionen der Handarbeit und des Kunstgewerbes wurzelt, weshalb ihre Werke, mit Ausnahme von *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919/20), unberücksichtigt gelassen wurden.⁶ Die [Abb. 1] Aufmerksamkeit im Rahmen dieser kunsthistorischen Forschungen gilt dem lebensweltlichen Kontext im Detail, der bei Theodor Adorno und Peter Bürger allgemein als Wirklichkeit gefasst wird, aus der "scheinlose Trümmer der Empirie" ihren Weg in die Montagen der Avantgarde finden.⁷ Auch Kay Klein Kallos kommt zur Schlussfolgerung, dass die avantgardistische Ästhetik der Fotomontage bei Höch in kunstgewerblichen Praktiken verwurzelt ist und lässt der damals reformierten Ausbildung an der Lehranstalt des Staatlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin wie den vielen bisher unpublizierten Frühwerken eine eingehende Untersuchung zukommen. Pointiert stellt Kallos den Stellenwert dieses sonst häufig undefinierten Äußeren der Avantgarde heraus und verdeutlicht, dass Hannah Höchs doppelgleisige künstlerische Arbeit an den utopischen Entwürfen der Avantgarde partizipiert, ohne deren Gestus des Genialisch-Männlichen zu übernehmen.

"[...] Höch's work between 1916 and 1922 reflects an open attitude about the relationship between design for commercial and industrial application and her work within the traditions of the avant-garde. [It] created new Utopian contexts that transcend the commercial function of design to become creative expression of her age. The design-orientated style Höch developed became an emblem of her unique stylistic position within the Dada movement."⁸

⁵ Kat. Ausst. Walker Art Center 1996/97.

⁶ Makela 1996, S. 62.

⁷ Adorno 1970, S. 232. Peter Bürger greift diesen Gedanken in seiner Theorie der Avantgarde wieder auf, vgl. Bürger 1974, S. 66.

⁸ Kallos 1994, S. 139.

Die Konsequenzen und die kunsthistorische Positionierung der Werke Hannah Höchs innerhalb der Novembergruppe, Dada Berlins, der De Stijl-Bewegung und nicht zuletzt der zeitgenössischen Entwicklungen am Bauhaus, an denen die Künstlerin partizipierte oder reges Interesse zeigte, müssen derzeit noch verschoben werden, da sie in dieser Diplomarbeit nicht in dem Umfang geleistet werden können, wie es von der Sache her angelegt wäre. Im Falle des Dadaismus hat Hanne Bergius in ihren beiden Publikationen *Das Lachen Dadas* (1993) und *Montage und Metamechanik* (2000) bereits den Weg gewiesen, den diese vergleichende Positionierung und Interpretation gehen müsste.⁹ Die Auslassungen, die hier thematisiert werden sollen, kommen schließlich nicht allein durch ein Missverständnis der wissenschaftlichen Praxis – der von der Kritischen Theorie angeprangerten wissenschaftlichen Arbeitsteilung – zustande, sondern dadurch, dass das betreffende Material nicht mehr erhalten ist oder erst nachträglich archiviert wurde. Was im Falle von Hannah Höchs Œuvre bemerkenswert ist und wohl auch dazu beigetragen hat, dass ihr Werk zumindest teilweise kanonisiert wurde, ist der Umstand, dass das Verfahren der Montage eine selektive, künstlerische Tätigkeit verlangt, die Höch durch eine reiche Materialsammlung, einen regelrechten Bildspeicher, zu komplementieren wusste, der auch all das enthält, was sonst als Reste – selbst noch Reste jener ‘scheinlosen Trümmer’, die es zumindest in die Institution Kunst geschafft haben – verworfen und weggeworfen werden. Diese Aspekt der Selektion und Aufbewahrung stellen die Grundzüge einer künstlerischen Archivologie Hannah Höchs dar, die es mitzubedenken gilt. Ihnen wird daher im Kapitel zum *Archivieren und ‘Lumpensammeln’* nochmals detaillierter nachgegangen.

Die ‘niederen’ Gattungen vor allem textiler und publizistischer Arbeiten, die damit angesprochen sind, umfassen nicht zufällig auch das Gebiet, in dem die weibliche Angestellte zur Zeit der Weimarer Republik erstmals Positionen bekleiden kann, die ihr einen oft bescheidenen, aber unabhängigen Lebensstil ermöglichen. Siegfried Kracauer, einer der scharfsinnigsten Beobachter im Berlin der 1920er und 1930er Jahre, hat diese offenkundige, aber (im

⁹ Bergius 1993; Bergius 2000.

1. EINLEITUNG

weitesten Sinne) philosophisch völlig unbeachtete Subkultur in seiner Studie *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* (1929) mitten in Zeiten der Weltwirtschaftskrise ins Zentrum des Interesses gerückt.¹⁰ Er wählt *die* Stadt als Schauplatz seiner Analysen, in der auch Hannah Höch mit Ausnahme weniger Jahren in Holland und ihrem Geburtsort Gotha fast ihre gesamtes Leben gewirkt hat.

“Berlin ist heute die Stadt der ausgesprochenen Angestelltenkultur, das heißt einer Kultur, die von Angestellten für Angestellte gemacht und von den meisten Angestellten für eine Kultur gehalten wird.”¹¹

Hier hat sich das *Bureau* als sozialer Raum entwickelt, in dem sich die “neue Mittelschicht” einfindet wie die Arbeiterschicht zur selben Zeit in den sogenannten Arbeitsnachweisen.¹² Die Abgrenzung der Angestellten zur Arbeiterklasse ist nicht mehr materiell fassbar, sondern darin, dass “[d]ie Masse der Angestellten [...] sich dadurch vom Arbeiter-Proletariat [unterscheidet], daß sie geistig obdachlos ist”, so Kracauer.¹³ Diese geistig Obdachlosen, wie es in Anlehnung an Georg Lukács heißt, werden zur Zielgruppe von Werbeinseraten eigener Zeitschriften, in denen Bürobedarf genauso beworben wird wie das Bedürfnis nach dem selbstbewußten Angestellten-Ego gestillt werden soll.¹⁴ Trotz niedrigen Einkommens sind die Bestrebungen der Angestellten darauf gerichtet, den Schein “zur bürgerlichen Gesellschaft zu gehören” zu wahren.¹⁵

¹⁰ Kracauer 1971 [Erstveröffentlichung 1929 in der ‘Frankfurter Zeitung’, Buchpublikation im Jänner 1930].

¹¹ Kracauer 1971, S. 15.

¹² Ebd., S. 13.

¹³ Ebd., S. 91.

¹⁴ In den Zeitschriften finden sich Inserate betreffend “Federn; Kohinoor-Bleistifte; Hämorrhoiden; Haarausfall, Betten; Kreppsohlen; weiße Zähne; Verjüngungsmittel; Verkauf von Kaffee in Bekanntenkreisen; Sprechmaschinen; Schreibkrampf; Zittern, besonders in Gegenwart anderer; Qualitätspianos gegen wöchentliche Abzahlung usw.” Ebd., S. 91.

¹⁵ Ebd., S. 94.

“Nur in Berlin” [, schreibt Kracauer] “wo die Bindungen an Herkunft und Scholle so weit zurückgedrängt sind, daß das Weekend große Mode werden kann, ist die Wirklichkeit der Angestellten zu erfassen.”¹⁶

Wenige Jahre nach der Feststellung Kracauers, dass in Berlin die durchtrennte “Bindung an Herkunft und Scholle” die Bedingung der Angestelltenstädte ist, beschreibt der Philosoph Ernst Bloch dasselbe Berlin als entwurzelt und von dem eigenen Boden wortwörtlich *abstrahierten*, abgehobenen Lebensraum.¹⁷

“Das Leben wird hier besonders leicht neu. [...] Dies Berlin, wie es selber ohne Boden zu sein scheint, stößt von jedem ab. Die vielen Häuser, wie über Nacht aufgeschossen: so plötzlich, meint man, könnten sie auch wieder verschwinden. Wie am ersten Tag riechen die nach Kalk, woraus sie gebacken sind; sie werden nicht alt, sondern zerfallen bloß. Die Stadt scheint in dem öden Land völlig frisch und unverbunden zu beginnen.“¹⁸

Dieses “hohle Berlin” auf dem “Vielleicht-Boden” sieht Bloch dennoch gerade darum als charakteristisches Symptom eines neuen sozio-politischen Zeitalters an; die “immer neu[e] Hohlraumstadt” ist selbst Montage in lebensgroßem Maßstab.¹⁹

“Aber trotzdem ist gerade dieses Berlin [...] gerade dies unwirkliche Berlin ist im Witz seiner Leere und im Ernst seiner Beweglichkeit eine der wahrsten von allen Städten, die dazu verflucht und erwählt sind, in dieser Zeit zu liegen. [...] [D]as Berlin des Tempos und der ungefüllten Natur ist ebenso eines der vorgeschrittensten Widersprüche zu seiner Leere, der nacktesten Einstürze des Gewesenen, der verräterischsten Montage aus Bruchstücken für später. Es liegt ungedeckt in der experimentellen Zeit [...]”²⁰

¹⁶ Ebd., S. 15.

¹⁷ Bloch 1965 [erstmals 1932], S. 408-420.

¹⁸ Ebd. S. 408f.

¹⁹ Ebd., S. 419.

²⁰ Ebd., S. 419.

Parallel zur Entstehung neuer sozialer Rollenbilder, die unter anderem die Typen der weiblichen Angestellten, der “kleinen Ladenmädchen” und “Tippmamsells”²¹ hervorbringen, finden sich Anzeichen einer Infantilisierung und, um es überspitzt auszudrücken, Domestizierung weiblicher Rollenbilder. In den zeitgenössischen Medien, für die auch Hannah Höch arbeitet, lassen sich konservative Tendenzen ausmachen, die geradezu reaktionär anmuten, wenn man bedenkt, dass die Redaktionen derselben sich zum Teil aus zumindest wirtschaftlich emanzipierten Mitarbeiterinnen zusammensetzen.²²

Nicht zuletzt ist der Bildjournalismus, der im Prozess einer zunehmend spezialisierteren Presselandschaft von eminenter Bedeutung ist, eine Voraussetzung für die Technik der Fotomontage. Umso mehr als Roland Barthes herausstellte, dass Foto- und Bildjournalismus auf ihre Weise auch Träger von Botschaften sind, verwundert die häufige Annahme, Frauenfiguren und insbesondere Selbstdarstellungen im Werk Hannah Höchs könnten umstandslos mit dem biografischen Kontext interpretiert werden.²³ Man sieht sich der Gefahr ausgesetzt, in einen Biografismus abzugleiten, der möglicherweise vor allem bei Künstlerinnen ein präferiertes Erklärungsmodell darstellt. Über ein Verständnis von Hannah Höchs Dada-Puppen als verkleinertes Ebenbild oder “Double” der Künstlerin hinaus bemüht sich diese Studie um einen formale und kulturgeschichtliche Kontextualisierung von Werken, für die sich keine Einzelwissenschaft zuständig fühlt.²⁴ Worauf die Argumentation aufgebaut wird, ist die These, die auch Wagener und Lavin äußern, dass Hannah Höch mit Konzepten oder – man könnte in Anlehnung an die Collagetechnik sagen – mit Bruchstücken weiblicher Identität spielt, manchmal ironisch, manchmal als Experiment, bei dem sie die Grundfesten ihres Lebens einzu-

²¹ Kracauer 1927b, S. 279f.

²² Vgl. Dogramaci 2005, S. 119-135.

²³ Vgl. Barthes 1964, S. 28-46.

²⁴ Wagener, die sich auf Bergius bezieht, schreibt davon, dass sich die Dada-Puppen “als [Hannah Höchs] Doubles interpretieren [lassen], die ‘ein schwereloses, heiteres und zugleich zerbrechliches Abbild ihrer selbst’ verkörpern.’ [...] Der Auftritt Hannah Höchs auf dem Faschings-Dada-Ball 1921 als groteske Puppe in ähnlich komischer Kostümierung unterstreicht noch einmal diesen Aspekt [der Identifikation].” Wagener 2008, S. 197.

setzen scheint.²⁵ Die Bruchstücke, die dabei aus der fragwürdigen Realität der Printmedien genommen sind, werden auf ihr Verhältnis zu eben dieser befragt. Kracauer, der als Zeitgenosse Hannah Höchs ein verwandtes Projekt über die “Tagträume der Gesellschaft” verfolgt, legt in seiner Serie *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* Ideologeme an der Oberfläche glanzvoller Filmproduktionen offen, die sich den Anschein der Lebensnähe zu ihrem Publikum geben.

“Filmkolportage und Leben entsprechen einander gewöhnlich, weil die Tippmamsells sich nach den Vorbildern der Leinwand modeln; vielleicht sind aber die verlogenen Vorbilder aus dem Leben gestohlen. Dennoch darf nicht bestritten werden, daß es in den meisten Gegenwartsfilmern unwahrscheinlich hergeht. Sie färben die schwärzesten Einrichtungen rosa und überschmieren die Röte. Darum hören sie nicht auf, die Gesellschaft zu spiegeln. Vielmehr: je unrichtiger sie die Oberfläche darstellen, desto richtiger werden sie, desto deutlicher scheinen in ihnen der geheime Mechanismus der Gesellschaft durch. [...] [I]st es nicht der Traum der Rolls Royce-Besitzer, daß die Scheuermädchen davon träumen, zu ihnen emporzusteigen? Die blödsinnigen und irrealen Filmphantasien sind die *Tagträume der Gesellschaft*, in denen ihre eigentliche Realität zum Vorschein kommt, ihre sonst unterdrückten Wünsche sich gestalten.”²⁶

Diese Diplomarbeit ist neben der Lebenswelt und den Tagträumen weiblicher Angestellter dem Kleinen, Kleinsten und Marginalen gewidmet. Die verhältnismässig unscheinbaren, schwarz-weißen Handarbeitsvorlagen im Werk einer der bekanntesten Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts sind, so Bettina Schaschke, erst nachträglich an ihre randständigen Positionen gerückt worden und waren Hannah Höch noch selbstverständlicher Teil ihres Œuvres.²⁷ Einerseits ist das Kleine, Detailversessene weiblich konnotiert, andererseits

²⁵ Gemeint sind damit einerseits die holländischen Jahre mit Til Brugman, die ihr die Ablehnung vieler früherer Freunde eingebracht haben, und andererseits die Periode der inneren Emigration im nationalsozialistischen Deutschland.

²⁶ Kracauer 1927b, S. 280.

²⁷ Schaschke 2007, S. 118.

1. EINLEITUNG

beginnt sich schon im 19. Jahrhundert mit zunehmender Technisierung eine Mikrowelt zu erschließen, die dem kleinen Schraubchen im großen Getriebe besondere Aufmerksamkeit schenkt. Symptomatisch dafür ist nicht nur, dass Walter Benjamin die Bedeutung des Kleinsten gerade dann im *Passagen-Werk* thematisiert, wenn es um die monumentale Konstruktion des Eiffelturms geht, sondern auch, dass einer der heute noch berühmtesten Filmstars der Zeit, Charlie Chaplin, zum Sandkorn im Getriebe der *Modern Times* (1936) wird und den sprichwörtlich ‘kleinen Mann’ verkörpert, der immer wieder aus der Masse der Arbeiter ausgesondert wird. Benjamin schlägt von der Konstruktion der “kleinsten, wirksamsten Formen”, den “12 000 Metallstücke[n]” wie “jed[er] der 2 1/2 Millionen Niete[n]”²⁸, die in der Konstruktion des Eiffelturmes aufeinander abgestimmt sind, die Brücke zum strukturellen Prinzip der Montage, die auch für das präzise Zusammenspiel der literarischen, filmischen oder fotografischen Gefüge wesentlich sein wird.

“Nie zuvor hat der Maßstab des ‘Kleinsten’ solche Bedeutung gehabt. Auch des Kleinsten der Menge, des ‘Wenigen’. Das sind Maßstäbe, die schon lange in der Technik und Architektur zur Geltung gekommen sind, ehe die Literatur Miene macht, ihnen sich anzupassen. Im Grunde handelt es sich um die früheste Erscheinungsform des Prinzips der Montage.”²⁹

Die Montage, die sich um eine neue Einheit bemüht, so könnte man die Thesen Theodor Adornos kurz fassen, versammelt aber Kleinteiligkeiten oder Partialitäten, die sich nicht mehr zu einer Totalität vereinen lassen und in der Erfahrung fortgesetzter Fragmentiertheit münden. Diese “Negation der Synthesis” ist nach Adorno die “innerästhetische Kapitulation der Kunst” angesichts der Heterogenität der spätkapitalistischen Warenwelt.³⁰ Durch dieses letzte Zugeständnis vermeint das Kunstwerk den Spieß allerdings umzukehren. “Kunst will ihre Ohnmacht gegenüber der spätkapitalistischen Totalität

²⁸ Benjamin 1982a, Konvolut F: Eisenkonstruktion, S. 93. Benjamin zitiert hier in einer seiner zahlreichen Textpassagen A.G. Meyers *Eisenbauten*.

²⁹ Ebd., F 4a,2/ S. 223.

³⁰ Adorno 1970, S. 232.

eingestehen und deren Abschaffung inaugrieren“, schreibt Adorno in den Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie*.³¹

Vorstellungen von Ganzheit, Einheit und Totalität, die das Verfahren der (De-)Montage attackiert, werden aber nicht nur dadurch ausgesetzt, dass Splitter der Warenwelt ins ehemals autonome Kunstwerk eindringen und als “montierten Abfälle [...] erstmals in der Entfaltung von Kunst dem Sinn sichtbare Narben”³² schlagen, sondern auch durch den Zustand *transzendentaler Obdachlosigkeit*, den Georg Lukács in *Die Theorie des Romans* als jene existentielle Erfahrung des Mangels beschreibt, die für die neuzeitliche und moderne Subjektivität grundlegend ist.³³ Im frühen 20. Jahrhundert erfährt die Zersplitterung der Totalität zugleich eine philosophisch-kulturhistorische Untersuchung wie künstlerisches Format, bei dem das Verfahren der Montage federführend ist. In Werken Hannah Höchs nimmt diese Zersplitterung auf besondere Weise Form an. Was hier unter dem Begriff der *Figuration* verhandelt wird, vollzieht die Arbeit an einer wortwörtlich vielgestaltigen Figurwerdung, die wie im ersten Kapitel die Konzeption der Künstlerin Hanna(h) Höch betrifft und im zweiten den merkwürdigen Akt der Verdinglichung eines menschlichen Figürchens im Puppenspiel umkreist. In der Analyse der Figurinen der *Anti-Revue* (1924/25) wird dann den Verstrickungen von zeitgenössischem Tanz- und Musiktheater mit der Philosophie Salomo Friedlaenders nachgegangen, der das Subjekt durch eine Menge aller Differenzen und Polaritäten ersetzt, bevor im vierten Kapitel einige kunstgewerblichen Arbeiten Höchs nach ihrem subversiven Potential abgeklopft werden. Das fünfte Kapitel befasst sich schließlich mit dem *Simultanporträt*, einer spezifischen Figuration, die mit Überlagerungen, Verschiebungen und dem arbeitet, was man wohl am besten zunächst mit dem Konzept des *Nicht-Identischen* fassen kann, das Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie* zur letzten Bastion avancierter Kunst gemacht hat.

³¹ Ebd., S. 232.

³² Ebd., S. 233.

³³ Lukács 1920.

2

Figurwerdung – Hannah Höch

H,H, – Sich einen Namen machen

Die junge Frau, die 1912, in den Jahren kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, zum Kunstgewerbestudium nach Berlin kommt, hat ihren Namen vom Taufnamen ‘Anna Therese Johanne’ zum bürgerlichen ‘Johanne’ sukzessive in ‘Hanna’ verkürzt.¹ Von Freunden gelegentlich mit dem Diminutiv ‘Hannchen’, ‘Hännchen’, ‘Hännerlein’ oder nachträglich mit dem Ehrentitel der ‘Dadasophin’ bedacht, formt sie ihren Namen mit zunehmend routinierten Auftritten als Künstlerin zum Palindrom ‘Hannah’ um.² Nur gegen die Namensgebung durch ihren langjährigen Partner Raoul Hausmann sträubt sich Höch, wenn sie zur absichtlich fehlerhaften Schreibweise ‘Hanna Hösch’

¹ Für einen aufschlussreichen biographischen Überblick vgl. Dech 2002 oder die aktuelle, umfangreichere Künstlerbiografie: Schweitzer 2011.

² Vgl. auch die Spielereien mit ihrem Namen in den Briefen von Arthur Segal – “Nacha Hähn” – in: Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, Künstlerfreunde, S. 175. Zur Dadasophin und den anderen dadaistischen Ehrentiteln siehe Bergius 1993 zu Höch, S. 130-143. Etliche erhaltene Briefe beginnen mit der verniedlichenden Anreden wie ‘Hannchen’. Vgl. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995b. Auf der sogenannten ‘Angekarte’, die Höch 1919 von Baader und Hausmann zum Geburtstag erhält, wird ihr Name mit demjenigen Dada’s bereits kombiniert – lesbar als “an H-ann-dada-a HÖCH”. Vgl. Bergius 2000, S. 23, Abb. 9. Die letzte Namensänderung, die sie allerdings niemals erwähnt, ist durch ihre Ehe mit Kurt Heinz Matthies bedingt, dessen Namen sie 1938 bis 1942 als Zusatz trägt. Vgl. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 306.

notiert “1921 wieder hat Hausmann meinen Namen verstümmelt”.³

Im Gegensatz dazu erhebt Kurt Schwitters, ein zeitlebens guter Freund, der in seinem eigenen Name die Worttrennung – oder besser: “die mittlere Silbe”⁴– ausmerzte und sich *Kuwitter* nannte, Hannah zum “im Irdischen verkörperte[n] Seelenausdruck seiner Muse” Anna Blume.⁵ In *An Anna Blume* (1919), dem Gedicht, das der fiktiven Geliebten seiner “siebenundzwanzig Sinne” gewidmet ist, verehrt Schwitters nämlich genau die Eigenschaft, buchstäblich “von hinten wie von vorne” zu sein.⁶ ‘Anna’ steht mühelos auf dem Kopf und vermag den Gesetzen der grammatischen Wortbeugung ihre eigene sprachliche Logik entgegenzusetzen. Aber Kurt Schwitters wiederholt den Namen seiner verehrten Textgestalt nicht nur unzählige Male, er träufelt ihn “wie weiches Rindertalg”, wie den formbaren Überrest nach der wörtlichen Ausschachtung des Eigennamens: “Anna, a–n–n–a, ich träufle deinen Namen. Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.”⁷

“Oh Du, Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir! [...] Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände, auf den Händen wanderst du. [...] Anna Blume, Anna, a–n–n–a, ich träufle deinen Namen. Dein Name tropft wie weiches Rindertalg. Weißt du es, Anna, weißt du es schon? Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von vorne: ‘a–n–n–a’. [...]”⁸

³ Die Notiz findet sich auf einer Eintrittskarte zu einem gemeinsam von Höch, Friedlaender und Hausmann organisierten Grotteskenabend. Vgl. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995b, 21.56/ S. 44.

⁴ Höch erinnert daran, wie Schwitters ihr die Hannoveraner Merz-Gründung verkündet und den Namen aus der Wortmitte von ‘Kommerzbank’ entnimmt. Bezeichnenderweise fehlt diese Wortmitte dann in seinem eigenen Namen ‘Ku[rt Sch]witter[s]’. Vgl. “[Schwitters]: ich mache jetzt Merz. Frage [Höch]: Was ist das? – [Schwitters] Die mittlere Silbe von Kommerzbank.” Höch 1966, S. 210.

⁵ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, Kurt Schwitters, S. 114.

⁶ Kurt Schwitters, *An Anna Blume*, Plakat, 1919, in: Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas*, S.289.

⁷ Ebd., S. 289.

⁸ Kurt Schwitters, *An Anna Blume*, 1919, in: Bergius 1993, S. 289.

2. FIGURWERDUNG – HANNAH HÖCH

Schwitters ist zwar nicht der Schöpfer des spiegelbildlichen Namens mit der “immanenten wortspielerischen Facette”, da Höch ihr Palindrom schon zuvor benutzt, aber er habe, schreibt Cara Schweitzer in ihrer ausführlichen Biografie, “einen erheblichen Anteil daran, dass sie das Schulss-h in ihren Vornamen ‘kanonisierte’.”⁹ Und das Prinzip scheint sich auszubreiten, denn am 10.11.1926, zu Beginn ihres Zusammenlebens mit der niederländischen Schriftstellerin Til Brugman in Den Haag, erreicht Hannah Höch eine Karte von Schwitters, in der es einzig und allein darum geht, die Namen der beiden Frauen durchzudeklinieren und zu verflechten:

“Liebe Hannah, liebe Tillit,
liebe Hanlit, liebe Tilhan,
liebe Höchmann, liebe Brug!
Herzlichst grüssen von einer Autowanderung im Erzgebirge Ihre ergeben Kurt Schwitters und [...] Ida Bienert.”¹⁰

Auch innerhalb der Grenzen ihrer künstlerischen Identität geht Hannah Höch, die ihre Werke meist mit einem noch verknappteren ‘H.H.’ – oder genauer: ‘H,H,’ – signiert, spielerisch mit den Techniken der Demontage und Rekombination um. Die Eindeutigkeit der Leserichtung wird dabei ebenso unterlaufen wie die Fixierung einer definitiven Bedeutung. Denn auf welches ‘H’ sich das Kürzel letztlich bezieht, bleibt offen.¹¹ Fest steht aber, dass die Iteration der elementaren Struktur ‘H,’ ‘han’ oder ‘da’ den Subjektentwurf der Künstlerin unter dieselbe sprachliche Logik rückt, der auch die Programmatik ‘Dadas’ angehört. Nicht alles aber, was Höch kreiert, trägt den Stempel dadaistischer Produktion. Die Künstlerin Hannah ist nicht nur weitere Jahrzehnte schöpferisch tätig und konnte aufgrund ihres hohen Alters auf ein umfangreiches Gesamtwerk zurückblicken, sie führt auch parallel und über die Dada-Zeit

⁹ Schweitzer 2011, S. 94. Auch Claudia Wente ist die Koinzidenz von Hannah Höchs Namen mit dem der Anna Blume aufgefallen, vgl. Wente 2007.

¹⁰ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, 26.25/ S. 267.

¹¹ Die Spielerei lässt sich mit den Initialen und Wortendung durchexerzieren: hannaH Höch, HannaH, HöcH, Hannah Höch, hannaH höcH, Hannah höcH. Immer wieder lassen sich allerdings nachträgliche Beschriftungen der Zeichenblätter mit “H. Höch” finden.

hinaus eine Art kreatives Doppelleben. Das Palindrom weicht dann im Licht der Berufswelt, dem Broterwerb wie Höch ihre Anstellung beim Ullstein-Verlag herabspielt, wieder ‘Hanna Höch’, lebend in Berlin, wo ihre Entwürfe textiler Vorlagen und Schnittmusterbögen von Leserinnen interessiert verfolgt werden.¹² Dieses Spiel, sich einen Namen zu machen, erhält im Kapitel zur *simultanen Figur* eine weitere Dimension, wenn die bildhaften Repräsentationen des Selbst oder von *Person* – wie man mit einem der zentralen Begriffe Salomo Friedlaenders sagen kann – fokussiert werden.¹³ Friedlaender selbst verkehrt das *Anonyme* zu seinem Autornamen *Mynona* und führt seine LeserInnen über die Kunst des Nominalen zur Philosophie der *Person*.

In der kunsthistorischen Forschung wird der Name Hannah Höchs vor allem im Zuge der feministischen Anstrengungen des Wissenschaftsbetriebs wiederentdeckt. Die späte Anerkennung, die die Künstlerin in ihren letzten Lebensjahren in internationalen Ausstellungen erfährt, bereitet den Weg für die Umschreibung der Geschichte der frühen Avantgardebewegungen.¹⁴ Während das umfangreiche Standardwerk von Herta Wescher zur *Collage* das Zentrum von Dada Berlin noch im Männerbund von Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield, Wieland Herzfelde und Richard Huelsenbeck verortet¹⁵, un-

¹² Dass die Trennung in Kunstgewerbe und Avantgardekunst nicht scharf gezogen wird, sondern eher ein paralleles Unternehmen darstellt, dass sich wechselseitig inspiriert, wird in den Analysen von Bettina Schaschke und Maria Makela deutlich. Auch die Namensgebung Hannah/Hanna ist tendenziell zu verstehen, nicht rigide. Höch unterschreibt beispielsweise die Fotomontage *Hochfinanz* (1923) “Für Moholy-Nagy von Hanna Höch” und auch die zahlreichen Briefe im Nachlass der Künstlerin zeugen vom vielstimmigen Kontakt zeitgenössischer KünstlerInnen und Intellektueller mit Hanna/Hannah/Hännerlein/Hännchen/Hannchen Höch oder Höchlein. Vgl. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995b.

¹³ Salomo Friedlaenders beziehungsweise Mynonas philosophisches Hauptwerk *Schöpferische Indifferenz*, in dem ‘Person’ durchgehend an die Stelle des Subjekts tritt, wird erstmals 1918 publiziert.

¹⁴ Die späte Rezeption von Höchs Œuvre beginnt in den 1960ern und betont vor allem die relativ kurze, mittlerweile fast als überrepräsentiert kritisierte Dada-Periode. Im Museum of Modern Art in New York findet 1948 eine große Dada-Ausstellung statt, gefolgt von den Ausstellungen 1958 in der Kunsthalle Düsseldorf und der großen Retrospektive 1976 in Paris und Berlin. Vgl. Wagener 2008, S. 23f.; www.hannah-hoech.de.

¹⁵ Wescher 1968, Dada, S. 122-184.

2. FIGURWERDUNG – HANNAH HÖCH

terstreicht etwa die detaillierte historische Studie von Silke Wagener zu den *Geschlechterverhältnissen in den künstlerischen Avantgarden* die eigenständige und komplexe Arbeit Hannah Höchs.¹⁶ Möglich wurde das nicht zuletzt deswegen, weil die zahlreichen kleineren Schriftstücke aus dem Nachlass der Künstlerin von der Berlinischen Galerie in einer mehrbändigen historisch-kritischen Ausgabe publiziert wurden.¹⁷ Die notorische Sammlerin kleiner, unscheinbarer Zeitzeugnisse wie Eintrittskarten, Zeitungsartikel oder winzige Gegenstände, die Höch in einem antiquarischen ‘Rarit’-Schrank wie in einem Miniaturmuseum verwahrt, wird dadurch als Archivarin der eigenen künstlerischen Bewegung wie des zeitgenössischen politischen und kulturellen Mediengeschehens fassbar. Das Archiv, das die sammelnde Künstlerin von ihren Anfängen bei Dada-Berlin bis zu ihrem Tod 1978 zu erweitern und bewahren wusste, dient heute nicht nur als Korrektiv einer Kunstgeschichtsschreibung, die Künstlerinnen übergeht, sondern antizipiert auch ein Geschichtsverständnis, das sich den postmodernen Mikroerzählungen annähert.¹⁸ Der Linearität großer Erzählungen wird dabei durch Praktiken, die dem Benjamin’schen *Lumpensammeln* ähneln, eine Absage erteilt. Zugleich ist die Bewahrung von Erinnerungen, die sich kleinformatiger Medien wie dem Taschenkalender oder der Postkarte bedient, zwar auch traditionellerweise von einer weiblichen Handschrift geprägt, als Zeitzeugnisse sind sie aber den Parolen und Manifesten, die in Zeitschriften wie *Der Dada* lauthals mit maskulinem Impetus verkündet werden, nicht länger untergeordnet.¹⁹

¹⁶ Wagener 2008.

¹⁷ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a; 1995b.

¹⁸ Vgl. Bergius 1993, S. 138f.; Dech 2002, S. 25f. und 43. Jean-François Lyotard sei hier mit seiner Kritik an der den ‘großen Narrativen’ der Aufklärung und des Fortschritts stellvertretend genannt für die Begründung einer postmodernen Geschichtsschreibung; Lyotard 1994.

¹⁹ Die ironische Übertreibung dieser Appellation kommt beispielsweise in den Plakaten von Raoul Hausmann oder John Heartfield zum Ausdruck, die auf der Ersten Internationalen Dada-Messe zu sehen sind und die die Künstler überlebensgroß mit ekstatischer Gestik zeigen. Ein anderes selbstreflexives Projekt, das künstlerische Werke des Clubs resümierend versammeln sollte, ist der nie fertiggestellte dadaistische Handatlas *Dadaco*, den Huelsenbeck angezettelt hatte. Vgl. Bergius 1993, S. 109f.

Archivieren und ‘Lumpensammeln’

Während des Zweiten Weltkriegs versteckt Hannah Höch in ihrem Haus in Berlin-Heiligensee, in das sie sich zur inneren Emigration zurückzieht, unzählige Dada-Materialien, persönliche Briefe und geächtete Bücher, die sie zuvor in den Antiquariaten aufgekauft hatte, sowie Manuskripte Til Brugmans, die den Großteil dessen ausmachen, was die Zerstörung überlebt hat.²⁰ Höch hatte mit der Sammlung aber weit vor 1938 – während ihrer Dada-Zeit – begonnen als sie noch in ihrem Wohnatelier in Berlin-Friedenau lebte. “[I]hre Beschäftigung mit dem Dada-Material”, die man mit Hanne Bergius als “obsessionell” bezeichnen kann, erreicht ihren Höhepunkt darin, dass sie “aus Angst vor den russischen Truppen einige Werke für kurze Zeit im Garten” vergräbt.²¹

“Hannah Höch bewahrte und hob auf, was beispielsweise Hausmann mißachtete. Sie setzte wieder zusammen, was er zerriß. Sie rette über Jahrzehnte Dada-Materialien, deren weitere Exemplare [...] zerstört worden sind. In Kästen und Schränken stapelte sie, seit ihrer Dadazeit Briefe und Dokumente. Ihre kumulative Art, Dinge aufzuheben und zu sammeln, strukturierte ihren Nachlaß. In Notizbüchern, in kleinen Dada-Enzyklopädien, die sie alphabetisch ordnete, gab sie Hinweise auf den Fundort und auch auf die Bedeutung der Dokumente – versteckte Wegweiser durch das Labyrinth. Leider wurde dieser eigenwillige, hermetische Umgang mit den Objekten der Erinnerung durch die systematisierende Archiv-Arbeit der Berlinischen Galerie unkenntlich gemacht. Der höchst komplexe Kosmos des Nachlasses besteht jetzt aus vielen gut sortierten Einzelteilen.”²²

²⁰ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 279; Förderverein Künstlerhaus Hanna Höch 2008. “Wenig [von den verbotenen Büchern] stellt [Höch] in ihre Bücheregale, das meiste wird in Pappkartons verpackt, die sie später in ihrem Häuschen in Heiligensee mit den Dada-Schätzen auf dem Dachboden hinter jenem Karmin verbergen wird, der nur extrem schmalen Wesen wie Hannah Höch einen Zugang gestattet[.]” Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 295.

²¹ Bergius 1993, S. 139; Förderverein Künstlerhaus Hanna Höch 2008.

²² Bergius 1993, S. 138f.

2. FIGURWERDUNG – HANNAH HÖCH

Die Kollektion von Dokumenten und die späteren Interviews mit Hannah Höch, die einen bedeutenden Teil dieser speziellen *oral history* ausmachen trotzdem sie alles andere als geschwätzig sind, stellen “das dadaistische Gedächtnis” schlechthin dar.²³ Aus den vielen, versteckten Mikroerzählungen des Nachlasses sticht ein *Album* heraus, das posthum in einer Faksimile-Ausgabe publiziert wurde.²⁴ Das relativ großformatige Werk, das über hundert Seiten zählt und dem “als Trägermaterial [...] zwei Hefte der Zeitschrift *Die Dame*” dienen, stellte eine “singuläre Arbeit” dar.²⁵ Was Hannah Höch in dieser nach ästhetischen und thematischen Zusammenhängen arrangierten Bildersammlung erstellt, ist das Imitat eines Printmediums – nämlich der illustrierten Zeitschrift. Außer der Tatsache, dass sie sich dabei auf ironische Weise um eine weitere einmalige, von einer Künstlerin initiierte Zeitschrift mit minimaler Reichweite handelt, geht es Hannah Höch darum ein Speichermedium oder eine Batterie für in der Medienlandschaft verstreute Fotografien zu schaffen.²⁶ Das *Album* stellt ein paralleles Unternehmen zur fortgesetzten Arbeit mit der Fotomontagen ‘auf einem einzigen Blatt’ dar, das die Struktur der Montage in einer andere Richtung weiterentwickelt. Was Benjamin Buchloh als den archivalischen Charakter der Montage bezeichnet, wird im *Album* systematisch vorangetrieben.²⁷ Es diente weder ausschließlich vorbereitenden Studien, noch der von künstlerischen Arbeitsweisen unabhängigen Quellsammlung. In ihm werden hunderte Bilder, die Höch aus Zeitschriften auswählte, herausgetrennte und seitenfüllend arrangierte, zu einem eigenständigen

²³ Ebd., S. 139.

²⁴ Höch 2004. In der englisch-sprachigen Literatur zum Beispiel bei Lavin wird auf das Album als ‘Scrapbook’ Bezug genommen. Das Album misst 36 x 28 cm pro Seite, ist heute im Besitz der Berlinischen Galerie und wird auf 1933 datiert.

²⁵ Hatje Cantz 2004, vgl. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1989a, S. 284.

²⁶ Vgl. *Jedermann sein eigener Fussball* bringt es auf nur eine Nummer, *Der Dada* (Berlin) auf ganze drei Nummern, bevor sie von der Zensur verboten werden oder den Herausgebern das Geld ausgeht.

²⁷ Buchloh 2010, S. 240: “Wir können also bereits um 1925 eine zunächst zögerliche, dann jedoch radikaler werdende Umwandlung der Ästhetik der Fotomontage beobachten, in der das Epistem des Wahrnehmungsschocks durch das Epistem der archivalischen Ordnung ersetzt wurde.”

gen Objekt zusammengefügt.²⁸ Die Doppelseiten sind mit ausgeschnittenen Fotografien aus dem Zeitraum von Mitte der 1920er bis Anfang der 1930er Jahre fast vollständig beklebt, sodass sich mit Ausnahme der letzten Seite, deren Werbeanzeigen Höch unverändert belassen hat, keine andere Ordnung mehr zeigt, als die von Höch arrangierte. Susan Funkenstein merkt an, dass allerdings die Namen der FotografInnen erhalten bleiben und nicht getilgt werden – *“In other words, the ‘authors’ of the Scrapbook photographs are not ‘dead’”*, wie sie gegen das Vorgehen eines ‘enteignenden’ und dekontextualisierenden Gebrauchs gesammelter Objekte schreibt.²⁹

Walter Benjamin, der schon im Vorwort das Kleinste zum Maßstab der Aufmerksamkeit erhoben hat, arbeitet zeitgleich zu Hannah Höch und ohne von ihrem Projekt zu wissen, am *Passagen-Werk*, das ähnlich dem *Album* Fragmente aus literarischen und wissenschaftlichen Texten herauslöst, sie mit dem zugehörigen Autorennamen versieht und in seine anwachsende Sammlung aus Zitaten einfügt. Das Projekt, das unvollendet bleiben musste, orientiert Benjamin an epistemologischen Überlegungen, die die Konstruktion von Geschichte offenlegen, indem *“die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren”* zur Methode gemacht wird.

“Diese Arbeit [das *Passagen-Werk*] muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen.”³⁰

Das Montageverfahren in Höchs *Album*, das sich von früheren und zeitgleichen Fotomontagen wesentlich unterscheidet, kommt dem Benjamin’schen Denken wesentlich näher. Ihm sind die *Lumpen*, der *Abfall* Material der Montage:

“Methode dieser Arbeit:” [notiert Benjamin] *“literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwerfen und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die*

²⁸ Themen, die die Körperkultur, den Tanz, Tiere, Pflanzen, Technik und exotische Sujets betreffen, sind im *Album* besonders häufig vertreten.

²⁹ Funkenstein 2001, S. 92.

³⁰ Benjamin 1982a, N1,10/ S. 572.

2. FIGURWERDUNG – HANNAH HÖCH

Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden.”³¹

Benjamin Buchloh fokussiert in seinem Essay *Warburgs Vorbild?* die scheinbare Analogie künstlerischer Montage und zeitgenössischer wissenschaftlicher Praxis, wie bei Walter Benjamins *Passagen-Werk* und Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas*.³² Warburgs Projekt, dem wie Benjamins eine alternatives Geschichtsmodell zugrunde liegt, gewinnt ab 1925 bis zu seinem Tod 1929 konkretere Gestalt, bis letztlich über 60 Tafeln mit mehr als 1000 Fotografien erstellt wurden.³³

“Die unvermittelte Gegenüberstellung des *Mnemosyne Atlas*, das Paradox ihrer zeitlichen und räumlichen Heterogenität und der Homogenität ihrer Simultanpräsenz im Medium der fotografischen Reproduktion scheinen den *Mnemosyne Atlas* zunächst eine bemerkenswerte Nähe zu den künstlerischen Praktiken der Avantgarde der [19]20er-Jahre zu rücken.”³⁴

Buchloh argumentiert anschließend aber gegen vorschnelle Gleichsetzungen von neuartigen, zeitgenössischen Praktiken und betont deren divergierenden bildtheoretischen Implikationen. Hinsichtlich der Glaubwürdigkeit der Fotografie unterscheidet sich Warburgs optimistischer Gebrauch von der Medienkritik einer zweiten Welle künstlerischer Fotomontagen (beispielsweise von John Heartfield). Die Fotografie ist darin, wie auch in Höchs Montage, nicht mehr das Feld, auf dem Bilder unterschiedlicher Provenienz verglichen werden können; sie bringt nehmen dieser “Form des praktischen Erinnerns” ihre eigene Medialität zum Ausdruck.³⁵

³¹ Ebd., N 1a,8/ S. 574.

³² Buchloh 2010, S. 234f.

³³ Ebd., S. 236 und 239.

³⁴ Ebd., S. 237.

³⁵ Buchloh 2010, S. 240. Die “Form des praktischen Erinnerns” wird bei Benjamin 1982a, Konvolut H – Der Sammler, H 1a,2/ S. 271 angeführt.

Die ‘Neue Frau’. Montage politischer Körper in der Weimarer Republik

Angesichts der zerrütteten, politischen Öffentlichkeit erweist sich die Rede von einem wie auch immer gearteten Zeitgeist der Weimarer Republik (1919-1933) als wenig aufschlussreich. Maud Lavin erinnert deshalb hellstichtig daran, dass Ernst Bloch sich mit dem Auftreten von Phänomenen des *Ungleichzeitigen*, Asynchronen befasst.³⁶ Im Folgenden werden auch in Hannah Höchs Werken immer wieder Überlagerungen und zeitliche Sprünge das Bildgefüge durchziehen und grundlegende Differenzen zur eigentlichen Voraussetzung der *Figur* im Bild erheben.³⁷ Die Künstlerin bedient sich mehrerer Strategien um ihr eigenes Schaffen mit dem größeren Zusammenhang einer nicht nur avancierten, ästhetischen sondern massenmedialen Bildproduktion zu verbinden und einen solchermaßen asynchronen Effekt zu erzeugen, der bestehende Heterogenitäten auf subtile Weise intensiviert. Eine Aspekt, der für diese Diplomstudie eine große Rolle spielt, ist wie erwähnt das bildhafte Experimentieren mit Mechanismen der *Figurwerdung* oder *Figuration*. Was spezifisch bei Höch darunter gemeint ist, gewinnt Kontur, wenn man sich vor Augen hält, dass das Porträt nicht nur eines der gängigsten Sujets der Fotomontage ist, sondern bei Höch auch mit dem zweiten, großen Kompositionsschema, der Simultanmontage, gekreuzt wird.³⁸

[Abb. 2]

Bei der Fotomontage *Deutsches Mädchen* (1930), die im Zuge mehrerer kleinformatiger Klebebilder einige Jahre nach dem offiziellen Ende des Berliner

³⁶ “By this [the ‘nonsynchronous’] he [Bloch] meant the presence in contemporary German culture of fragmentary forms and contents of the past, particularly pre-capitalist components, which coexisted with modern elements. Writing in 1932, he gave as examples the resurgence of interest in folkways and the irrational.” Lavin 1993, S. 5.

³⁷ Die Differenzen bilden laut Salomo Friedlaender, mit dem sich das Kapitel zur “Figuration der Differenz” genauer befasst, die Grundlage von *Person* und Weltgefüge. Vgl. Friedlaender, Schöpferische Indifferenz.

³⁸ Hanne Bergius erläutert in *Montage und Metamechanik* die zwei grundlegenden Tendenzen der Porträtmontage und der simultanen Montage, die auch für Höch aufschlussreich sind. Bergius 2000, S. 55. Im letzten Kapitel zur *simultanen Figur* wird darauf nochmals näher eingegangen, vgl. S. 75ff. dieser Arbeit.

2. FIGURWERDUNG – HANNAH HÖCH

Dada Clubs 1922 entstanden ist, sieht sich die BetrachterIn³⁹ mit gleichermaßen klassischen wie irritierend ‘ver-rückten’ Gesichtszügen eines Porträts konfrontiert. Das Konterfei der jungen Frau weist nur innerhalb der einzelnen Gesichtspartien jenen Anblick eines ebenmäßigen Antlitzes auf, während die Proportionssprünge dazwischen die BetrachterIn schon auf den ersten Blick an der Integrität des ‘Deutschen Mädchens’ zweifeln lassen. Es stellt ohne Frage eine merkwürdige Verallgemeinerung dar, die nicht durch die Allegorie einer überindividuellen Figur zustande kommt, sondern durch die reale Loslösung oder Abstraktion individueller Partien, die – wie im Mythos des Helenaporträts von Zeuxis – nach einem synthetischen Verfahren zusammengekleistert wurden. Unter dem Titel *Deutsches Mädchen* werden im technischen Sinne *ausschnitthafte* Porträtfragmente zu einem nach wie vor *durchschnittenen* Gesicht gefügt. Diese spezifisch bildliche Logik des *durchschnittenen, schönen ‘verallgemeinerten’* Antlitzes verweist auf die Selbstwidersprüchlichkeit, die dem artifiziellen Konterfei innewohnt, das sich den Anschein der Normalität – oder Durchschnittlichkeit – gibt. Die Intaktheit der künstlichen Figur bleibt zwar in Hinblick auf die äußere Gestalt gewahrt, wird aber von einer nahezu ‘shizophrene’ Vielstimmigkeit durchschnitten. Das unversöhnte Nebeneinander von kindlicher Nase und fraulichem Auge betont dazu noch einmal mehr die ‘Ungleichzeitigkeit’ der eher abstrakten als allegorischen Kindfrau. In der Forschung wurde außerdem bemerkt, dass sich hinter dem Prädikat ‘deutsch’ ein ähnliches Verwirrspiel verbirgt, das sich am japanisch anmutenden Haarteil festmachen lässt.⁴⁰ Die Serie, unter der Höch das montierte Mädchenporträt präsentiert, trägt nicht nur den Titel ‘*Aus einem ethnographischen Museum*’, sondern Höch stellt das ‘*Deutsche Mädchen*’ dem früheren *Mischling* (1924) zur Seite, einem Wesen, dessen nationale oder geschlechtliche Identität per Definition hinter seiner bloßen Gemischttheit verschwindet und sein disparates ‘deutsches’ Ebenbild zur unmarkierten Einheit

[Abb. 3]

³⁹ An dieser Stelle sei eine Frage der Terminologie geklärt: Wenn keine geschlechtsspezifische Wendung gemeint ist, wird die Bezeichnung ‘BetrachterIn’ gewählt, die auf die Gesamtheit der Betrachterinnen und Betrachter verweist.

⁴⁰ Vgl beispielsweise die Diplomarbeit von Veronika Träger, Hannah Höchs allegorische Klebebilder. Zur Repräsentationstechnik der Fotomontage in Höchs Serie ‘Aus einem ethnographischen Museum’, Wien 2008, S. 36.

erklärt. 1924 hält Hannah Höch auf einer Seite ihres Pariser Reisetagebuches folgende Bemerkung während ihres Aufenthaltes fest:

“Die gewöhnliche Pariserin – wenn sie jung ist – hat immer irgendwie ein Aussehen.

Wenn sie aber alt ist, ist sie immer nur eine Schlampe.

Rührend oft – mit was für kindlichen Mitteln die Pariserin etwas aus sich macht, oft etwas äusserst geschmackloses – aber doch überhaupt etwas im Gegensatz zum deutschen Mädchen, was man beliebig austauschen kann in eine Andere und es ist dann dieselbe.”⁴¹

Diese Notiz, die von der Sekundärliteratur bisher nicht beachtet wurde, fasst einige Jahre zuvor einen Gedanken in Worte, der der Fotomontage *Deutsches Mädchen* sehr nahe kommt und ebenso um das paradoxe Phänomen eines ‘gesichtslosen’ Porträts kreist, das durch seine beabsichtigte ‘Durchschnittlichkeit’ unscheinbar und austauschbar wird.

Wenn zuvor davon die Rede war, dass Höch sich bestimmter Strategien bedient, um eine vorschnelle Schließung oder Fixierung der (Bild)-Erzählungen zu verhindern, so bedeutet das, dass sie nicht nur das Verfahren der Montage auf eine Art und Weise einsetzt, die die Kanten zwischen den heterogenen Bestandteilen sichtbar belässt, sondern auch, dass ihre frei fliegende, aber über Jahrzehnte konsequent angelegte Sammlung von Zeitdokumenten Teil ihrer selbstreflexiven Praxis ist.⁴² In Höchs Position, die von einer doppelten Marginalität gegenüber dem akademischen Kunstsystem und den männlich dominierten Avantgarden geprägt ist, thematisiert die Künstlerin darüber hinaus das medial zugleich propagierte und belächelte Bild der emanzipierten ‘Neuen Frau’ der zwanziger Jahre.⁴³ Wie Maud Lavin, die sicherlich neben Hanne Bergius und Julia Dech eine der anregendsten, ambitionierten Studien

⁴¹ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995b, 24.37/ S. 182.

⁴² Dieser Aspekt der Anhäufung und Archivierung ist vor allem in Texten zum Spätwerk der Künstlerin untersucht worden.

⁴³ Wagener 2008, S. 15 und 138. Wagener verweist auf Susan Rubin Suleimans Rede vom ‘double margin’ am Rand der Gesellschaft und der Avantgardbewegungen, vgl. Suleiman, *Suversive Intend* (1990).

2. FIGURWERDUNG – HANNAH HÖCH

dazu verfasst hat, ist Hannah Höch zugleich selbst Betroffene und Ausnahme der neuen gesellschaftlichen Ordnung. Denn Hanna(h) Höchs Arbeit ist mit den Bedingungen der fordistischen oder auch ‘amerikanisch’ orientierten Arbeitswelt im Berlin der 1920er Jahre aufs Engste verbunden.⁴⁴ Die Tätigkeit als Entwurfszeichnerin in der Handarbeitsredaktion des Ullstein-Verlags, der zu den einflussreichsten Medienunternehmen der Zeit zählt, ermöglicht ihr nicht nur über zehn Jahre hinweg von 1916 bis 1926 ein eigenständiges Leben als moderne Frau, während sie zunächst noch in der Klasse bei Emil Orlik am Kunstgewerbemuseum studiert, sondern liefert ihr neben einem Sammelsurium an Textilresten auch oftmals den zündenden ‘Stoff’, aus dem die papierenen Klebebilder hergestellt werden.⁴⁵ Dieser Aspekt, die Verstrickung von einem handwerklich-textilen und einem massenmedial-druckgraphischen Idiom ist es, die – so einer der zentralen Thesen dieser Diplomstudie – zu Arbeiten führt, die gleichzeitig das eigene künstlerische Umfeld und die gesamtgesellschaftliche, sozio-politische Entwicklung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts reflektieren. Denn Maud Lavin macht darauf aufmerksam, dass es während und nach dem Ersten Weltkrieg keine festgelegte Repräsentation der sogenannten ‘Neuen modernen Frau’ gibt.⁴⁶ Nicht nur, dass allein die Annahme einer Singularität der ‘Frau’ schon in jederlei Hinsicht reduktiv ist, das neue Identitätskonzept moderner Weiblichkeit ist außerdem im Rahmen zweier weitreichender Prozesse in der Weimarer Republik zu sehen: der Entstehung von Massenmedien und der Redefinition sozialer Rollen in der post-monarchischen, deutschen Gesellschaft.⁴⁷ An den demokratischen Wahlen im Jänner 1919 können Frauen schließlich zum ersten Mal als Wählerinnen und

⁴⁴ Der Metropole Berlin wurde in der Weimarer Republik häufig die Tendenz zur ‘Amerikanisierung’ nachgesagt. Hauptargument dieser Entwicklung dürfte die zunehmend fordistische Organisation der Arbeiter- und Angestelltenwelt sein. Vgl. Schweitzer 2011, S. 29.

⁴⁵ Höch hat durch ihre Tätigkeit Zugriff auf eine große Auswahl an Erzeugnissen des Ullstein-Verlags und kann auch mehrere Exemplare derselben Ausgabe beziehen, was ihr erlaubt, Bildfragmente mehrfach in einer oder unterschiedlichen Montagen zu verwenden.

⁴⁶ Lavin 1993, S. 1.

⁴⁷ Ebd., S. 1.

Politikerinnen teilnehmen.⁴⁸ Trotz der Ansätze zu einer gesellschaftlichen Emanzipation der Frauen, sind diese nicht nur nach wie vor im Privatleben unter die Entscheidungsmacht des Ehemannes gestellt, sondern auch in der Berufswelt zu einem beträchtlichen Teil im Niedriglohnsektor, das heißt in der Landwirtschaft, Textilindustrie oder am Förderband, beschäftigt.⁴⁹ Die ‘Neue Frau’ symbolisiert in den Medienkampagnen der Weimarer Republik die gesellschaftlichen und demographischen Umschichtungen wie keine andere Figur im frühen 20. Jahrhundert. Zwischen Frauen am Fließband, Sekretärinnen, Hausfrauen, die mit modernen Küchengeräten hantieren, und Mannequins, die in der Werbung posieren, bestehen trotz ihrer medialen Präsenz entscheidende Differenzen. Denn während illustrierte Zeitungen wie die *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ) die Mittelschicht adressieren, versucht die *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (AIZ) ein programmatisches Gegenbild der Frauen und Männer der Arbeiterschicht zu etablieren. Die Disparität, die zwischen dem materiellen Leben und dem zeitgenössischen Mythos der ‘Neuen Frau’ klappt, bleibt gesellschaftliche Realität.⁵⁰ Lavin argumentiert daher, dass eine enge Verwandtschaft zwischen dem künstlerischen Verfahren der Montage und der Produktion neuer gesellschaftlicher Mythen besteht.

“And, in fact, to consider the New Woman as a montage, a juxtaposition of allegorical fragments, is to capture perfectly the uneasy alliance of woman with modernity in twenties Germany.

For my [Maud Lavin] purposes, the New Woman is best considered as a cumulative perception of female stereotypes, collected over time by women newly self-conscious of their modern status - and by their

⁴⁸ Kurz nach Durchsetzung des aktiven und passiven Frauenwahlrechts im November 1918 sind 1919 37 der 423 Abgeordneten der deutschen Nationalversammlung weibliche Politikerinnen. Vgl. <http://www.bundestagswahl-bw.de/frauenwahlrecht.html>, Zugriff am 5.11.2012.

⁴⁹ Ebd., S. 4. Ein Drittel der berufstätigen Frauen arbeiten im Niedriglohnsektor, insgesamt gehen 1925 35 Prozent der weiblichen Bevölkerung einem Beruf nach. Zeitgleich sinkt die Geburtenrate trotz der anhaltenden Tabuisierung von Verhütungsmitteln und der Illegalität der Abtreibung.

⁵⁰ Lavin 1993, S. 2.

2. FIGURWERDUNG – HANNAH HÖCH

observers.”⁵¹

Die ‘Figuren’, die die Bühne der Weimarer Republik betreten, vereinen in diesem Sinne Aspekte eines emanzipatorischen Selbstentwurfs mit den Produkten einer sich rapide entwickelnden Kulturindustrie.⁵²

⁵¹ Ebd., S. 4.

⁵² Diese Thematik bildet nicht nur den grundlegenden Kontext der besprochenen Werke, sondern wird vor allem im Kapitel zur *Rezeptionsästhetik der (De)-Montage* erneut in die Überlegungen einbezogen.

2. FIGURWERDUNG – HANNAH HÖCH

3

‘Person’, Figurine, Figuration

Hannah Höchs Figurinen der *Anti-Revue*

Zu den Phänomenen, die von den wachsenden Medienunternehmen mit Begeisterung aufgegriffen werden, zählt der Tanz, der gerade durch die Methodik Rudolf von Labans und Émile Jaques-Dalcrozes Impulse erfahren hat, die ihn für ein Laien- und Massenpublikum interessant gemacht und das Körperbewusstsein regelrecht revolutioniert haben. Tanz wird im frühen 20. Jahrhundert nicht nur umfangreich in Hinblick auf seine historische Entwicklung in Tanz-Geschichten untersucht, sondern auch auf eine theoretische beziehungsweise didaktische Grundlage gestellt.¹ Durch Labans kinetografisches Notationssystem werden so Tanzbewegungen in lesbare und reproduzierbare Zeichen übersetzt.² Publikationen wie der 1928 von Hermann und Marianne Aubel herausgegebene Band *Der künstlerische Tanz unserer Zeit* versammeln Fotografien berühmter Tänzerinnen, auf denen sie, wie man mit Gabriele Brandstetten sagen kann, in “kondensierten Figurationen der Tanzbewegung [...] in Pathosformeln in der Aby Warburgschen Definition”³ po-

¹ Zum Tanzdiskurs von 1900 bis 1933, vgl. Brandstetten 2007, S. 13-32. Zur Entwicklung des deutschen Ausdruckstanzes und einem Porträt seiner einflussreichsten Protagonistinnen, vgl. Howe 1996.

² Vgl. Laban 1955.

³ Aubel 1928; Brandstetten 2007, S. 22f.

[Abb. 4]

sieren. In Höchs *Album* werden die beiden Mary Wigman-Schülerinnen Gret Palucca beim Luftsprung und Vera Skoronel auf der linken Seite gezeigt, während ihnen auf der rechten Josefine Baker in einer beinahe ikonisch zu nennenden Pose gegenübersteht. Mit diesen tänzerischen Porträts kombiniert Höch Bilder, die einen Balinesischen Trancetanz, zwei ineinander verhakte Sumō-Ringer und einen Stabhochspringer bei der Lattenüberquerung zeigen. Susan Laikin Funkenstein, die in ihrer Dissertation *Figurations of women dancers in Weimar Germany (1918-1933)* (2001) diese Doppelseite des Albums analysiert, kommt zu dem Schluss, dass es sich um eine vergleichende Zusammenschau europäischer und außereuropäischer Tanzformen, die auf abstrakten Figurationen beruhen, handelt.⁴ Eine Palette an "spezifischen geometrischen Formen" wird in den Pressefotografien präsentiert: Die "populäre Revue [bildet] (Rechtecke), freie Bewegung (Bögen), Volkstänze (Kreise [oder Reigen]) und asiatische Tänze (Winkel) [oder Abwinkelungen]".⁵ "Trotz kultureller Differenzen", so Funkenstein weiter, "eint diese Tänze die gemeinsame Grundlage der Geometrie."⁶

Während Hannah Höch am Wesen des Tanzes wohl gerade fasziniert, wie die "Spannung zwischen Figur und Figuration" erkundet und "turbulente Figuration[en]" gebildet werden, schlägt das im Folgenden besprochene Projekt eines eigenen Revuestückes ins Gegenteil rhythmischer Raumerschließung und Gestiken des Ausdruckstanzes um.⁷ Um 1925 entwickeln Hannah Höch, Kurt Schwitters und Hans Heinz Stuckenschmidt die Idee zur sogenannten *Anti-Revue*, die aus dem enttäuschenden Besuch einer Revuevorstellung entstand.⁸ Unter dem programmatischen Titel "*Schlechter und Besser*" sollte ein musikalisch-tänzerisches Bühnenstück entstehen, für das Höch sowohl Entwürfe verschiedener szenischer Bühnenbilder wie eine in Bunt-

⁴ Funkenstein 2001, S. 94.

⁵ Funkenstein 2001, S. 94f., eigene Übersetzung JF.

⁶ Ebd., S. 95, eigene Übersetzung JF.

⁷ Gabriele Brandstetten bezieht sich auf den Begriff der 'turbulenten Figuration' von Gottfried Boehm, in: Brandstetten 2007, S. 13 und 16.

⁸ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 135-138.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

stift und Aquarell ausgeführte Serie einzelner Figurinen zeichnet. Schwitters übernimmt Drehbuch und Regie, während Stuckenschmidt die Libretti komponieren soll.⁹ Auch wenn das Projekt nicht über das Stadium erster ausgeführter Ideen verfolgt wird, sind die erhaltenen Zeichnungen aufschlussreich in Hinblick auf Höchs doppelgleisiges, künstlerisches und kunstgewerbliches Schaffen. Ein Brief, den der befreundete Kunsthistoriker Adolph Behne am 16.1.1924 an Höch schreibt, ist Zeugnis dafür, dass es schon Anfang des Jahres 1924 Bestrebungen gab, eine Tanzaufführung zu inszenieren, deren Fäden letztlich wie beim späteren Projekt mit Schwitters und Stuckenschmidt, fallen gelassen werden.

“Liebe Hanna H
das Ballet ist bereits erledigt - kein A.s hat Lust - ich auch nicht. Wozu sollen wir ein solches Martyrium auf uns nehmen? Zerbrich Dir nicht Deinen zarten Kopf mit Kostümentwürfen [...]. Wir amüsieren uns ohnedem viel amüsanter. Meine femme und last not least ich grüßen Dich herzlich
Behne”¹⁰

Explizite Pläne zum theatralen Gesamtentwurf von Höch, Schwitters und Stuckenschmidt, die vermutlich zwischen 1924 und 1926 entwickelt wurden, sind nicht schriftlich erhalten. Notizen im Pariser Reisetagebuch zeugen allerdings von Höchs Interesse und Begeisterung für Revuevorstellungen, von denen sie Szenendetails und -reihenfolge vermerkt, um am Schluss enthusiastisch und prägnant das Résumé “fabelhaft gut” zu ziehen.¹¹

Sabine Lange, deren Diplomarbeit von 1984 leider nicht veröffentlicht wurde, ist die Erste, die die Figurinen und Bühnenbildentwürfe “kunst- und stilge-

⁹ Ebd., S. 135-138.

¹⁰ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995b, Korrespondenzen 1924, 24.1/ S. 152.

¹¹ Susan Funkenstein machte diese Beobachtung anhand der im Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 188f. wiedergegebenen Notizen. Funkensteins Dissertation gehört zur umfangreichsten Literatur über “*Schlechter und Besser*”, die sich die Rekonstruktion und Interpretation der wenigen Bruchstücke der *Anti-Revue* zur Aufgabe macht. Vgl. Funkenstein 2001, S. 59-85.

schichtlic[h]" analysiert.¹² Die auffindbaren Spuren, die das Revue-Projekt in Schriftzeugnissen hinterlassen hat, sind rar oder bieten wie im Fall eines Briefes von Schwitters [26.24] nur Anzeichen für die schwindende Möglichkeit zur Realisierung.¹³ Die deutlichsten Konturen gewinnt das Vorhaben noch durch die Erinnerungen an ein aberwitzige Reise mit Schwitters und Stuckenschmidt, von der Hannah Höch zu berichten weiß.¹⁴

“An einem Abend sahen wir uns im Metropol-Theater ‘Halloh die grosse Revue’ an. Eine der Kitschdarbietungen, die mit brutalen Mitteln nur auf Sex-Wirkung eingestellt waren. Kurt war sofort entschlossen selbst eine Revue zu machen. Eine Merzschau von gigantischen Ausmaßen sollte entstehen. Und von künstlerischer Form. Kurt Schwitters als Leiter des Ganzen, und die Texte übernehmend. Als Komponist war es bald gelungen St. [Stuckenschmidt] zu gewinnen. [...] Ich sollte Ausstattung u. Figurinen machen. 8 Tage arbeiteten wir einträchtig und fieberhaft in Berlin. Kurt Schwitters musste also [wegen einer Matinee in Hannover, Anm. JF], zu seinem großen Leidwesen die Revue-Arbeit in Berlin abbrechen. Nun bestürmte er uns, doch mit nach H. [Hannover] zu kommen. St. [Stuckenschmidt] war bereit dazu. Ich konnte mich nicht freimachen oder Geldmangel erlaubte keine Reise mehr[.]”¹⁵

Schwitters drängt Hannah Höch zu der übereilten Reise nach Hannover, auf die er nicht nur “ein umfangreiches Modell einer Bühne” mitschleppt, sondern auch eine Schreibmaschine, die Schwitters prompt im Zugabteil mit Höch und Stuckenschmidt auspackt, “sie auf einen umgekippten Koffer [stellt] und tippete. An der Revue. Wir arbeiteten also in die taufrische Landschaft hinein.”¹⁶

¹² Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 134 und 143; vgl. Lange 1984.

¹³ Schwitters schreibt in diesem Brief an Höch: “Die Revue muss allerdings weiterkommen. Wir müssen mal Stuckenschmidt zu erreichen suchen und ihn fragen, ob er schon gearbeitet hat, oder ob er keinen Wert darauf mehr legt. Ich werde mal sehen, ob er in Berlin ist. Dann könnten wir schlimmsten Falls einen anderen Komponisten hinzuziehen. Aber wen?” Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995b, 26.24/ S. 266.

¹⁴ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 135-142.

¹⁵ Ebd., S. 135-138.

¹⁶ Ebd., S. 139 und 142.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

Trotz Schwitters erneuten Bemühungen das Projekt voranzutreiben, enden die Anstrengungen zur Fortsetzung im Laufe des Jahres 1926. Wie Sabine Lange schreibt, mag dafür unter anderem auch das "nachlassende Interesse" Höchs verantwortlich gewesen sein, die durch die Beziehung zu Til Brugman in Holland neu Fuß gefasst hatte.¹⁷

Figurinen wie *Der warme Ofen*, *Die Frau des warmen Ofens*, *Die Mädchen entwickeln Rauch oben* begleitet von den *Jünglingen*, *Der König*, der mit seinem Thron zu einem Block verwachsen zu sein scheint, und *Die Mäuse* zeugen heute neben weiteren Zeichnungen im Nachlass der Berlinischen Galerie von der *Anti-Revue*.¹⁸ *Der warme Ofen* und seine Frau sind, halb Mensch halb Maschine, Nachboten der "Dada-Cyborgs", die Automatenteile als Gliedmaßen tragen.¹⁹ Selbstredend hat dieses bürgerliche Paar nicht anderes im Kopf als die funktionierende, häusliche Nestwärme. Zusammen mit den *Mädchen*, die folgerichtig *oben Rauch entwickeln*, wie es sich für zukünftige Hüterinnen eines warmen Ofens gehört, stellen sie eine grelle Welt des Showbusiness dar, die gleichzeitig "schlechter und besser" als die reale ist. Das irritierende Paar, *wärmer Ofen* und seine Frau, deren ganze Vorstellungskraft und Gedanken wortwörtlich um den Herd gesponnen sind, beziehen auf ironische Weise die bittere Lebensrealität der Zwischenkriegszeit in die Abstraktheit der Formensprache und Abgehobenheit der Unterhaltungsbranche ein. Funkenstein konnte auf Grundlage ihrer Recherche in den unveröffentlichten Beständen der Berlinischen Galerie Züge einer Szenenfolge der *Anti-Revue* skizzieren. Sie teilt die erhaltenen Figurinen und Bühnenbilder in fünf szenische Gruppen ein: die 'weisse Woche', die von klirrender Kälte beherrscht wird, die

¹⁷ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1955a, S. 142, Roters zitiert Lange 1984, S. 5.

¹⁸ Weiters könnte man die Zeichnungen 'Die Mutter', 'Der Engländer' und Personal mit roten oder gelben Kostümen wie die Entwürfe für wechselnde Bühnenbilder untersuchen. Susan Funkenstein nimmt sich im Kapitel *Mingling the Popular with the Avant-Garde: Hannah Höch's Figurations of Women Dancers* ihrer Dissertation dieser Aufgabe an. Vgl. Funkenstein 2001, S. 5. Das Konvolut der aller publizierten Zeichnungen ist wiedergegeben in Kat. Ausst. Berlinische Galerie 2007, S. 200-203.

¹⁹ Die Bezeichnung "Dada-Cyborg" ist von Matthew Biro, der damit den vielgestaltigen Umgang mit Figuren als Mensch-Automaten im Dadaismus bezeichnet, entlehnt. Vgl. Biro 2009.

[Abb. 12] 'komische Szene' mit Tiermenschen wie den *Mäusen*, den Auftritt der Show-girls, zu denen auch die *Mädchen* und *Jünglinge* zählen würden, eine Gruppe technologisch-abstrakter Figuren, die den *warmen Ofen* und seine *Frau* einschließen, und zuletzt eine Truppe aus gelben Soldaten, dem *Engländer*, *König* und *Teufel*, der vermutlich noch ganz andere Mittel als einen Ofen hat, den Menschen 'einzuheizen'.²⁰ Wie das Zusammenspiel der Figurentypen geplant gewesen sein mag, bleibt im Dunkeln. Funkenstein geht davon aus, dass, wie in zeitgenössischen Revuen in Berlin und Paris üblich, keine übergreifende Narration die einzelnen Bilder verbindet.²¹ Ein Blick auf die Zeichnungen selbst soll daher Aufschluss über die Fragmente einer Handlung geben, deren Mitspieler im krassen Gegensatz zu den stereotypen Rollen der Revuegirls stehen.

[Abb. 6] Die Skizze für das Plakat reiht einige der Charaktere wiedererkennbar entlang einer Linie auf, die die Bühne für einen Soldaten, ein Mondkalb und Jünglinge umgrenzt. Mächtig und schwarz sitzt auf der oberen Blatthälfte eine überdimensional große Katze, für deren grausames Spiel wohl *Die Mäuse* gedacht waren. Der Figurine, die hinter dem Rücken der Katze schematisch wiedergegeben ist, scheint schon der Mäuseschwanz vom Kostüm gerissen worden zu sein, während sich die Figuren im helleren und vielleicht *besseren* Teil bereits im Rampenlicht einer riesigen Kerze positionieren.

[Abb. 12] Die Skizze für das Plakat reiht einige der Charaktere wiedererkennbar entlang einer Linie auf, die die Bühne für einen Soldaten, ein Mondkalb und Jünglinge umgrenzt. Mächtig und schwarz sitzt auf der oberen Blatthälfte eine überdimensional große Katze, für deren grausames Spiel wohl *Die Mäuse* gedacht waren. Der Figurine, die hinter dem Rücken der Katze schematisch wiedergegeben ist, scheint schon der Mäuseschwanz vom Kostüm gerissen worden zu sein, während sich die Figuren im helleren und vielleicht *besseren* Teil bereits im Rampenlicht einer riesigen Kerze positionieren.

[Abb. 7] Das Kostüm der *Frau des warmen Ofens* ist im extremen Sinne 'kopflastig', ihr Körper ist von den Schultern abwärts in ein System aus bunten, zylindrischen Rohren eingeschlossen, das nur die Gelenke beweglich und die schlanken Beine sichtbar belässt. Den roten Kussmund des weiblichen Haushaltgeräts hat Höch zu einer Art Schublade umfunktioniert. Funkelnde Augen sind zu bronzenen Armaturen und polierten Drehknöpfen mutiert. Einzig der abgewinkelte Unterarm und die gekreuzten Finger der Frau deuten die Ausmaße ihres minimalen Handlungsspielraumes an. Sie stellen zugleich als Gesten des

²⁰ Die tabellarische Abbildung, in der Funkenstein ihre Rekonstruktion systematisiert, ist abgedruckt in: Funkenstein 2001, S. 62.

²¹ Funkenstein 2001, S. 61. Die größten Spielstätten für Revuevorstellungen wurden in Berlin von Herman Haller, Erik Charell, James Klein und Rudolf Nelson betrieben. Vgl. Ebd., S. 66f.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

Nichtstuns den Grad der Unwilligkeit und Unfähigkeit, auch nur die kleinste Initiative zu ergreifen, aus: Wo die linke Hand jede Tätigkeit durch elegant überkreuzte Finger verweigert, weist die rechte gar keine Finger mehr auf – die Zeichnung bricht an dieser Stelle schlichtweg ab.²² Die tänzerische Aufgabe der schmalen Frau dürfte ganz darin bestehen, das Ungleichgewicht des gigantischen, asymmetrischen Maschinenteils, das ihr auf Schultern und Genick lastet, durch winzige Schritte mit den zierlichen Stöckelschuhen auszubalancieren.

Im Vergleich zu den Stoffpuppen, die Hannah Höch zwischen 1916 und 1918 [Abb. 14-16] anfertigt, wird deutlich, wie viel Wert sie auf deren fast uneingeschränkte Biagsamkeit, Gelenkigkeit und das Bemühen, den Puppen ein Gesicht wie einen gegliederten Körper zu verleihen, legt. Bei der Fotomontage *Englische Tänzerin* (1928) [Abb. 49] und ihrer Kumpanin *Russische Tänzerin (Mein Double)*, die im selben Jahr entsteht, geraten die riesigen Köpfe noch größer, die Beine tragen deren Gewicht aber mit virtuoser Eleganz. Die *Englische Tänzerin* scheint uns eine Maske, ein zur Schau getragenes Antlitz entgegenzuhalten, denn hinter dem 'Make-up' aus Papier-Haut und -Haaren kommt ein zweites Gesicht mit beweglichem Mund und lebendigen Augen zum Vorschein. Höch, die Tänzerinnen in den kommenden Jahren wiederholt in ihren Fotomontagen auftreten lässt, geht nirgends mit solcher Strenge und rigorosen Einschränkung der Bewegungen vor wie bei den Figurinen der *Anti-Revue*. In einer Bühnenanweisung dazu heißt es kurz und knapp: "Ganz streng unbewegliches Ballett, nur zwei Gesten[.]"²³ Diese Erstarrung der weiblichen Figurine durch ihr Kostüm lässt Höchs bissige Kritik am Selbstverständnis scheinbar emanzipierter Frauen erkennen, für deren körperbewussten und freiheitsliebenden Lebensstil *Die Dame Mode* "Für den Sport" präsentiert. Im Schnitt, [Abb. 9] der Linie und den Accessoires (wie verstärktem Rocksäum und Stöckelschuhen) bezieht sich Hannah Höch direkt auf die zeitgenössische Mode. In deren Umdeutung durch die Höch'schen Figurinenentwürfe wird die sportive, Be-

²² Für den Hinweis auf die Untätigkeit oder Arbeitsunfähigkeit bei der Deutung der gekreuzten Finger danke ich Daniela Hammer-Tugendhat.

²³ Höchs Notiz wird zitiert von Peter Krieger, Hannah Höch, Dada und ihr Werk, in: Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne/Nationalgalerie 1976, S. 19.

wegungsfreiheit fördernde Kleidung aber als Apparatur einer Domestikation oder häuslichen Stillstellung entlarvt.²⁴ Höch minimiert nicht nur die Beweglichkeit einiger Charaktere, sie stellt sie auch in den Dienst einer Bildform, dem die abstrakten Figurinen als bloßes Vehikel dienen. Ein Notizzettel verdeutlicht den Gedanken:

“Bühne abstr[akt]. Figurinen abstrakt: mit lebensgroßem Bild vorgehalten. bewegen sich nur seitlich – wenn sie (Statisten) Bildform tragen. Beweglicher, wenn sie rund sind.”²⁵

Obwohl dieses Konzept keine direkte Umsetzung in den Figurinen erfährt, trifft das 'Form- und Bewegungsgesetz', dessen Relationen Höch reglementiert, auf das zugleich gestelzte und kastenartige Kostüm der *Frau des warmen Ofens* zu: Die Form eines transportierten Bildes – oder in diesem Fall, Objektes – definiert den Bewegungsspielraum ihrer Trägerin. *Der warme Ofen*, dessen mechanisch anmutendes Kostüm rundere Züge annimmt, ist demgemäß agiler gestaltet. Die zentrale Rohrleitung verläuft mit zwei offenen Enden direkt durch den überdimensionierten Kopf, dessen Bestandteile, Knöpfe und ausladende Metallteile, ein veritables 'Kindchenschema' figurieren. Haben und Sein sind untrennbar verschmolzen, er ist und hat einen *warmen Ofen*. Der eigentliche 'Brandherd' der Revuevorstellung dürften aber die *Mädchen*, die *oben Rauch entwickeln*, gewesen sein. Sie tragen die effektvolle Maschinerie, 'leicht' bekleidet, direkt am Leib. Als einziger 'Bedienter' der bunten Warenwelt, dessen Körper nicht im Dienste einer mechanisierten Hauswirtschaft – oder besser: Ökonomie – steht, tritt der *König* auf, dessen ausladendes, nahezu architektonisches Kostüm demonstrativ dafür geschaffen ist, im Sitzen getragen zu werden. Aber auch hier hat ein Ding Besitz von der Figur ergriffen, nur dass es kein qualmender Ofen, sondern der mächtige rote Thron ist, der die Gliedmaßen des *Königs* umschließt.

Im zeitgenössischen Kontext partizipieren die Figurinen Hannah Höchs am Diskurs über das mechanische Ballett, zu dem Hugo Ball, Vilmos Huszár,

²⁴ Das Modell für ein gehäkelttes Sportkostüm Nr. S 657 stellt eines von vielen möglichen Vergleichsbeispielen dar. Es ist entnommen aus: *Die Dame*, Jg. 1923, Heft 8, S. 23.

²⁵ Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995b, Notizzettel ohne Datum [1925], 25.53/ S. 241.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters und Sophie Taeuber-Arp Anregungen gegeben haben.²⁶ Die *Anti-Revue*, die in den Jahren von Hungersnöten und Katastrophenwintern Haushalts-Roboter und einen *warmen Ofen* und in den Bürgerkriegswirren der Weimarer Republik einen *König* auf die Bühne treten lässt, stellt kollektive Traumgestalten im Gewand einer avantgardistischen Ästhetik dar. Sie erwachsen als "Tagträume"²⁷ aus dem Begehren einer Gesellschaft, die im kalten Klima *transzendentaler Obdachlosigkeit* lebt. *Schlechter und besser* bezeichnet nicht nur die Einschätzung oder Befindlichkeit des Publikums und parodiert darüber hinaus die Belanglosigkeit von zeitgenössischen Revueprogrammen – mit Titeln wie "Wann und Wo", "Noch und Noch", "An und Aus", "Schön und Schick", "An Alle!" oder "Für Dich!"²⁸ –, sondern proklamiert eine grundlegende Abkehr vom *durchschnittlichen* oder falsch verstandenen, *mittleren* Seinszustand, die für das balancierende Schweben der dadaistischen Lebensweise oberstes Gebot ist.²⁹ Anders als bei der Fleischschau großer Revuen, in denen die Verdinglichung der *Girls* unübersehbar inszeniert wird, löst Höch die ineinander verhakten Reihen der Darstellerinnen auf und widmet den Charakteren einzelne Kostümstudien, argumentiert Susan Funkenstein.³⁰ Statt einer homogenen Masse oder einem auf paradoxe Weise zerstückelter Kompositkörper, wie ihn nach Kracaues Analyse die berühmten *Tillergirls* in ihren Revuen bilden, schaffe Hannah Höch eine Hierarchie gereihter Individuen.³¹ Entgegen den Tanzfigurationen "unauflös-

²⁶ Oskar Schlemmers triadisches Ballett wird erstmalig 1923 anlässlich einer großen Bauhaus-Ausstellung aufgeführt. Hannah Höch, die Kontakte und Freundschaften zu BauhüslerInnen pflegte, waren Schlemmers Kostüme sehr wahrscheinlich bekannt. Vgl. zu Schlemmers triadischem Ballett, Hüneke 1997.

²⁷ Kracaueer schreibt, wie in der Einleitung zitiert, von "Tagträumen der Gesellschaft", die sich in populären Produktionen manifestieren, vgl. Kracaueer 1927b, S. 280.

²⁸ Funkenstein 2001, S. 67f.

²⁹ Die Philosophie der ausbalancierten Mitte durch die Immersion von Polaritäten, die für Höch in dieser Werkphase größte Relevanz erlangte, hat Salomo Friedlaender exemplarisch in seinem Werk zur *Schöpferischen Indifferenz* formuliert. Im Zuge dieses Kapitels wird darauf zurückzukommen sein, vgl. "Figuration der Differenz", S. 49ff.

³⁰ Funkenstein 2001, S. 68-70.

³¹ Funkenstein bezieht sich bei diesem Teil der Interpretation speziell auf die Soldaten der *Anti-Revue*, Funkenstein 2001, S. 70.

[Abb. 5]

liche[r] Mädchenkomplexe", als die Siegfried Kracauer die Massenornamente der Tillergirls beschreibt, breche Höch mit der Anonymität der *Kickline*, so könnte man Funkensteins These zusammenfassen.³² Aus den Beobachtungen, die an dieser Stelle anhand der Kostümentwürfe und deren Bewegungsschemata gemacht wurden, lässt sich Funkensteins Argument einer Emanzipation der Einzelfigur aus dem Massenverbund aber relativieren, oder besser, ließe sich ihm eine weitere Wendung hinzufügen: Die Verdinglichung der Figuren, insbesondere der weiblichen (*Die Frau des warmen Ofens*, *Die Mädchen entwickeln Rauch oben*, auch *Die Mäuse*) wird parodistisch zugespitzt. Eben durch die halbnackten Mädchen mit spektakulärer Rauchentwicklungsfunktion und dem Gerät, das die *Frau des warmen Ofens* als Kopf trägt, überbietet *Schlechter und Besser* zeitgenössische Revuen mit ironischen Gestus. Mit Hans Heinz Stuckenschmidt haben sich Höch und Schwitters außerdem einen avantgardistischen Komponisten, Musiktheoretiker und -kritiker ins Boot geholt, der um 1925 die Ideen einer *Mechanisierung der Musik* affirmiert und voranzutreiben versucht. Stuckenschmidt imaginiert dabei eine Musikmaschine, die die "Rolle des Interpreten" überflüssig macht, da sie "übermenschlich schnelle Tempi fehlerfrei spielen, keine Störungen durch fehlerhaftes Zusammenspiel [und die] Gleichzeitigkeit von allen Tönen" mit äußerster Präzision erzielen kann.³³

[Abb. 7,10,12]

Offensichtlicher noch als Kracauer über die Filme und Revuen der Zeit schreibt, – "Sie plaudern alle ein unzartes Geheimnis aus, ohne dass sie es eigentlich möchten." – formiert sich die "Summe der gesellschaftlichen Ideologien" in Höchs Figurinen zur *Anti-Revue*.³⁴

Dada. Ein Puppenspiel

Geht man ein paar Jahr zurück, in die Anfänge des Berliner Dada-Clubs, wird eine andere Abzweigung erkennbar, die die 'Verpuppung' anspruchsvollen

³² Ebd., S. 70; Kracauer 1927a, S. 50.

³³ Stuckenschmidt 1925a, S. 15.

³⁴ Kracauer 1927b, S. 282.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

Kunstschaffens im engen Kontakt mit Erzeugnissen der Alltagskultur bei Hannah Höch genommen hat. Sie tangiert, wie die Figurinen, Konzeptionen der Weiblichkeit, in diesem Fall eines Femininen, das durch die zeitgenössische Puppenmode, ins Kindlich-Niedliche und Häusliche gewendet wird.

Der Mythos jener namensgebenden Szene, die sich 1916 im Zürcher Cabaret Voltaire rund um Hugo Ball und ein Wörterbuch zugetragen haben soll, lässt die Messerspitze über dem gesamten deutsch-französischen Wortschatz just bei einem Wort – *dada*, übersetzt als kindlicher Ausdruck für das Steckenpferd oder Pferdchen – zum Stillstand kommen, das sowohl die Gesetze der Rechtschreibung und der Schriftsprache überhaupt als auch die der Übersetzung ad absurdum führt. Dieses Steckenpferd der Dadaisten wirft daher nicht nur stante pede seine ursprüngliche Bedeutung ab um als Versatzteil einer beweglichen Logik und Zentrum eines ganzen Wortfeldes von Neologismen zu dienen (*Dadaist, Dadasoph, Dada-merika, Wasbeißtmichdada, Dadaco, Dadakratie* et cetera), dem Steckenpferd werden auch weitere Spielzeuge zur Seite gestellt, die von Anfang an aus dem Kindesalter entwachsen sind um mitten in den Avantgarden europäischer Kunst zu landen.

Rainer Maria Rilke setzt sich 1913 angeregt durch die Wachs-Puppen Lotte Pritzels an einen Essay über das Wesen dieser Spielzeuge, die in Kindertagen zum ersten Gegenüber und Maßstab der Welt werden.³⁵

“Die Puppe hat keine [Phantasie wie die Marionette] und ist genau um so viel weniger als ein Ding, als die Marionette mehr ist. Aber dieses *Weniger-sein-als-ein-Ding*, in seiner ganzen Unheilbarkeit, enthält das Geheimnis ihres Übergewichts. An die Dinge muß sich das Kind gewöhnen, es muß sie hinnehmen, jedes Ding hat seinen Stolz.

³⁵ Rilke schreibt wörtlich zur Erfahrung eines ersten Gegenübers: “Ich weiß, ich weiß, wir mußten solche Dinge haben, die sich alles gefallen ließen. Der einfachste Verkehr der Liebe ging schon über unsere Begriffe hinaus, mit einer Person, die etwas war, konnten wir unmöglich leben und handeln, wir konnten uns höchstens in sie hineindrücken und in ihr verlorengehen. Der Puppe gegenüber waren wir gezwungen, uns zu behaupten, denn wenn wir uns an sie aufgaben, so war überhaupt niemand mehr da. Sie erwiderte nichts, so kamen wir in die Lage, für sie Leistungen zu übernehmen, unser allmählich breiteres Wesen zu spalten in Teil und Gegenteil, uns gewissermaßen durch sie die Welt, die unabgegrenzt in uns übergang, vom Leibe zu halten.” Rilke 1921, S. 9.

Die Dinge dulden die Puppe, keines liebt sie, man könnte meinen, der Tisch wirft sie ab, kaum sieht man fort, liegt sie schon wieder auf dem Fußboden. Anfänger der Welt, die wir waren, konnten wir über nichts überlegen sein, als höchstens über einen solchen *halben Gegenstand*, der uns hingelegt worden war, wie man den Tieren in den Aquarien einen Scherben hinlegt, damit sie an ihm ein Maß und Kennzeichen ihrer Umwelt fänden. Wir orientierten uns an der Puppe."³⁶

Die Puppe, die zur Mitwisserin frühester Taten gemacht wird – "mitgezogen in die Gitterbetten, verschleppt in die schweren Falten der Krankheiten, in den Träumen vorkommend, verwickelt in die Verhängnisse der Fiebernächte"³⁷ –, beschreibt Rilke auch als "die erste, die uns jenes überlebensgroße Schweigen antat, das uns später immer wieder aus dem Raume anhauchte, wenn wir irgendwo an die Grenze unseres Daseins traten."³⁸

"Ihr gegenüber," [fährt Rilke fort,] "da sie uns anstarrte, erfuhren wir zuerst (oder irr ich mich?) jenes Hohle im Gefühl, jene Herzpause, in der einer verginge, wenn ihn dann nicht die ganze, sanft weitergehende Natur, wie ein Lebloses, über Abgründe hinüberhübe."³⁹

Rilke, der seinen Text zusammen mit Illustrationen der berühmten Puppen-Designerin Lotte Pritzel 1921 neu veröffentlicht, ist nicht der einzige, dem es die Puppen noch im Erwachsenenalter angetan haben. Was ihm Erinnerungsstück kindlicher Welterfahrung ist, sieht den tatsächlichen Entwürfen Lotte Pritzels wenig ähnlich: Die zerbrechlichen Wachsteile blieben keinen Tag unversehrt in Kinderhänden und tatsächlich produziert Lotte Pritzel, wie andere namhafte Puppenkünstlerinnen, ihre Objekte für einen zarteren Gebrauch. Die Puppen-Annoncen in Zeitschriften richteten sich an eine feinfühligere Klientel, die die kostbaren Spielzeuge graziös im häuslichen Wohnzimmer zu platzieren und anzufassen weiß. Hugo Lang, ein 'Feuilletonist' der *Stickerie-*

³⁶ Ebd., S. 11, Hervorhebungen JF.

³⁷ Ebd., S. 6.

³⁸ Ebd., S. 10.

³⁹ Ebd., S. 10.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

und *Spitzen-Rundschau*, die später im Kapitel zur subversiven Nadelarbeit Schauplatz der Analysen sein wird, macht sich in seinem Essay *Es lebe die Puppe! Ein Beitrag zum Problem der Puppe* (1920) zum Liebhaber der Puppenmode und Fürsprecher jener "sensible[n], rege[n] Mädchen", die nach der Lektüre die "prometheische Lust in sich verspüren, [...] [das] Kribbeln in den feinen, flinken Fingerspitzen"⁴⁰ sofort ein Puppenwesen zu erschaffen:

"Im surrend-betäubenden Gleichmaß des Maschinen-Zeitalters war alles innere Leben erstarr. Von Konvention, in Kleidung, von Uniformierung [...] Nun regt sich ungehemmter das Leben, Geist sucht Formung, Seele will singen, Gefühle drängen mit Gewalt nach Verkörperung, nach Gestalt [...] In der Stickereikunst ging es so: Geometrische Ornamentik, Blümchen, Figuren ... Nun treten sie heraus aus der bannenden Fläche der Gewebe, [...] Elf Jahre wartete die blumenspendende Jungfrau im Reifrock auf dem Umschlag [dem Cover der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*] [...] auf Erlösung! Nun ist die 'Puppe' geworden – Es kommt auch die Zeit, da ... Die Welt ist 'voll von Figur': voller Engelchen, Licht- und Dunkel-Elfen, Kobolde, Teufelchen. [...] Wir werden wieder primitiv, naiv – Kinder Der Wilde formt seinen Fetisch, Gotik und Renaissance hatten ihre grotesken Fratzen, Seejungfern und - Heiligen, der Japaner hat sein Puppenfest, Amerika seine tollen BIBA-BOs und Golly-Wogs, übermütig vorne am Kraftwagen thronend ... [...] Lotte Pritzel schuf – sprunghaft Neuland erschließend [...] – Höchstleistungen in der Inkarnation neubarocken Geistes. Aus schmiegsamem Wachs und zartesten Textilien: Köpfe, Augen, Hände, beseelte Kurven voll unerhörter, vibrierender innerer Energie; wirkende Gebilde, die in ihrer Bedeutung noch keineswegs erkannt sind. [...] Erna Pinner läßt die Geisterchen schon halb-lebensgroß agieren, sie nehmen selbstbewußt den Lebenden den Platz weg; räkeln sich da und dort im hohen Sessel, im neuen Vollgefühl ihres Daseins..."⁴¹

Hugo Lang zählt im Lauf seiner kleinen Abhandlung über die Verlebendigung der Puppe, die zugleich, wie kritische LeserInnen feststellen werden,

⁴⁰ Lang 1920b, S. 183.

⁴¹ Ebd., S. 179.

[Abb. 19]

die Reanimation eines gutbürgerlichen Frauentyps inauguriert, alle Spielarten von der "großäugigen, sehr erstaunt blickende Stoff-Pupp[e]", zur "lüsternen" oder "hochnäsigen-schnippischen [...] 'Gernerals-Tochter' im [...] sehr korrekten Kleidchen" bis zu den "Rokokodämchen [...] [, die] sittig auf der Nachmittagspromenade" flanieren könnten.⁴² Ohne Umschweife erklärt Lang die Puppe zum Probierfeld des "ganze[n] Register[s] weiblicher 'Verführungskunst'":

"Ein recht lebendiges Lehrbuch vergeistigter Erotik für Töchter Evas!
Die Entwicklungsmöglichkeiten dieser kleinen Puppen sind ja unbegrenzt!"⁴³

In ironischem Tonfall nennt Hugo Lang selbst das funktionelles Deckmännelchen, das den kleinen Figuren, die das Wohnzimmer mit althergebrachten Rollenbildern infiltrieren, verliehen wird:

[Abb. 37]

"Die gute Teepuppe erfüllt doch einen praktischen Zweck! Sie hat eine sehr wichtige Aufgabe: Im – leider schwach geheizten – Salon die Teekanne warm zu halten! Für Kuchen gibt es Kuchenhüllen, keine Teepuppen!"⁴⁴

Rilke und Lang sind zwei Stimmen vom viel diskutierten Thema der Puppe, die unterschiedlich nahe in den Umkreis kindlicher Spielzeuge oder einer feinsinnigen, bürgerlichen Wohnkultur gerückt wird. Im Gegensatz zu Rilke, wo die Puppe mit einer Dingseele ausgestattet ist, und Hugo Lang, der sie als Probierfeld femininer Verkleidungen anempfiehlt, verpflanzt Hans Bellmer ab 1933 die imaginären Vorstellungswelten ins Innere eines großen, ausgehöhlten Puppenkörpers. In surrealistischer Manier manipuliert Bellmer den Bauchraum einer aufwendig konstruierten Puppe so, dass ein kleines Panorama darin untergebracht werden kann. Per Knopfdruck auf die linke Brust wechselt der Betrachter, der durch den Bauchnabel wie durch ein

⁴² Ebd., S. 180.

⁴³ Ebd., S. 182.

⁴⁴ Ebd., S. 183. Abb. 37 zeigt Exemplare solcher *Kuchenglocken und Teepuppen* für den häuslichen Teetisch im Salon.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

Schlüsselloch blickt, das Bild. Bellmer exerziert an seinen extrem kleinformatigen Fotografien mit zusammengesteckten Puppengliedmaßen nicht nur das Tabu der nackten Puppe, die weder ein Gesicht hat, noch mit passender Kleidung versehen werden kann, durch, er wendet sich auch dem Rumpf als Restraum, wie man in Anlehnung an Gilles Deleuze sagen kann, eines "organlosen Puppen-Körpers" zu, dessen funktionslosen Hohlraum Bellmer mit einem 'internalisierten' Bildprogramm befüllt.⁴⁵

Zwei der markantesten *halben Gegenstände*, die wie Rilke schreibt, weniger als ein Ding sind und deren Wesen zwischen Spielzeug, Avantgarde-Kunstwerk und Designobjekt changiert, sind die Dada-Puppen Emmy Hennings (um 1917) und Hannah Höchs (1916-1918).⁴⁶ Vor allem Hannah Höch präsentiert sich auch wiederholt in Fotoporträts mit Dada-Puppe, die deren performative und situative Bestimmung verdeutlichen. [Abb. 14-16]

In je unterschiedlichen Rollen sind die beiden Künstlerinnen anfangs durch ihre Beziehungen zu Hugo Ball und Raoul Hausmann in den Kreisen des Zürcher Café Voltaire beziehungsweise des Berliner Dada Clubs etabliert worden. Innerhalb des Männerclubs der Dadaisten war für Künstlerinnen offenbar nur dann ein Platz, wenn sie sich protegiert durch ihren Partner an Aufführungen

⁴⁵ In Bellmers Erläuterung zu der Puppen-Konstruktion wird der Mechanismus technisch genau erklärt: "Das PANORAMA entstand wohl aus dem Gefühl heraus, daß dem starren Rumpf, also dem Bauch, jegliche Funktion fehlte. Seine Konstruktion [...] ließe sich folgendermaßen beschreiben: Eine ringförmige 'Torte' [...] setzt sich aus sechs Kästchen zusammen, die wie Segmente sich aneinander fügen [...]. Diese Kästchen enthalten die Panoramen; sie sind aus kleinen Objekten, Materialien und farbigen Bildern schlechten Geschmacks entwickelt. [...] In dem inneren Hohlraum der Ringordnung ist ein drehbarer Spiegel, der einen Winkel von 45 ° zu seiner Achse bildet. Diese horizontale Drehachse durchquert den Körper genau in der Höhe des Nabels, der das Guckloch ist. – Der Knopf auf der linken Brust dient zur Betätigung; der schräge Spiegel, [...] dreht sich bei einem Druck auf den Knopf um ein Sechstel des Kreisumfangs weiter, die nächste Glühlampe schaltet sich ein, und ein zweites Spiegelbild ist vor das Auge gerückt. – Spiegel- und Schaltmechanismus sind von dem Bruder des Verfassers aufgeführt worden." Bellmer 1962, Vorbemerkung zu 'Zehn Konstruktionsdokumente', S. 14.

⁴⁶ Auch am Bauhaus bildet sich in den 1910er und 1920er Jahren eine Faszination für das Puppenspiel aus. Paul Klee, der ein etwa 50-köpfiges Handpuppentheater für seinen Sohn schafft und damit auch auf Bauhaus-Festen auftritt, und Alma Siedhoff-Buscher, die 1924 *Wurfpuppen* entwickelt, sind zwei Beispiele dieses Interesses am kindlichen Puppenspiel.

und Ausstellungen beteiligten.

[Abb. 18]

Bei Emmy Hennings *Porträt mit Handpuppe* von 1917 sticht vor allem ins Auge, dass jegliche Bewegung in der Mimik aus dem Körper Emmy Hennings im theatralischen Ausdruck der Handpuppe konzentriert zu sein scheint. Hennings selbst, die sich Kamera zugewandt und mit ihren weit geöffneten Augen etwas gegenständlich Unfassbares fixiert, hat die linke Hand in die Rocktasche gesteckt, während die rechte im Strumpf der Handpuppe verborgen ist. Die etwa 30 bis 40 cm große Handpuppe, die zur Gänze aus textilen Stoffen gewebt, genäht und gestickt ist, lässt subtile Anklänge in den Rüschen, Bäuschen und der Zeichnung des Gesichts erkennen, die sie über die 'geliehene' Hand hinaus mit ihrer Schöpferin verbinden. Gemäß der Tradition des Mimen stellt sich Hennings hier als von der Rolle gänzlich absorbiert dar. Sie trägt, mit der Figur, die sich aufgezogen hat, die Rolle am Leib, die von der Hand aus, dezentral verrückt, ihr Spiel bestimmt.

Im Vergleich zu zeitgenössischen Fotoporträts, in denen sich meist prominente Frauen mit ihren sogenannten Boudoir-Puppe vor der Kamera zeigen, wird deutlich, wie markant Hennings erstarrt-abwesender Gesichtsausdruck ausfällt und dass die Dada-Künstlerin keinerlei Illusion von Intimität gegenüber den BetrachterInnen aufkommen lässt. Das Puppen(vor)spiel hat in den zwei Porträts mit Boudoir-Puppe, die hier exemplarisch aus dem Fundus derartiger Porträts gewählt wurden, schon begonnen. Unter dem Anschein die Blicke eines Massenpublikums nicht zu bemerken, zeigt sich eine Revuetänzerin in den Anblick einer Puppe wie in ein Gespräch vertieft. Häufig wird leichte Bekleidung der Fotomodelle durch die Szenerie im Ankleide- oder Schlafzimmer motiviert oder gerechtfertigt. Das kleine Puppenschauspiel im persönlichen

[Abb. 20]

Rückzugsort einer Schauspielerin wie Clara Bow befugt BetrachterInnen zum exklusiven Eintritt in die Privatsphäre von 'Filmsternen', wie sie in Reportagen zeitgenössischer Frauenzeitschriften heißen, wo die berühmte Schauspielerin als liebevoll in ihr Nest aus Mädchenträumen gebettet gezeigt wird. Im

[Abb. 21]

erotischen Porträt des *Ziegfeld-Girls* tauschen Frau und Boudoir-Püppchen die Rollen im zugleich kindlichen und realen Spiel des An- und Auskleidens: Die *Entpuppung* der Frau stellt darin ein Sujet populärer Fotografie dar, das den Betrachtern einen Blick auf das vermeintlich unschuldige, erotische Spiel

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

einer Kindfrau gewährt, das seine medienwirksamen Rahmenbedingungen abzublenden scheint. Die Entfernung vom fotografisch-geweckten Begehren ist weit zu den Portraits der Avantgardekünstlerinnen, die zeitgleich zu den Erzeugnissen einer expandierenden Medienkultur entstehen. Und ganz im Gegensatz zu den zierlichen Miniaturausgaben mit Porzellanköpfen und Spitzenkleidern, die andererseits für gutbürgerliche 'Frauenzimmer' geschaffen werden, kann man sich vorstellen, dass die Handpuppe Emmy Hennings bei avantgardistischen Aufführungen im Cabaret Voltaire zum Einsatz kommt und wenig mit den mädchenhaften Verkleidungsspielen in den eigenen vier Wänden nach Hugo Langs Geschmack gemein hat.

Hannah Höch, die zwischen 1916 und 1918 mehrere Stoffpuppen fertigt, nimmt eine auf den ersten Blick verwandte Position zu Emmy Hennings innerhalb der neuen Dependance der dadaistischen Künstlergemeinschaft ein. Höch gestaltet allerdings durchwegs Puppen, die, weder Marionetten noch Handpuppen, zumindest eingesunken sitzen können wie auf der *Ersten Internationalen Dada-Messe* (1920). Wenn die Puppen weniger in sich gesunken [Abb. 17] erscheinen sollen, werden sie auf große Polster gebettet oder an einem dünnen Faden so am obersten Zipfel des Kopfes aufgehängt, um in voller Länge im Friedenauer Ateliers oder auf dem Titelblatt von *Schall und Rauch*, dem Programmheft der von Max Reinhardt mitbegründeten Berliner Kleinkunstabühne, präsentiert werden zu können.⁴⁷

Die beiden Puppen nehmen auf der Dada-Messe eine extrem unscheinbare, aber einzigartige Position im hinteren Raum der Galerie Burchard ein. Sie sind gleichermaßen von dem schmalen Sockel, auf dem sie platziert sind und der dahinter liegenden Wand abhängig. Als Rückenlehne dient ihnen das Exemplar einer Dada-Zeitschrift, mit dem sie die Eigenschaft 'handsamer' Gebräuchlichkeit verbindet. Der eigentliche Ort ihrer Bestimmung ist dagegen nicht unter den anderen Kunstwerken, wie den Plakaten von Hausmann, Gemälden von Grosz, der originellen Assamblage des *Plasto-Dio-Dada-Drama* von Baader oder der Deckenplastik *Preußischer Erzengel* von Schlichter, zu

⁴⁷ In der Ausgabe Nr. 5 im April 1920 sind Höchs Dada-Puppen zweimal abgebildet, einmal am Cover von *Schall und Rauch* und ein weiteres Mal im Inneren der Zeitschrift.

finden. Die eingesunkene Haltung verrät es bereits, diese Puppen sind dazu bestimmt fortgetragen, auf dem Arm gehalten oder auf den Schoß gesetzt zu werden: Knie an kleinem Puppenknie, Menschenarm um Puppenarm geschlungen, in eine wortlose Aussprache und den Anblick eines fabelhaften Gegenübers versunken. Ihnen haftet unzweifelhaft der Charakter eines Privaten an, sie sind die BewohnerInnen kindlicher Spielräume und weiblicher Territorien, wie dem häuslichen Teetisch und bürgerlichen Boudoir. Auch auf der Dada-Messe können die Puppen jeden Moment ergriffen werden oder unbemerkt vom Sockel rutschen. Sie bieten einen paradoxen Anblick: Mit 'geschwellter' Brust ausstaffiert hüten sie als Penaten die Schwelle zu jener verstellten Hintertür, durch die niemals jemand kommen wird.⁴⁸ Unter den Schlachtrufen künstlerische Agitation stellen sie das stille Pendant zu den selbsternannten "Präsidenten des Erdballs" oder Türstehern dar, die die drei Mark Eintritt zur Ausstellung kassieren würden.⁴⁹ Die Puppen können ergriffen werden und sie werden ergriffen, um von Hannah Höch in den angrenzenden Innenhof getragen zu werden. Vermutlich stammen die Aufnahmen von Höch mit ihren Puppen vom gleichen Berufsfotograf, Robert Sennecke, der die Eindrücke der Dada-Messe so detailliert festgehalten hat, dass sie heute erlauben den Großteil der geschichtsträchtigen Ausstellung zu rekonstruieren.⁵⁰ Auf ihrem dreibeinigen Schemel setzt sich Hannah Höch, so gewinnt man den Eindruck, eingehend mit dem "Puppennarrenproblem" auseinander, das zeitgenössisch diskutiert wird, nicht zuletzt unter Berufung auf Nietzsche.⁵¹ Die kleine 'existenzielle' Figur ist nicht länger (nur) Spielzeug der Kinderstuben und "Nachbildun[g] vom menschlichen Vorbild", sondern "Ausdruck", eines "andere[n]", des "Außer uns", wie es in einem zeitgenössischen Artikel zu den "kleinen Narren" heißt.⁵² Gemeinsam sind den mindestens vier entstandenen Dada-Puppen das asymmetrische Gesicht, die ausgestopf-

[Abb. 14-15]

⁴⁸ Benjamin 1982a, Konvolut I: das Interieur, die Spur, I Ia,4/ S. 283.

⁴⁹ Vgl. Adkins 1991, S. 70-75; Bergius 2000, S. 242.

⁵⁰ Hanne Bergius hat diese Rekonstruktion in *Montage und Metamechanik* minutiös vorgenommen. Vgl. Bergius 2000, S. 349-414.

⁵¹ Beielstein 1920, S. 188f.

⁵² Ebd., S. 188f.

te Brust und schmale Taille, der ausladende, steife Rock und die langen, gelenkigen Stoffgliedmaßen. Mit ihren verschieden farbigen Gesichtshälften, ungleichen Augen und aufgenähten Nasen übertragen sie das Prinzip des Montierens – oder besser: Zusammenflickens – auf die Figur der Puppe.⁵³ Die Individualität der Gestaltung äußert sich nicht durch das 'Wechselspiel' der Miniatur-Garderobe, sondern durch Uneinheitlichkeit und Kombination von Differentem innerhalb des Körperbildes.

Figuration der Differenz: Person in der Schweben

*“... auch den edeln Tieren der Erde / Wird zum Fluge der Schritt,
wenn oft das gewaltige Sehnen, / Die geheime Liebe zu dir, sie
ergreift, sie hinaufzieht.”*

– Friedrich Hölderlin, An den Aether (1835)

*“Wer seine Sache subjektiv auf nichts stellt, stellt sie dadurch ob-
jektiv nolens volens auf den Balancierpunkt der Welt ein.”*⁵⁴

– Salomo Friedlaender, Schöpferische Indifferenz (1918)

Im letzten Teil des Kapitels wird nach den Charakteren der *Anti-Revue* und Anmerkungen zu einer 'Verpuppung' der Avantgardekunst das zentrale philosophische System in den Mittelpunkt gerückt, das Höchs künstlerische Praxis der Zeit um 1920, allen voran ihre großformatige Fotomontage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919/20), informiert.⁵⁵

Unübersehbar haben die Mitglieder des Berliner Dada-Clubs sich für Phänomene des Tanzes begeistert: Raoul Hausmann führt auf Dada-Soiréen Tänze

⁵³ 1923 entwirft Hanna Höch einen sogenannten *King Charles-Hund*, der ganz im Gegensatz zu den Materialien der Dada-Puppen aus feiner Straußenwolle gestrickt und dementsprechend an die Klientel der *Dame* angepasst ist, vgl. Abb. 22.

⁵⁴ Friedlaender 2009, Aphorismen, S. 429.

⁵⁵ Erwähnt sei, dass Höch diese Montage nachträglich in einem Detail verändert. Die heutige Fassung in der Nationalgalerie zeigt rechts unten nicht mehr den Schriftzug "Weltrevolution", sondern "Die große Welt dada". Bergius 2000, S. 71, Abb. R 19.

auf, Valeska Gert, eine der bedeutendsten zeitgenössischen Ausdruckstänzerinnen, hat bei Dada Berlin Gastauftritte und Karl Hajós entwickelt den *dadaistischen Fox-Trot*⁵⁶, zu dem sich taktvoll auf der Nase spießbürgerlicher Wertvorstellungen herum tanzen lässt. Auf dem größten öffentlichen Ereignis, mit dem die Berliner Dadaisten für Aufsehen sorgen, der *Ersten Internationalen Dada-Messe*, die 1920 in Berlin stattfindet, ist nicht nur eine fotografische Serie mit 24 Aufnahmen zu sehen, die den 1919 verstorbenen Dada-Kollegen Gerhard Preiß beim *Holzpuppentanz* zeigen⁵⁷, sondern auch Hannah Höchs Fotomontage *Schnitt mit dem Küchenmesser*, die ihre größte und bekannteste werden sollte. Im Zentrum der vielköpfigen, chaotisch anmutenden Komposition dreht eine kleine Tänzerin kopflos Pirouetten. Niddy Impekoven, die als sensationell tanzende Kindfrau von sich reden macht, streckt sich nach dem aufgespießten Kopf von Käthe Kollwitz, Vorreiterin der Frauenbewegung und moralische Instanz für Hannah Höch, den sie wie einen Spielball auf Fingerspitzen balanciert, während sie selbst nur mit den Zehen auf einer polierten Glatze Fuß fassen kann.⁵⁸

[Abb. 1]

Neben den vielen Details, die in den Publikationen von Hanne Bergius und Jula Dech akribisch analysiert werden⁵⁹, können die grundlegenden Beobachtungen gemacht werden, dass Höchs Montage von in Kopf und Körper

⁵⁶ Der Text zum dadaistischen Fox-Trot (1920) lautet wie folgt: "Jokohama Dalai Lama Ramatama Jong! Sternhimmel Knokebaut Amtsschimmel Eselshaut mit Kraut Botokunden blaue Buden alte Juden Gong! / Galipoli Molly Dolly Ganz manoli Bridge! Haarnadel Ham and Eggs Pinselstrich Farbenklex mit Schmecks! Vaporetto Cavaletto Tintoretto Kitsch! / Sozialen nationales Großes Dalles Bums! Staatsbund und Bundesstaat Arist und Demokrat Salat! Proletarisch deutsch und arisch alles narrisch Sums! [...] Dada, du heiliger Dada, o großmäuliger Dada, erhör mein Gebet Dada, angebeteter Dada ganz verblödeter Dada Da-da Dada gieß uns oh Mammutgestirn Sülze in's Gehirn Dada o mephistischer Dada paralytischer Dada Dada Dada." Vgl. Bergius 1993, S. 368-370.

⁵⁷ Die Aufnahmen sind so arrangiert, dass die geraden Reihen selbst aus den Fugen geraten und hin- und her zu wackeln beginnen. Vgl. Bergius 1993, S. 224 und 227.

⁵⁸ Das Foto Niddy oder Nidda Impekovens ist in diesem Fall einem Bericht der BIZ vom 9.11.1919 über ihre Puppentänze in der Rolle einer Lotte-Pritzel-Puppe entnommen. Vgl. Bergius 2000, S. 460.

⁵⁹ An dieser Stelle sei auf Dech 1981 und Bergius 2000 verwiesen, wo sich ausführliche Beschreibungen der *Schnitt mit dem Küchenmesser*-Montage mit dem verwendeten Zeitschriftenmaterial zu finden sind.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

zerschnittenen, neu zusammenmontierten und häufig androgynen Figuren bevölkert ist und dass sich in der auf den ersten Blick chaotischen Komposition Gruppen ausmachen lassen, die einander unter Parolen, mit ernsten Mienen und Grimassen entgegentreten. Das Bildfeld wird im unteren Bereich von 'Dada' und der (nachträglich wieder entfernten) 'Weltrevolution' beherrscht, während die politischen Würdenträger von Wilhelm II. bis zu sozialdemokratischen Regierung, vertreten durch Friedrich Ebert und Gustav Noske, rechts oben sich gegen den aufkommenden Tumult als 'Anti-Dada'-Bewegung gebärden. Rosalind Krauss kommentiert den Schauplatz selbst, den Grund, auf dem und den Hintergrund, vor dem sich die Massenszene abspielt wie folgt:

“In dada montage, the experience of blanks or spacing is very strong, for between the silhouettes of the photographed forms the white page announces itself as the medium that both combines and separates them. The white page is not the opaque surface of cubist collage [...]; the white page is rather the fluid matrix within which each representation of reality is secured in isolation, held within a condition of exteriority, of synthax, of spacing.”⁶⁰

Der weiße oder nachkolorierte Zwischenraum wird nicht zur Standfläche der zahlreichen instabilen Balanceakte und technisch-tierisch-menschlichen Verkettungen, er vermittelt zunächst vielmehr den Eindruck eine Art Äther zu sein, in dem die Figuren schweben. Nicht zufällig ist das physikalische Konzept des Äthers zur gleichen Zeit in eine weltanschauliche Revolution, ausgelöst durch Albert Einsteins Relativitätstheorie, involviert.⁶¹ Im Sinne Newtons ist Äther noch ein Medium, das jede Art von Materie umfängt und sich in den Zwischenräumen als verbindender Feinstoff befindet.⁶² Der junge Albert Einstein, der 1914 nach Berlin kommt und mit seinen Thesen zur Relativitätstheorie des physikalischen Raum-Zeit-Gefüges auch in populären Zeitschriften wie der *BIZ* für Furore gesorgt hat, wird konsequenterweise

⁶⁰ Krauss 1985, S. 106f.

⁶¹ Vgl. Einstein 1920.

⁶² Zu den historischen Wandlungen des Ätherbegriffs vgl. Kramer 2008; Kassung/Hug 2008, in: Kümmel-Schnur/Schröter 2008.

links oben prominent von Hannah Höch ins Bild gesetzt. Als größter Kopf der Montage, versehen mit einem 'Ohrwurm', wird er durch den Schriftzug "Waghalter der Welt" als Kryptoporträt Salomo Friedlaenders kenntlich gemacht, der der ganzen waghalsigen Komposition mit seinem Aufruf zur "buchstäblich[en] und bildlich[en]" Verunsicherung des "feste[n] Standpunkt[es]" und zur Entdeckung der "flugkräftigen Herrschaft der persönlichen Mitte", Pate steht.⁶³ Denn es dürfte Höch bei der Bildkonstruktion weniger um eine Physik des Zwischenraumes gehen, der Äther 'zerfällt' durch Einsteins Thesen geradezu und auch Höch verleiht den einzelnen Hintergründen und Zwischenräumen durch Aquarellfarbe Akzente, die sie, wie die Einheit der Figur, nicht mehr als zusammenhängende Totalität erfahrbar machen. Die von Rosalind Krauss festgestellte Dominanz des (leeren) Raumes wird in der *Schnitt mit dem Küchenmesser*-Montage auf den zweiten Blick gebrochen.⁶⁴

Etwas abseits des physikalischen Ätherdiskurses verlegt Salomo Friedlaender den Ursprung eines raum-zeitlichen Bezugssystems in ein idealerweise fliegendes oder balancierendes Subjekt.

"Ich mag im unendlichen Raum welchen Fußpunkt auch immer annehmen, so wird er mir unter den Füßen zur schwebenden Mitte. Und es genügt, um im Willen selbst enorme Flügelkräfte aufzuregen, wenn man ihn innewerden läßt, daß er unsinnenfällig fliegt. [...] man kann unendlich Vieles sein, ohne es zu wissen; man könnte [...] Gott sein, ohne es zu wissen [...]. Man könnte geflügelt sein ohne es zu wissen. Und verborgene Flügel zum Vorschein bringen, ist lange nicht so schwierig als gar keine erst erzeugen. Tatsächlich ist also der Blick, der den Willen 'unten' stehen, gehen, sich noch 'oben' sehnen sieht, nur ein halber Blick für sein In-der-Mitte zwischen rundem, gewölbtem Unten schweben. Der Himmel ist ein Tal, die Mitte der Berggipfel."⁶⁵

Friedlaenders philosophisches Hauptwerk, das 1918 unter dem Titel *Schöpferische Indifferenz Aphorismen und existenzphilosophische Abhandlungen*

⁶³ Friedlaender 2009, S. 329 und 333.

⁶⁴ Vgl. Krauss 1985, S. 106f.

⁶⁵ Friedlaender 2009, S. 328.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

über die Schwebkraft versammelt, geht von der Erfahrung des Schwindels, dem Verlust der Bodenhaftung und dem menschlichen Wunsch zu fliegen aus und gelangt sehr bald zur Feststellung, dass die Technik nur eine "künstliche Antizipation konsequenter Ausgestaltung der physiologischen Organe" darstellt.⁶⁶ Nicht im Sinne eines 'human engineering'⁶⁷ sollen die Organe und der Körper des Menschen zu technoiden Cyborgs mutieren, sondern die geistige Verfasstheit soll revolutioniert werden. Während die Bodenhaftung der Menschen von Kracauer infrage gestellt wird und Bloch gesellschaftliche und architektonische Symptome für die Unverbundenheit der Berliner Bevölkerung mit dem Boden, auf dem sie leben, anführt⁶⁸, schreibt der ebenso in dieser "Hohlraumstadt", auf dem "Vielleicht-Boden"⁶⁹ lebende Literat und Philosoph Friedlaender affirmativ vom mentalen Gebot die "Lenk- und Schwebkräfte" "fliegender Inseln" präzise auszutarieren.⁷⁰ "Schon unser Stehen und Gehen ist schwebend, das Fliegen nur ein augenfälligeres Schweben; so viel sollte klar sein", schreibt Friedlaender.⁷¹

"Nur dieses Bild des waghaltenden Balanceurs kennzeichnet auch genügend den innersten Zustand der indifferenten Person, der 'geeinten Zwiennatur der innigen Beiden', [...] die sonst platterdings für etwas *Identisches* gehalten wird. Aber in ihrem Schwebepunkt empfindet Person ätherleicht alle Hinneigungen zum Entgegengesetzten in sich und strahlt diese Empfindung in alle ihr Glieder aus, die selbst nichts weiter sind als ihre nächsten Extreme: Ferne ist nur der Flügelschlag der Nähe, der Anwesenheit. So schwebend zu werden wie man ist, ist nur deswegen allzu schwer, weil es zu leicht ist und eine *Kultur des prä-*

⁶⁶ Ebd., S. 327.

⁶⁷ Günther Anders prägt den Begriff des 'human engineering' in *Die Antiquiertheit des Menschen*, einem groß angelegten philosophischen Projekt, der das Verständnis der Biopolitik vorbereitet.

⁶⁸ Vgl. Einleitung dieser Diplomarbeit.

⁶⁹ Bloch 1932, S. 419.

⁷⁰ Friedlaender 2009, S. 333.

⁷¹ "Wir sehen, trotzdem wir die Erde längst schwebend wissen, immer noch Steine nicht auf schwebenden Grund in ... die Mitte, sondern auf festen zu Boden fallen. Das ist gar keine Fatalität, sondern schlechte Gewohnheit." Ebd., S. 328.

zisesten seelischen Gleichgewichts erfordert wie sie kein Mensch, nur ein persönlicher ... Stern in sich aufbringen kann.“⁷²

Vor dem Hintergrund von Friedlaenders Konzeption der Person platziert Hannah Höch schließlich keinen Menschen, sondern einen tatsächlichen *Tanz-Stern* ins Zentrum ihres turbulenten Zeitbildes.⁷³ “[D]iese flugkräftige Herrschaft der persönlichen Mitte”, die Friedlaender in seiner Abhandlung zur Schwebkraft anvisiert, hat sich völlig von der üblichen Rhetorik bürgerlicher Tugenden der *Bodenständigkeit* und des *vertretbaren Standpunktes* gelöst.⁷⁴ Mehr als ein halbes Jahrhundert nachdem sich auch Raoul Hausmann – auf dem Papier – für “Kompromißbildung” gegen die Wertvorstellung unbedingter Prinzipientreue, für das “Ineinanderschweben” und entgegen ehelicher Besitzverhältnisse ausgesprochen hatte, beginnen die politischen und privaten Reformen Schule zu machen.⁷⁵ Der Soziologe Norbert Elias, der durch seine *Studien über die Deutschen* (1989) ein Bild aus dem Inneren der “Bierbauchkulturepoche” entworfen hat, greift den Begriff der *Figuration* auf, um gesellschaftliche Systeme im politischen Wandel zu charakterisieren.⁷⁶ Vor jeder staatlichen Struktur bilden Menschen, so Elias, als ob er Höchs Montage vor Augen hätte, nicht bloß “kumulative Anhäufungen”, sondern “selbst im Chaos, im Zerfall und in der allergrößten sozialen Unordnung eine [...] bestimmte Gestalt”, sie “bilden miteinander Figurationen”.⁷⁷

[Abb. 41]

Um 1934 entsteht im politisch radikalisierten, nationalsozialistischen Deutschland, eine Fotomontage, in der Hannah Höch nur eine einzige Figur – genauer: eine einzige, ‘bodenlose’ Geste – ins Zentrum des Bildes setzt. Höch lässt die

⁷² Friedlaender 2009, S. 342, Hervorhebung JF.

⁷³ Höch äußert später retrospektiv zur *Schnitt mit dem Küchenmesser*-Montage wie folgt: “Ich [...] sah eine meiner Aufgaben darin, zu versuchen, diese turbulente Zeit bildlich einzufangen.” Pagé 1976, S. 25.

⁷⁴ Friedlaender 2009, Schwebkraft, S. 333.

⁷⁵ Wagener 2008, S. 73. Wagener kann in ihrer Studie zeigen, wie sehr Hausmanns Lebenspraxis aber von den papierernen Parolen abweicht.

⁷⁶ Elias 2005; Elias 1986.

⁷⁷ Elias 1986, S. 100.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

Beine einer Eiskunstläuferin zum Spreizschritt ausholen, der über eine ländliche Streusiedlung eilig hinweggesetzt wird. Die 'Kopffüßlerin' hat sich sonst gänzlich ins Gewinde ihres Schneckenhauses zurückgezogen und nur die Beine, entschlossen zur Überschreitung, wie mutierte Fühler ausgestreckt. An ihnen trägt sie, hoch geschnürt, die *Siebenmeilenstiefel*, nach denen die Montage benannt ist. Das mobile Schneckenhaus konterkariert die Wohnhäuser im Hintergrund in gewisser Hinsicht – es neigt sich beim Vorwärtsgang, seine organische Form sieht den scharfkantigen Häuschen mit ihren steilen Dächern so gar nicht ähnlich –, obwohl auch die Siedlung alles andere als in Grund und Boden verwurzelt ist. Die klar umgrenzte Scholle, die im Bild unterhalb der Grätsche aufgespannt ist, scheint das Dorf weniger zu umgeben als die 'Kartenhäuser' wie auf Glatteis an den Rand des Bezirks zu befördern. Jula Dech deutet das Bild als Ausdruck einer Flucht vor dem Unverständnis und Starrsinn einer bornierten Gesellschaft, die die Künstlerin während des Zweiten Weltkriegs letztlich zur inneren Emigration zwingt.⁷⁸ Im Zuge 'kulturkonservativer' und nationalsozialistischer Hetzkampagnen gegen die sogenannte 'entartete Kunst' gerät auch Höch ins Visier der Kritik.⁷⁹

Abseits biografischer Deutungen gelangt man zu einigen Beobachtungen, die die eher seltenen Landschaftsdarstellungen in Höchs Montagen betreffen. Die Szenerie ist in eine ländliche Gegend eingefügt, die den klassischen Bildaufbau mit vordergründigem Pflanzengestrüpp und Wolkenzeile kürzelnhaft wiedergibt. Der schmale Mittelgrund besteht einzig und allein aus der kargen Dorflandschaft und jener gigantischen 'Übertretung', die sich kurzzeitig zwischen das platte Land und den blaugrauen Himmel schiebt. Der Dimensionssprung von der Miniatur-Landschaft zur bildbeherrschenden Figur kann nicht nur

⁷⁸ Dech 1991b, S. 37. Zum biografischen Kontext schreibt Dech: "[Höch] zieht sich nun einerseits immer mehr in ihr Heiligenseer Stadtrand-Domizil zurück – und reist andererseits mit Mann [Kurt Heinz Matthies] und Wohnwagen quer durch halb Europa: Riesenschritte und Rückzug, Siebenmeilenstiefel und Schneckenhaus...?"

⁷⁹ Ebd., S. 37. In ihrer Publikation von 1991 datiert Jula Dech die Montage um 1937 (entgegen der heute gängigen Datierung um 1934), womit sie ins Jahr der Publikation von Willrichs 'Säuberung des Kunsttempels' fallen würde. Selbst wenn diese Koinzidenz nicht exakt zutrifft, kann doch die Dimension der Flucht aus einer Heimat, in der "(kritische) Kunst unmöglich geworden ist", weiterhin wesentlich für die Montage sein, ebd., S. 38.

[Abb. 42]

durch die Wahrnehmung der zweibeinigen, sportiven Schnecke motiviert sein, sondern auch durch das Märchen des kleinwüchsigen *Däumlings*, aus dem das magischen Schuhwerk entlehnt ist.⁸⁰ Höch zeigt keinen Däumling oder Menschenfresser, sie lässt sich aber von den extremen Größenunterschieden der Märchenerzählung im Bild inspirieren. Die Schnecke, die mit ihrem riesigem Haus am Spielzeugdorf vorbeieilt, vereint noch ein drittes Paradox in ihrer Figur. Sie ist eine Verwandte der 'schnurbärtigen Taube' oder jenes 'kosmonautischen Primaten-Fräuleins', das in der Fotomontage *Flucht* (1931) das Niemandsland in Richtung einer noch unbestimmteren Leere verlässt. Denn auch die langbeinige Schnecke gehört zu den geklebten Wesen an der Schwelle von Menschlichem und Tierischem.

Das halb animalische Wesen überbrückt nicht nur die Heterogenität ihrer massenmedialen Bestandteile oder ist Ausdruck basaler Triebe wie der Flucht, sondern fängt innerhalb der Grenzen einer Figur einen transformatorischen Prozess ein. Es sind Wesen, die sich die Polaritäten Mensch und Tier einverleibt haben. Zurecht lässt sich sagen, dass die Thesen Salomo Friedlaenders von Höch in einem bildlogischen Sinne weitergedacht werden. Die Überwindungen des Humanen oder des Menschen ist bei Friedlaender transzendente Bedingung der 'Person'.⁸¹ 'Person', der bei Friedlaender mit Absicht niemals ein Artikel vorangestellt wird, um ihre geschlechtliche Identität undefiniert zu lassen, stellt ein paradoxes Identitätskonzept dar, das ausgerechnet die Nicht-Identität des Selbst zum Strukturprinzip erhebt, die mit demjenigen des 'Menschen' konkurriert.⁸² Diese sich selbst ungleiche *Person* erhebt Anspruch auf die Gesamtheit aller Polaritäten, die sie in sich ausbalanciert.

“Person ist die Vernichtung aller Weltunterschieden, auch aller sogenann-

⁸⁰ Am Ende der ältesten Märchenfassung von Charles Perrault überwältigt der Zwerg, der gerade einmal so groß wie ein Daumen ist, nämlich den Menschen fressenden Riesen, zieht sich dessen zauberhafte Stiefel an und wird darauf hin vom König als Gesandter engagiert, der in je sieben Schritten pro Meile zwischen Oberbefehlshaber und Kampfschauplatz hin und her eilen kann. Die populäre deutsche Version des "kleinen Däumlings" von Ludwig Bechstein verkürzt dieses Ende und weiß nur von vielen Herrendiensten zu berichten.

⁸¹ Friedlaender 2009, S. 332.

⁸² Friedlaender 2009, S. 335.

3. 'PERSON', FIGURINE, FIGURATION

ten 'psychischen': sie ist ihre 'Aufhebung' im witzigsten Wortverstande [...]; alle sind ihr eigen. [...] [W]ieviel Kunst und Kultur [Person] braucht, um [...] unverrutscht rein in lauter Differenzen zu verharren, schneidend unzerschnitten, teilend unteilbar durch sie hindurchzugehen, polar sinkend, das heißt steigend und sinkend mit ungebrochener Schwebkraft inmitten zu balancieren, – leuchtet ein! [...] Nur wer geflügelt ist, kann es werden; das indifferente Sein ist die Vorbedingung des Werdens, das immer polare Differenz dieses Seins ist, welches deren Wunde schlägt und heilt.“⁸³

⁸³ Ebd., S. 335.

3. *'PERSON', FIGURINE, FIGURATION*

4

Subversive Handarbeit

Hanna Höchs Nadelarbeit

Im Folgenden wird die subversive Nadelarbeit im Frühwerk Hanna Höchs unter die Lupe genommen. In ihrer Faszination für das Kleinste und beim Entwerfen von *Handarbeits-Kleinigkeiten* für illustrierte Zeitschriften trifft sich Höchs Berufsalltag mit dem Geschichtsverständnis Walter Benjamins, wonach im Unscheinbaren Aussagen über die gesellschaftliche Verfasstheit einer Zeit zutage treten. Höch gestaltet einerseits Entwürfe für sogenannte *Handarbeits-Kleinigkeiten*, die der Ullstein-Verlag vornehmlich in Frauenzeitschriften wie *Die Dame* abdruckt und die unter der beigegebenen Bestellnummer um den Preis von drei Pfennig angefordert werden können. Die Zielgruppe, für die die Entwürfe von *Handarbeits-Kleinigkeiten* produziert werden, umfasst Leserinnen, die die Errungenschaften eines neuen modischen Lebensstils bewundern und sich selbst zu den ‘Neuen Frauen’ zählen. Im Programm der *Dame* ist auch je eine Doppelseite vorgesehen, die Handarbeiten zu Grundtechniken und verschiedenen, oft saisonbedingten Anlässen (wie *Kleine Geschenke für Weihnachten*, *schnell zu fertigen* oder *Handarbeiten für unsere Kinder*) gewidmet ist.¹ In dieser Handarbeitsrubrik, die direkt auf eine ausführliche Modestrecke in jeder Zeitschriftenausgabe folgt, nehmen

¹ Vgl. o.A., Hand-Arbeiten, Kleine Geschenke für Weihnachten, schnell zu fertigen, 1922.

[Abb. 26] die Entwürfe Hanna Höchs zeitgemäße, abstrakte Formen an. Sie können als Accessoires jener Interieurs und Kleidung dienen, die den Leserinnen im selben Heft präsentiert und kommentiert werden. *Handarbeits-Kleinigkeiten* wie die *Manschetten für Lederhandschuhe*, die – so die Werbung – auch viel beschäftigte Frauen mit ökonomischem Zeitplan schnell anfertigen können, setzen eine Kombination vom eigenhändig appliziertem Manschettenmuster und vorgefertigten Lederhandschuhen voraus. Schlichte Handschuhe mit elegant gelängten Fingern und schmalen Zuschnitt werden durch die zwei verschiedenen Manschetten an das modische Kostüm angepasst. Ähnliches gilt für

[Abb. 28] die beiden *Borten im Plattstich*, die zur Dekoration auf Textilien appliziert werden können. Ihr Muster verspricht die unendliche Kombinationsfähigkeit und Wiederholbarkeit, die sonst den Vorlagen gedruckter Stoffmustern eigen sind, deren Ornament sich meterweise vervielfältigen lässt.² Die *Borte mit Rehmotiven*, die ohne Höchs Namen zu nennen nur mit der schlichten Produktnummer H 3605 erscheint, weitet das Prinzip serieller Vervielfältigung mit eigens dafür gestalteten Anschlussstellen an den Enden zu einer Bildnarration mit kleinsten Ausmaßen aus. In beinahe filmischer Manier sehen wir wie ein weißes Reh schrittweise aus seiner abstrakten, schwarzen Hintergrundumfassung ausbricht und sich in die angedeutete Landschaft davonmacht.³

[Abb. 27] Zum anderen ist Hanna Höch neben gelegentlichen Aufträgen für die *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* tätig, eine Fachzeitschrift, die sich auf jeweils etwa 50 Seiten mit konservativer Ausrichtung ausschließlich der Belebung tradierter Handarbeitspraktiken im gegenwärtigen Leben zuwendet.⁴ Hier publiziert Höch nicht nur Entwürfe, von denen drei, die *Decke mit schwarzer Stickerei* [Abb. 29] [April 1919]⁵, *Kissenplatte für ein Herrenzimmer* [Abb. 30-31] [Jänner 1921]⁶ und dem

² Rheo Brandner hat mich auf diese Beobachtung aufmerksam gemacht, wofür ich ihr sehr danke.

³ In der Beschreibung ist von zwei Borten die Rede: Die obere, abstrakte Zeile gilt als separater Entwurf, wird vom Ullstein-Verlag aber offenbar nicht als ‘salonfähig’ eingeschätzt, da sie als ‘doppeltes Bügelmuster’ in Kombination mit der gegenständlichen Borte angeboten wird.

⁴ In meiner Recherche konzentriere ich mich aus thematischen Gründen auf die Jahrgänge 1971/18 bis 1920/21 der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*.

⁵ Hanna Höch, *Decke mit schwarzer Stickerei*, 4. Platz, in: *Stickerei- und Spitzen-Rund-*

4. SUBVERSIVE HANDARBEIT

Entwurf für eine Tischdecke [Februar 1921]⁷, besprochen werden, sondern [Abb. 32-33] sie veröffentlicht in den Jahren 1918 bis 1921 insgesamt fünf Texte zu exemplarischen Entwurfsarbeiten, spezifischen Techniken und einer reflektierten Praxis der Stickerei.⁸

Kay Klein Kallos hat sich in ihrer Dissertation ausdrücklich mit den frühen Werken im Zeitraum des Kunstgewerbestudiums zwischen 1912 und 1922 auseinandergesetzt.⁹ Von 1912 bis 1915 wird Höch an der Hochschule für Angewandte Kunst in Charlottenburg in kunstgewerblichen Techniken wie Grafikgestaltung und Kalligraphie ausgebildet.¹⁰ Trotz dem sie eine Ausbildung der Freien Künste anstrebt, entschließt sie sich aufgrund gesellschaftlicher Restriktionen, die Frauen nur für private oder kunstgewerbliche Studien zulassen, die Klasse für Glasgestaltung von Harold Bengen zu besuchen.¹¹ Neben Drucken und Grafiken, die als Muster für serielle Massenfabrikationen geeignet sind, entwirft Höch Stickereien, in denen sie das expressionistische Formenvokabular mit markanten Zick-Zack-Linien und spannungsvollen Kompositionen, die mit dem Kontrast von positiver und negativer Form operieren, als formale Grundlage ihrer Gestaltung entwickelt.¹² Kallos legt dar,

schau, Bd. XIX, Jg. 1918/1919, Heft 7, S. 140. In Willy Frank, "Neue Stickereien" wird auf Höchs Entwurf Bezug genommen, vgl. Frank 1919, S. 127-137.

⁶ Hanna Höch, Kissenplatte für ein Herrenzimmer, in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920/21, Heft 4, S. 89 und 90-91 mit naturgroßem Detail. Zu Höchs Entwurf wird ein Kommentar abgedruckt, vgl. S. 1920 (Kissen für Herrenzimmer), S. 91.

⁷ Hanna Höch, Entwurf für eine Tischdecke, in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920/21, Heft 5, S. 110 und 111 mit vergrößertem Detail.

⁸ Im Bd. XVIII, Jg. 1917/18: Hanna Höch, Vom Sticken, Sept. 1918, S. 219; im Bd. XIX, Jg. 1918/1919 der Stickerei- und Spitzen-Rundschau: Hanna Höch, Was ist schön?, Okt/Nov 1918, S. 8-16; Weiss-Stickerei. Mit technischen Erläuterungen zu den preisgekrönten Arbeiten unseres Wettbewerbs, Dez 1918, S. 45-52 und im Bd. XX, Jg. 1919/1920: Hanna Höch, Die freie Stick-Kunst, Okt/Nov 1919, S. 22; Die stickende Frau, Okt/Nov 1919, S. 26.

⁹ Kallos 1994.

¹⁰ Kallos 1994, S. 38f.

¹¹ Ebd., S. 41.

¹² Ebd., S. 45.

dass Hannah Höch bei Sticktechniken wie dem Flachstich das Potential zur Geometrisierung und Abstraktion nutzt und intensiviert.¹³ Gezackte Linien und Spiralformen, die ein wiederholtes Motiv um 1914/16 darstellen, finden sich in Kompositionen späterer Entwürfe und Fotomontagen wieder.¹⁴ 1915, nachdem die öffentlichen Lehranstalten ihren Lehrbetrieb mitten im Ersten Weltkrieg wieder aufgenommen haben, wechselt Höch an die *Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums* in Berlin, wo sie ihr Studium im reformierten, progressiveren Kunstgewerbeunterricht Emil Orliks fortsetzt.¹⁵ Orlik vermittelt Höch eine Stelle in der Handarbeitsredaktion des Ullstein-Verlags, die sie von 1916 bis 1926 innehaben wird, und bringt sie neben zeitgenössischen Kunstströmungen auch mit Ideen der Standardisierung des Kunsthandwerkes, der Kooperation von Handwerk und Industrie, in Berührung.¹⁶ Während die männlichen Kollegen im Umkreis des Berliner Dada-Clubs die Annäherung an die Industrie, an proletarische Arbeitsverhältnisse, in der Technisierung suchen, operiert Höch mit Instrumenten der Avantgarde am Feld gutbürgerlicher Handarbeitstraditionen und Frauenzeitschriften für Leserinnen aus der Mittelschicht, die konservative Rollenbilder mit der neusten Mode schmücken.¹⁷ Hannah Höch setzt dort an, wo sie dank ihrer Anstellung und Bekanntschaften in der Branche ein verhältnismäßig großes, dezidiert weibliches Publikum erreicht, an das sie ihre Botschaften richten kann.

“The rise of advertisement in these journals [*BIZ, Die Dame*] coincides with the point where Höch, Hausmann, George Grosz and John Heartfield decide to call their method of art-making montage. [...] Undoub-

¹³ “She [Höch] made astute use of the inherent geometrical elements of needlework. With this work [from 1912] she utilized the needlework medium to begin to define abstraction. Although the motifs for the work may have been influenced by the energetic work of the *Brücke* artists, the embroidery technique itself initiates the shift from floral to abstract, geometric motif.” Ebd., S. 46.

¹⁴ Kallos verweist hier auf die *Schnitt mit den Küchenmesser*-Montage von 1919/20. Vgl. Dech 1991b; Kallos 1994, S. 48.

¹⁵ Kallos 1994, S. 70.

¹⁶ Ebd., S. 83. Zeitgleich mit Höch studierte auch George Grosz, ein späterer Dada-Mitstreiter, an der Lehranstalt des Kunstgewerbemuseums. Vgl. Ebd., S. 72.

¹⁷ Zum Aspekt der Technisierung des Menschen im Dadaismus, vgl. Biro 2009.

4. SUBVERSIVE HANDARBEIT

tedly Hausmann, Grosz and Heartfield had factory workers in mind when they thought about the associations between the word *monteur* and real people. For Höch, the association also applied to the design work she already did. Her work at Ullstein was machine-produced and reproduced thousands of times for commercial application and therefore particularly well-suited for Dadaist photomontage. Höch was, however, the only Dadaist who recognized the socially explosive potential of material mined from women's journals to express ideas about a new social order."¹⁸

Höch widerspricht den Gründungsmythen der Fotomontage, die von avantgardistischer Originalität zeugen. Sie betont, dass auf populären Postkarten und Erinnerungsbildern an die Militärzeit das Verfahren der Fotomontage angewandt wurde, was sie und Hausmann zu den ersten Fotomontagen inspiriert habe.¹⁹ Zeitschriften wie die *Berliner Illustrierte Zeitung* und *Die Dame*, eines der erfolgreichsten Magazine des Ullstein-Verlags, setzen Fotomontagen bereits in ihren bildjournalistischen Reportagen, Modestrecken und Werbeanzeigen ein.²⁰ Kallos bringt es auf den Punkt, wenn sie die avantgardistische Ästhetik mit kunsthandwerklichen und bildjournalistischen Tendenzen in Verbindung bringt und schreibt, dass Höchs Ästhetik der Montage aufs Engste mit ihrer kunstgewerblichen Ausbildung, der beruflichen Tätigkeit für den Ullstein-Verlag und andere Handarbeits-Zeitschriften – wie *Die praktische Berlinerin*, *Dies Blatt gehört der Hausfrau* oder die *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* – zusammenzudenken ist.²¹

Ab 1916 beginnt Höch schließlich direkt Fragmente aus ihrer Entwurfstätigkeit in der Redaktion in avantgardistische Klebebilder einzufügen.²² Die Montagen, die daraus hervorgehen, sind von einem Hang zur Abstraktion [Abb. 23-25]

¹⁸ Kallos 1994, S. 158f.

¹⁹ Vgl. Höch 1966; Kallos 1994, S. 142.

²⁰ Kallos 1994, S. 145.

²¹ Ebd., S. 148.

²² Ebd., S. 140. Kallos schreibt an anderer Stelle: "For Höch the transition from design to abstraction was prefigured in her design work and stimulated by the avant-garde." Ebd., S. 99.

[Abb. 23]

geprägt, der ironisch zugleich auf die Formensprache der Avantgarde wie traditionelle Handarbeit und Schnittmusterbögen Bezug nimmt. Angesprochen sind Instrumente häuslicher Arbeit wie Schere, Nadel und Faden, denen im *Entwurf für ein Denkmal für ein bedeutendes Spitzenhemd* (1924) ein Monument aus tektonischen Papierschnipseln errichtet wird. Diese Montage wird von Bettina Schaschke überzeugend entgegen der nachträglichen Beschriftung ‘H,H, 1922’, die Hannah Höch wohl bei der Archivierung ihrer eigenen Werke notiert hat, wie die gesamte Serie auf Schnittmusterbögen zwei Jahre später auf 1924 datiert, da Schaschke die Schnittmusterbögen zuzuordnen weiß, aus denen der papierene Stoff des ‘Spitzenhemdes’ geschneidert ist.²³ Das Gefüge aus Teilstrecken schwarzer Linien ist zu einer aufrechten Konstruktion neu zusammengesteckt. All das, was im Arbeitsprozess zur Herstellung eines Spitzenhemdes, eines, wie gesagt wird, bedeutenden, wenn nicht superlativisch guten – spitzen – Spitzenhemdes zerschnitten und weggeworfen wird, bringt Höch hier aufs Tapet. Die Linien, die das Gerüst der Komposition bilden, markieren in ihrer ursprünglichen Funktion die Schnittstellen, an denen die Schere durchs Papier, der Stift an der Kante und die Nähnaedel am Saum entlang fährt. In der textilkundlichen Fachzeitschrift, der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*, schwingt sich Hugo Lang in einem seiner regelmäßigen Beiträge mit Worten zum Lobgesang der “unsterblichen Spitze” auf, die alles andere als kleinmütig sind:

“Uns interessiert nur das ausdrucksvolle Gebilde, das neues, persönliches Erleben bietet. Nicht die Reproduktion, nur die neue Form, Form unserer Zeit, Ausdruck unseres Empfindens. Das lebendige Eindringen in diese Welt des rhythmisch bewegten, gespannten und lockeren, endlos singenden weißen Fadens. Das Werden dieses lebensvollen Mikrokosmos [...] Den Frauen ist es vorbehalten, diese Formenwelt in

²³ Schaschke 2007, S. 135/ Fußnote 62. “Bei den Schnittmusterteilen, die Höch in *Weißer Form* verwendete, schimmert deren Rückseite durch. Die Rückseite ist identisch mit den Collagefragmenten, die Höch in ihrem *Entwurf für das Denkmal eines bedeutenden Spitzenhemdes* benutzte. Ich [B. Schaschke] schließe aus diesen Beobachtungen, dass die gesamte Serie von Collagen mit Schnitt- und Handarbeitsmusterbögen um 1924 entstanden ist.”

immer neuer Gestalt zu offenbaren!“²⁴

Das Denkmal, das Höch einem namenlosen, aber signifikanten Spitzenhemd errichtet, parodiert einerseits den Tonfall, mit dem in der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* in einer Mischung aus Sentimentalität und Heroisierung der Spitze gehuldigt wird, und reiht das textile Objekt andererseits ins private Museum der Hannah Höch ein, das sie auf kleinen, papierernen Sockeln eingerichtet hat.²⁵ Gewitzt, wie sie ist, baut Hannah Höch den ‘Mikrokosmos’ für das *Denkmal eines bedeutenden Spitzenhemdes* ohne jeglichen weißen Faden, vollständig aus Reproduktionen.

Kissenplatte für ein Herrenzimmer –

“... und Frauen sticken!”

*“keine Liebe keine Arbeit kein Leben / an meinem Kissen schlag ich
mir den Kopf auf / und wenn der Tag kommt bleibt es kleben / und
der Staat ist kein Traum / sondern bleibt wie mein Kissen / ein
mich gestaltender, die Fäden, die rissen / und Welt verwaltender
Zustand / der sich durch mich und mich bewegt”*

– Jochen Distelmeyer, *Eine eigene Geschichte* (1994)

Die Stickerei, die ihrem Wesen nach als Flachornament angelegt ist und sich durch ein klares Verhältnis von Figur und Grund auszeichnet, wird in den beiden Entwürfen *Decke mit schwarzer Stickerei* [April 1919] und *Kissenplatte für ein Herrenzimmer* [Jänner 1921], die Höch für die *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* entwirft, als Technik eingesetzt, die diese Relation destabilisiert und den Formwert des Grundes gegenüber und sogar durch die Stickerei selbst emanzipiert. Die Entwürfe leiten zum Verstoß gegen die Voraussetzungen der

²⁴ Lang 1920c, S. 197f.

²⁵ Die spätere Serie *Aus einem ethnographischen Museum* stelle eine solche private Musealisierung dar, wie auch die Monatge *Schutzengel* (1927/28). Vgl. zum Aspekt des Denkmals diesbezüglich, Hoffmann-Curtius 2003.

[Abb. 29]

traditionellen Stickerei an: Der Grund, auf den gestickt wird, wird als Gewebe erfahrbar. Seine Zurückhaltung rückt in beiden Entwürfen stellenweise in den Vordergrund.²⁶ Der zweite Verstoß betrifft den Flächenwert des Ornaments. Die *Decke mit schwarzer Stickerei* organisiert den Effekt einer kaum wahrnehmbaren, aber innerhalb der *Stickerei-und Spitzen-Rundschau* doch ungewöhnlichen Tiefenräumlichkeit des Gewebes. Die Feinabstufung einzelner Stichqualitäten erzeugt nicht nur graduell unterscheidbare Intensitäten, die durch die Farbgebung betont werden können, die Felder, die sich zwischen den Begrenzungen herauskristallisieren, suggerieren Überlappungen, Effekte von Schattierungen und ‘gerichteten’ Kanten. Kurz gesagt, das Ornament schickt sich an Raum zu greifen und sich durch das Schuppenkleid der schwarzen Stickerei in den Stand plastischer Gewebe zu erheben. Die Illusion wird aber im nächsten Moment gebrochen, wenn ein fragmentiertes Gebilde zwischen schwarzen Fäden, weißen Flächen und den ‘Schattenzonen’, die diese paradoxerweise werfen, entsteht. Obwohl – oder möglicherweise gerade weil – der Stickerei-Entwurf eine ähnliche Tendenz zur Zersplitterung oder Heterogenität innerhalb eines konturierten Bezirks erkennen lässt, bedient sich der Entwurf kaum ‘glatter’ Schnitte und Linien, sondern zerteilt Linien in einzelne Stiche, die im *naturgroßen Detail* ihren eigenwilligen Charakter offenbaren.²⁷ Was sich auf der *Decke mit Schwarzstickerei* noch wie ein Viererbild ausnimmt, in dem sich flache, ornamentale Felder mit der Struktur eines ‘Schuppenkleides’ abwechselt, wird in der *Kissenplatte für ein Herrenzimmer*, die Höch 1921, zwei Jahre später, entwirft, noch verschärft. Die einzelnen Motive sind beschnitten, oder besser, vernäht mit gleichermaßen an- wie begrenzenden Zonen, wodurch der Materialität der Stickerei selbst Bedeutung zukommt. Die Abstraktion vom ‘Naturmotiv’ – wie die stilisierten Blumen und Rehe bezeichnet werden – zielt auf eine Reflexion der handwerk-

[Abb. 30-31]

²⁶ In *Weißer Form* (Abb. 24) und *Schwarze Form – Das Negativ* (Abb. 25) treten der Zwischenraum und der Restraum als Figurationen hervor. Vgl. die Beobachtungen von Schaschke zur Positiv-Negativ-Form, Schaschke 2007, S. 128.

²⁷ Der Unterschied zu den Entwürfen für *Die Dame* besteht in der Reproduktion der Vorlagen. Während *Die Dame* Bügelmuster, Abziehbilder zum Aufplätten, über den Ullstein-Schnittmusterschnitt auf lukrative Weise vertreibt, gibt die *Stickerei-und Spitzen-Rundschau* die Entwürfe meist ‘naturgroß’, als Vorzeichnung geeignet, wieder.

4. SUBVERSIVE HANDARBEIT

lichen Praxis, einer Medienspezifität der Nadelarbeit ab. Höchs *Kissen für ein Herrenzimmer* läuft den Vorstellungen “warmwollene[r]” Kissen und Polster als “Zeugen des bäuerlichen Hausfleißes [...] [s]oliden, unverwüstlichen Gebrauchsgegenstände”, wie es im Kontext der Zeitschrift beschrieben werden, entgegen.²⁸ Zu Hannah Höchs Entwurf heißt es in einem beiliegenden Kommentar etwas irritiert, aber wohlwollend, dass er im “im Ganzen ruhig, symmetrisch [sei]; im Einzelnen aber doch recht eigenwillig, suggestive Formen, trotz aller Abstraktion” aufweise und einem wohl mehr zu grübeln gebe als so manche “Rätsel-Ecke”.²⁹ Die regelrechte Kissenkunde, die in der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* betrieben wird, hat selten mit Exemplaren wie dem Höch’sches Herrenkissen zu tun. Anton Schnacks Wesenslehre vom “Kissen und Polster” [1920] lässt sich daher als Folie für Höchs eigene Stickereipraxis und -theorie verstehen. Schnack schreibt:

“Gestattet sind runde und eckige, ovale und spitzkegelige, breite und schmale, sternenförmige und sichelhafte [Kissenformen]. [...] Im Charakter des Kissens liegt Humor, Neigung zum Grotesken. Sein Sinn ist: Harmonie aus Schmuck und Zweck. In seiner Tiefe schlummert der Schlaf, blaut der Traum, liegt die Ruhe. Das ist seine Metaphysik... [...] Farbe [...] zeige Kontrast-Tendenzen, sei gesteigert und neu[.] [...] Der Stoff: Leinen und Seide, Atlas und Taft: das köstliche, kühle Material, mit Flaumfedern gefüllt, weicher Spielball für die Hände, luftiges Wurfgeschöß für neckisches Spiel, schmeichelndes, heimisches Schlummerlager... Blumen und Kräuter, Tiere und Tänzerinnen, Figuren und Landschaften, Fratzen und Vögel, exotische Türme und traumhafte Städte, Ornament voll Bewegung und Rhythmus[.] [...] Wie köstlich ist es, sich auf Kissen voll phantastischer, glühender Dinge und Lebendigkeit hinzuwerfen! [...] Das Polster, einfacher und konzentrierter als das

²⁸ Lang 1920a, S. 89.

²⁹ Der Kommentar von dem nicht vollständig genannten Autor S. lautet im Volltext: “Hanna Höch’s Entwurf [...] ist im Ganzen ruhig, symmetrisch; im Einzelnen aber doch recht eigenwillig, suggestive Formen, trotz aller Abstraktion. – In welchen Farben man das stickt? Ja, das ist eben das Reizvolle: das Suchen nach der lustigsten, kontrastreichsten – oder nach der vornehmsten und ruhigsten Lösung! Das ist noch viel interessanter wie das Grübeln über die Probleme der ‘Rätsel-Ecke’! Man versuche es nur einmal.” S. 1921, S. 91.

Kissen: ein runder toller Knäuel oder würfelförmig sich aufplusternd [...], hie und da mit einer Quaste, mit einer leicht-sinnigen Zettel behängt, ist der Polchinell unter den Kissenkindern. Ein launischer Kreuzstich, [...] eine weichgeschwungene Verknotung an den Ecken [...] geben ihm Ausdruck...Kissen und Polster sind das belebende, kindhafte, fröhliche Element der Sofas, der halb-dunklen Sitz- und Schlummer-Ecken, der Bänke, Sessel, Ottomanen. Türmt Kissen-Berge auf! Kissen bringen Wärme, Traulichkeit!”³⁰

Die ‘Beredsamkeit’ von Höchs Kissenentwurf, so könnte man aus der Idee einer ‘Zeugenschaft’ des häuslichen Lebens, die sich im Kissen niederschlägt, folgern, wird darin fassbar, wie vehement sich Hanna Höch in Gestaltung und Wortlaut in ihrem frühesten Text *Vom Sticken*, der 1918 zu Ende des Ersten Weltkrieges entsteht, von den Stickereien ihres Umfeldes absetzt. In voller Länge sei ihr Text wiedergegeben, der mitten in einer Gedankenwelt aus voll traulicher “Kissen-Berge” und “unsterblicher Spitze“³¹ den Imaginationsraum einer radikal zeitkritischen, avantgardistischen und medienspezifischen Stickerei-praxis eröffnet:

“... und Frauen sticken! Von jeher haben Frauen gestickt; aber jetzt – Kriegszeit – kein Material mehr, aber Frauen sticken — — wie unsinnig wird gestickt! Die Stickerei steht im engsten Zusammenhang mit der Malerei. Sie ändert sich unentwegt, mit jeder Stilepoche. Sie ist eine Kunst und darf beansprucht werden, auch wenn tausend und abertausend liebevolle Frauenhände mit wenig Geschick, keinem Geschmack und Farbensinn und nicht einer Spur von Geist viele gute Stoffe so blödsinnig wie möglich ver‘un’zieren und diese Produkte ‘Stickereien’ nennen. Gehe man doch in die Völkerkunde- und Kunstgewerbemuseen, um sich vollkommenerer Sicherheit des Formgefühls in den Raum verteilten Komplexen, von meist unbewußtem zeichnerischen Können sprechenden, seelisch empfundenen und technisch mit leichter, gehorchender Hand durchgeführten Werke. Warum macht ihr modernen Kunstgewerblerinnen euren billigsten Schlendrian weiter, den das

³⁰ Schnack 1920, S. 220.

³¹ Schnack 1920, S. 220; Lang 1920c, S. 197.

4. SUBVERSIVE HANDARBEIT

19. Jahrhundert bis zur Erbärmlichkeit herabkommen ließ? Habt ihr keine Augen zu sehen, was in eurer Zeit vor sich geht? Wie die Kunst jetzt, eben jetzt eine große Revolution erlebt, aus der sie verändert, geläutert und mit einer straken Schwungkraft endlich einmal wieder aufwärtsschießen wird? So wenig wie es in der Malerei heute genügt, daß einer naturalistische Blümchen, Stilleben oder Akte abklatscht, so sicher muß in die künftige Stickerei wieder abstraktes Formgefühl, damit Schönheit, Gefühl, Geist, ja Seele kommen. Zeigt nicht die japanische Stickerei die Kulturstufe jener und die Bauernstickerei oder Volkskunst überhaupt mit urwüchsiger Kraft ausgeführtes Empfinden? Das sind Qualitäten! Ihr aber, Kunstgewerblerinnen, modernste Frauen, ihr, die ihr geistig zu arbeiten glaubt, die ihr Rechte zu erwerben trachtet (wirtschaftliche und geistige), also mit beiden Füßen in der Realität zu stehen vermeint, wenigstens i-h-r müßt wissen, daß ihr mit euern Stickereien eure Zeit dokumentiert!“³²

Der Appell an die Kunstgewerblerinnen und Hausfrauen in den kalten Wohnungen ruft zu einem im Einzelnen paradoxen, aber ungeschönten Realitätsbezug auf. Paradox ist die Forderung, die Höch zugleich an die Vorbildfunktion der Malerei und die Autonomie des Mediums Stickerei, an die Abstraktion der Form und Dokumentation des Zeitgeschehens stellt. 1919 wiederholt Höch ihre programmatische Fürsprache für eine “reine Stickerei, die ihre Notwendigkeit in der gestaltenden Phantasie und ihr Formung in der Technik des Stickens begründe[n]” solle.³³ Freie Stickkunst geht demnach mit den “eigne[n] Formgesetzmäßigkeiten der Nadel und des Fadens” auf “Tuchföhlung”³⁴, schottet sich aber nicht gegen das wirtschaftliche und geistige Geschehen der Zeit ab.³⁵ Höch geht es nicht – wie Hugo Lang in seinem Beitrag zur *unsterblichen Spitze* – um innerästhetische Neuerungen, geniale Erfindungen auf dem Feld der Nadelkünste, sondern um die Realisierung eines avantgardistischen Anspruches, die – wie man Peter Bürgers Diktum

³² Höch 1918, S. 219.

³³ Höch 1919, Die freie Stick-Kunst, S. 22.

³⁴ Ebd., S. 22.

³⁵ Höch 1918, Vom Sticken, S. 219.

spezifizieren kann – die Stickerei mit der Lebenspraxis verbindet.³⁶

Das Teetisch-Dispositiv

In einem Interview, das Suzanne Pagé anlässlich einer Werkschau in Paris und Berlin im Jahr 1975 mit der Künstlerin führt, kommt diese unvermittelt auf eine Beobachtung zu sprechen, die sie bei ihren Parisreisen 1924/25 im Atelier von Piet Mondrian gemacht haben muss. Bei den *dejeunés*, zu denen Mondrian lädt, „deckte [er] einen ‘Stijl-Tisch’, der von der Geometrie geformt war und der die holländischen Polder in voller Farbenpracht erstehen ließ.“³⁷ Dieser Umstand ist nicht deswegen ungewöhnlich, weil Mondrian (wie auch Hannah Höch und Til Brugman) seine Wohnung mit De Stijl-Möbeln einrichtet, sondern aufgrund der Tatsache, dass die Art und Weise den Tisch zu decken, Dinge auf ihm zu arrangieren und positionieren, für Höch eine symptomatische Erinnerung an Mondrian darstellt.

[Abb. 32-33]

Der dritte Entwurf Hannah Höchs, der zur Sprache kommen soll, ist 1921 im Kontext der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* entstanden und betrifft die Gestaltung einer bestickten *Tischdecke*. Der Tischdeckenentwurf ist sowohl aufgrund seiner grafischen Ausführung bemerkenswert, die ein textiles mit einem grafischen Idiom vereint, als auch in konzeptueller Hinsicht. In der *Tischdecke*, so die These, legt Hanna Höch deren Bedingungen und Funktionen – oder kurz gesagt: die Gesetze eines Teetisch-Dispositivs – offen, das durch Stickerei Markierungen setzt, Grenzen zieht und Territorien bei Tisch festlegt. Die Höch'sche Tischdecke bereitet eine horizontale, gegliederte Fläche, die nach ästhetischen und funktionellen Maßgaben konzipiert ist, und die Wertigkeit einzelner ‘Stell- und Sitzplätze’ strukturiert. Die an zwei Symmetrieachsen orientierte Komposition des Lineaments erzeugt Ordnungssysteme verschiedener Qualitäten, die einander überlagern: Das quadratische Ausmaß der Tischdecke umfängt zu allererst eine Saum, der in gleichmäßigen Wellen den Stoff umspannt. An den vier Ecken mar-

[Abb. 30]

³⁶ Vgl. Lang 1920c; Bürger 1974.

³⁷ Pagé 1976, S. 30.

4. SUBVERSIVE HANDARBEIT

kieren längliche Quasten die Zipfel des Tischtuchs, die ein optisches und zumindest geringes, reales Gewicht darstellen. Diese grundsätzliche Vorgabe lässt darauf schließen, dass die Decke dazu gedacht ist, einen quadratischen Tisch zu zieren, keinen rund-ovalen oder rechteckigen. Die Stickerei auf dem vorgefertigten, zugeschnittenen Gewebe gliedert die imaginäre Tischplatte dann in vier gleich große Kompartimente, die einerseits durch ein strengeres, [Abb. 32] geradliniges Raster unterlegt und verbunden sind, andererseits von vier wiederum in einem Wellenrhythmus geschlungenen, quadratisch ausgelegten Ornamentbändern umfasst werden. Das zugrunde liegende Raster berührt diese Felder jedoch nicht. Das System der geschwungenen Linien hält sowohl zum gewellten Saum gleichmäßig Abstand, der ihr Echo aufzunehmen scheint, als auch untereinander, sodass das exakte Zentrum der Decke und des Tisches eine Auslassung inmitten der Stickerei bildet. An dieser Leerstelle bietet sich Platz eine Vase mit Blumen oder die Teekanne abzustellen. Vielleicht so, dass sich die zarten, arabesken Ranken, die für die Umfassung der Kompartimente selbst eine Art kontrapunktische, beinahe bis zur Abstraktion reduzierte Ziergirlande darstellen, von dieser Mitte sich auszubreiten oder auf sie zuzulaufen scheinen. Neben der formalen Gestaltung, mit der die textile Fläche sukzessive durch Ornamente angereichert wird, die von der Eigenhändigkeit künstlerischer Kleinstarbeit zeugen, sticht ein weiteres Merkmal ins Auge: Die gestickten Bahnen legen Zonen oder Felder auf der Tischdecke fest, die ihre Sinnhaftigkeit erst erlangen, wenn man sich die situative Anordnung vorstellt, die Hugo Lang als das "stille Glück der Tee-Stunde" bezeichnet. Die Rede ist von einem *Dispositiv des Teetisches*, der die Häuslichkeit und die Systematik bürgerlicher Salons organisiert. Hugo Lang zeichnet in seinen *Träumereien am Tee-Tisch* das Stimmungsbild einer vollkommen geglückten Positionierung des Teetisches im Raum, der Personen am Teetisch und des Teegeschirrs auf dem Tischtuch:

“Süßer Duft der Pekko-Blüten, schwerer Duft Ceylons, zartes Aroma des Tees aus China, der blond und tizianrot in den Schalen dampft. Süßes Sirren des Wassers im Kessel [...] Duft und Rundungen reifer Früchte [...] Bunte Brötchen, wie Blumen farbig, und gehäuftes Gebäck, wie reifes Korn. Schimmerendes Silber, liches Kristall und in

schlanken Behältern Blüten schwebend, sehr zart und lebend [...] Tassen und Schalen edel geformt, ohne Schwere; [...] Kühn geschwungene Kannen spenden den würzigen Trank ... Ein Fest für die Augen, Lust allen Sinnen: ruhend alles auf taufrischem Linnen, gebettet auf Leinen-Batist, auf weißem Schnee. Durchbrochen darinnen das krause Muster der feinen Spitze, des klaren Filet. Weißes Gerank der Weiß-Stickerei das Rund. Netzwerk, ganz locker ist manchmal der Grund und weiße Rosen hineingewirkt hat die zarte Hand der sorglichen Frau. [...] Im Landhaus umringen frohe Kinder die Mutter: auf gesticktem Leinen lachen bunte Tassen zwischen gewaltigen Kuchen und goldener Butter... Freundlicher aber als alles lächelt: rund und klein, im Erker oder am glimmenden Feuer, abends, der 'Teetisch zu Zweien'. Kissen von Daunen sind da [...]; Gespräche hinschwimmend im Dämmer wie der Duft der Papyros [...] freundliche Geister umschweben den Tee-Tisch, wenn man zu zweit ist... Auch im kleinen Heim [...] mag der Tee-Tisch laden den lieben Gast, zum Genuß der Tee-Stunde, wenn der Lärm des Tages verklingt."³⁸

[Abb. 34-36]

Was Hugo Lang, der regelmäßigen Beiträge für dieselbe Fachzeitschrift verfasst, in der Höch ihr Entwürfe und kleinen Texte zur Stickerei publiziert, beschreibt, ist das Ideal eines Teetisch-Dispositivs, das je nach Bedarf zur großen Tafel ausgeweitet werden kann, an dem die ländliche Großfamilie zu sitzen kommt, wie es in der Schmalspur-Version eines 'Zweisitzers' in den beengteren Stadtwohnungen Platz neben dem Kamin findet. Die Tischdecke und die Kissen, für die sich interessierte Leserinnen im Heft Anregungen holen, werden in diese Szenerie eingebettet. Sie bilden das *Futteral* – um es mit Walter Benjamin zu sagen – in dem der Gefühlsausdruck und Kissenabdruck zu den zwei Seiten desselben Phänomens werden.³⁹

[Abb. 32]

Die Gliederungssysteme, die auf der Fläche des Tischtuches übereinander geblendet werden, haben – wie sich gezeigt hat – ihre Positionierung unterschiedlichen Bezugspunkten zu verdanken. Einmal ist es der quadratische Tisch, über dessen Fläche die Decke ausgebreitet werden soll – idealerweise

³⁸ Lang 1921b, Träumereien am Tee-Tisch. Das Glück der stillen Tee-Stunde, S. 153.

³⁹ Benjamin 1982a, Konvolut I: das Interieur, die Spur, I 4,4/ S. 292.

4. SUBVERSIVE HANDARBEIT

so, dass der schon im Vorhinein gewellte Rand sich in Falten wirft. Die Eckpunkte und Kanten würden dann so unter der Tischdecke zu liegen kommen, dass die betonten, schwarzen Kreuzungspunkte an der 'Peripherie' des Rasters sie optisch markieren. Der Raster, soviel wird deutlich, wenn man seine allmähliche Ausdünnung zum Rand hin beobachtet, kennt betonte (dicht umschlossene) und unbetonte (durchlässige) Linien. Er ist polyzentrisch, nämlich genau um jene vier Felder gruppiert, die gleichzeitig auch in den Fokus der vier gewellten Fenster fallen – wenn die beiden Ordnungen, die glatte, gerade und die gekurvte, auch nicht deckungsgleich übereinander zu liegen kommen. Innerhalb der gemeinsamen 'Schnittmenge', oder anders gewendet: von beiden Rahmensystem umfassen, zeichnet sich ein zartliniges Blumenornament ab, das trotz seiner eigenwilligen Verschnörkelungen viermal, exakt gespiegelt entlang der vertikalen und horizontalen Achse, die durch die Faltung des Tischtuches sichtbar werden würde, wiederholt wird. Wie in einem schmalen, leicht zurückversetzten Illusionsraum sind diese traditionelleren Pflanzenornamente eingefügt. Durchbrochen wird ihr nebuloses Spiel, nur durch eine geschwungene Linie, die entschlossen diagonal das umrandete Feld durchmisst, ohne aus ihm auszubrechen. Diese vier kurzen Linien verlaufen quer zur Ordnung des Rasters und der Wellenlinien, sie orientieren sich nicht nur an der verspielten Pflanzenabkürzung in der Binnenrahmung, sondern auch an den eigentlichen Eckpunkten der Komposition: den Tischecken, die durch das leichte Kräuseln des Saumes und den Schwung der Linie, deren Formgebung alles andere als 'aneckt', konterkariert werden. Zu den vielschichtigen Ordnungssystemen kommt hinzu, dass die Binnenstruktur der Stäbe selbst unterschiedliche Qualitäten aufweist und nicht nur eine 'durchlässige' und eine 'dichte' – oder verdichtete – Kante besitzt, sondern dass sie selbst durch ein Stich für Stich (und Strich für Strich) eingezeichnetes Zackenmuster je unterschiedliche Orientierungen und Intensitäten aufweist.

Das Höch'sche Tischtuch ist ein textiles Spielfeld der Teegesellschaft, auf dem die Zutaten der glücklichen Teestunde per Kuchengabel und Porzellantasse von einem Feld ins andere über gestickte Grenzinien verschoben werden können. Von vier gleichwertigen Sitzplätzen aus können sich gespitzte Finger an Henkeln und Besteckgriffen nach den 'Gaben' des Teetisches strecken und je

4. *SUBVERSIVE HANDARBEIT*

nach Belieben – ohne Eckplatz, Stammplatz und Vorsitz – beim nächsten Mal die Positionen tauschen.

5

Die simultane Figur

Rezeptionsästhetik der (De-)Montage

Jede kunsthistorische Auseinandersetzung mit den Fotomontagen Hannah Höchs wird, ihre eigene Schreibhaltung betreffend, mit der Frage konfrontiert, wie weit die Bildbeschreibung und -analyse dem Prozess der Montage nachgehen und welchen Stellenwert sie dem De- und Rekontextualisieren der Bildelemente einräumen sollen. Oder gilt es ganz und gar der neuartigen Fiktion das Wort zu reden, die Bildfragmente zu einer sprachlichen Narration zusammenzufügen und Neologismen für die entstandenen Wesen zu suchen, um dem bildlichen Eindruck nahezukommen? Die Spannung, die sich daraus für die kunsthistorische Forschung ergab, hat in der Sekundärliteratur ihre jeweils sehr fruchtbaren Spuren hinterlassen. Bei kaum einer Fotomontage wie dem *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919/20) wurde derart detaillierte Quellenforschung betrieben, die die komplexe Bildkomposition aus mehr als 50 Einzelpersonen auf das reichhaltige, zeitgenössische Pressematerial zurückführen konnte.¹ Einerseits bietet dies die Grundlage, auf der man weiterführende Überlegungen anstellen kann, andererseits erlaubte sie den Fokus der eigenen Arbeit auf die Mechanismen und Konsequenzen dieses medialen [Abb. 1]

¹ Ein zentrales Anliegen ist diese Klärung der medialen Vorlagen bei Dech 1981, Kat. Ausst. Walker Art Center 1996/97 und Bergius 2000.

Transfers zu legen. Denn Fäden jener Narrationen, die sich innerhalb einer Fotomontage zu entspinnen beginnen, führen bei Hannah Höch manchmal subtiler, manchmal gezielter zum medialen Diskurs zeitgenössischer Zeitungsreportagen. Die Künstlerin bezieht ihr Bildmaterial aus den immer populärer werdenden illustrierten Zeitungen und Zeitschriften, allen voran aus der *Berliner Illustrierten Zeitung* und dem Frauenmagazin *Die Dame*, die beide, wie schon in den vorigen Ausführungen deutlich wurde, eher konservative LeserInnen aus der Mittelschicht adressieren. Das Text- und Buchstabenmaterial schneidet Höch großteils aus Dada-Zeitschriften und Ankündigungen aus, die von den eigenen Künstlerkollegen herausgegeben und in Umlauf gebracht wurden. Der 1917 von Wieland Herzfelde ins Leben gerufene Malik-Verlag, auf den auch die Montage *Meine Haussprüche* referiert, wird “zum wichtigsten Publikationsorgan des Berliner Dada-Kreises”, der aufgrund seiner “klaren pazifistischen Linie” über die folgenden Jahre hinweg am Rande der Illegalität mit der staatlichen Zensur zu kämpfen hat.² Die Rezeptionshaltung, die Hannah Höch für ihre Fotomontagen entwirft, lässt sich durch zwei Montagen näher bestimmen, die sich dezidiert mit der Thematik der mechanisierten oder eigenhändigen Schriftkultur befassen: Zum einen betrifft das die relativ großformatige *Dada-Rundschau* (1919), die 1920 auf der Dada-Messe ausgestellt wurde, und zum anderen die Arbeit *Meine Haussprüche* (1922), der insofern ein besonderer Stellenwert eingeräumt wird, als sie zugleich als zukunftsweisend und den Dadaismus resümierend verstanden wird.³ Das Verhältnis von Textualität und Bildlichkeit wird in beiden Arbeiten auf spezifische Weise in den Vordergrund gerückt und führt, so die These dieses Kapitels, die Logik des *Textes* mit derjenigen der *Textur* eng.

[Abb. 38]

[Abb. 40]

[Abb. 38]

Die *Dada-Rundschau*, deren Titelzeile der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* entnommen ist⁴, imitiert ein Nachrichtenblatt, das sich die Sprache politi-

² Schweitzer 2011, S. 41.

³ Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 24f. und 50f.; Bergius 1993, S. 143.

⁴ Schaschke 2007, S. 121. Bettina Schaschke führt die Ähnlichkeit von Höchs *Konstruktion in Blau*, einem bestickten Kissen und den abstrakten Linien der *Dada-Rundschau* an, um den Stellenwert gestalterischer Komposition zu verdeutlichen, der diese frühe Fotomontage von 1919 prägt.

5. DIE SIMULTANE FIGUR

scher Agitation aneignet. Man bekommt ein ganzes Repertoire journalistischer Berichterstattung geboten: von Werbung in eigener Sache wie dem Imperativ *“Lesen und an Männer und Frauen weitergeben!”* über knappe elliptische Sätze *“Entspricht - allen - Anforderungen! - politischer Aufklärung”* bis zu dezidierten Forderungen wie *“Deutsche - Frauen - in die Nationalversammlung”* und vor allem *“schrakenlose - Freiheit - für - H,H,”* ist alles vertreten. Auch der Einwortsatz *“Lichtstrahlen”* lässt sich als lakonischer Wetterbericht in der *Dada-Rundschau* verstehen, die allerdings, von dicken schwarzen Strahlen durchkreuzt, ein eher düsteres Bild mit ihrer Parade geköpfter Generäle abgibt. Um zu einer Sinn stiftenden Lektüre der *Dada-Rundschau* zu gelangen, muss man aber einiges mehr tun, als Zeit für die Lektüre aufzuwenden: Die isolierten Worte und Satzbruchstücke werden als Partikeln einer verstreuten Botschaft wahrgenommen, der bebilderte und bemalte Zwischenräume übersprungen, das Blatt oder der Kopf ein wenig gedreht und geneigt, um Verknüpfungen zu entdecken. Die *Dada-Rundschau* präsentiert den LeserInnen also nicht bloß einen Rundumblick des Geschehens, sondern stiftet selbst Bewegung im wörtlichen wie im politischen Sinne. Die Kopfzeile der Zeitung hält ein rebus-ähnliches Emblem aus dem Augenpartie mit runden Brillengläsern und dem abgeschnittenen Schriftzug “[D]SCHAU” bereit. Folgt man der Verkettung der Bildelemente lässt sich der Titel “DaDA [RUND]SCHAU 1919” zusammenreimen, während man Augengymnastik betreibt. Angesichts des banalen Werbespruchs *“Gegen - feuchte- Füße”*, der ein paar Stiefel einrahmt, möchte Hannah Höch ihre LeserInnen wohl anstiften mit den Augen zu rollen und so jenes “durchdringenden, runden Blick[s]” innezuwerden, den Friedlaender der balancierenden, stets mittigen Person anempfiehlt.⁵ Diese Rundschau ist auf jeden Fall für keine ‘Augenblicke’ gemacht, in denen man sich mit halber Aufmerksamkeit den Nachrichten des Tages zuwendet. Die Schlagzeilen versprechen

⁵ Friedlaender 2009, S. 333. Als Detail sei darauf hingewiesen, dass der Schriftzug “Gegen feuchte Füße”, der aus einer Werbung für Fußpuder stammt, auch in George Grosz’ “Das Geheimnisvollste und Unerklärlichste was je gezeigt wurde” (1919) verwendet wird. Diese politische Montage erschien am Titelblatt von *Der blutige Ernst. Satirische Wochenschrift* herausgegeben von Carl Einstein, Nr. 6, 1. Jg., 1919, die Hannah Höch bekannt gewesen sein dürfte. Vgl. Bergius 2000, S. 94, Abb. 90.

weniger prägnante Information, als sich bei der Lektüre vieldeutige Möglichkeiten eröffnen, die zum wiederholten Lesen anregen. Die Dada-Rundschau durchkreuzt die Tagespresse vielmehr mit uneindeutigen Schlagworten und korrumpiert das Nachrichtenwesen mit seinen eigenen Mitteln. Im Einzelfall kann es passieren, dass auch spätere LeserInnen im Zuge der kunsthistorischen Forschung einen einmal zusammengesetzten Satz festschreiben, als wäre er wieder komplett: Die rechte, untere Ecke zeigt neben dem Ausschnitt einer Massendemonstration, einem bewaffneten Mann auf der Lauer und Georges Clemenceau mit Schlafmütze⁶, die Worte 'für' 'schrakenlose' 'Freiheit' in räumlich versetzter Position sowie die aus weißem Papier geschnittenen Buchstaben 'H,H, '. Angesichts der Wortgruppe 'entspricht - allen Anforderungen!', die von unten nach oben aufsteigend gelesen werden können, bieten sich mehrere Optionen, einen Satz zu bilden, an. Die Abweichungen zwischen den Varianten mögen gering sein, aber die Fragmente sperren sich doch als linearer Text fixiert zu werden. Eine Reihe sehr ähnlicher Sätze, die verdeutlichen, wie Höch Strategien des *Nicht-Identischen* einsetzt, steht zur Wahl: *Hannah Höch für schrankenlose Freiheit; Für schrankenlose Freiheit Hannah Höch; Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch; Schrankenlose Hannah Höch für Freiheit*, oder in Relation zu anderen Fragmenten, *Gegen feuchte Füße. Für schrankenlose Freiheit*. Das einzige Schild, das unzerschnitten, aber verschwindend klein auf dem Foto einer Massendemonstration wiedergegeben ist, "Einig und deutsch!" proklamierend, wird folgerichtig durch die neuen Menschenwesen im Bild ad absurdum geführt, deren politische Köpfe sogar mit ihren 'staatstragenden' Körpern uneins sind. Darüber hinaus stellen die Werke Hannah Höchs die Heterogenität der Wort- und Bildsprache selbst durch die Technik der vierteiligen Montage aus. Die Materialität der Klebebilder wird nicht durch nochmalige Reproduktion in einen einheitliche synthetische Oberfläche überführt, sodass Papierkanten und Klebstoffspuren bis heute sichtbar bleiben.⁷

⁶ Freya Mülhaupt, Dada-Rundschau, in: Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 24.

⁷ Wagener 2008, S. 152; vgl. Dech 1981, S. 149f. zu den Techniken der Fotomontage. Größtenteils handelt es sich bei Hannah Höchs Montagen um Papierklebearbeiten aus Zeitungsblättern oder Schnittmusterbögen, die an einigen Stellen mit Farbe ak-

5. DIE SIMULTANE FIGUR

Die zweite Arbeit, die kurz vor der Auflösung der Berliner Dada-Vereinigung [Abb. 40] und zugleich am Ende der langwierigen Beziehung mit Raoul Hausmann entsteht, stellt ihren Titel *Meine Haussprüche* (1922) links oben zur Schau und ist gleich darunter mit ‘Hannah Höch’ signiert. Die handschriftlich wiedergegebenen Aussprüche diverser Dadaisten und ihrer unfreiwilligen Gewehrslute wie Goethe und Nietzsche sind ungewohnt bündig in die mehrfeldrige Bildstruktur eingefügt, in den Zitaten selbst bleibt die dadaistische Divergenz des Sinns jedoch gewahrt. Hannah Höch bietet diesmal keine Rundschau, sondern eine Art großflächiges Portfolio, aus dem sie selbst uns als sekundäre, appropriierende Autorin mit einem Auge anblickt.⁸ Die Anleitung zum Kreuzstich, die an das Imervard-Kruzifix und Richard Huelsenbecks Spruch [Abb. 39] vom Tod als ‘durchaus dadaistischer Angelegenheit’ angrenzen⁹, führen ein System von unter- und überirdisch verlaufenden Fäden ein, das sich des gerasterten Hintergrundes als Trägerstruktur bedient um seine Verknüpfungen durch und über sie hinweg zu ziehen. Stand bei der *Dada-Rundschau* die Rezeptionsästhetik des ‘runden Blicks’ und der ‘mobilisierten’ Lektüre Pate für die Bildkomposition, nimmt zwischen den *Haussprüchen* eine Bedeutungsdimension Gestalt an, die – dem Ornament der Stickerarbeit vergleichbar – zwischen der visuellen Oberfläche und den Hintergründen des dadaistischen Zitatenschatzes in der Binnenstruktur des Text- und Bildgewebes verläuft. Silke Wagener, die *Meine Haussprüche* als “Bilanz” versteht, deren “Manifestcharakter” “hinter dem Anschein des Privaten” auf subtile Weise eingewebt ist, macht auch auf den zweifachen Ursprung dieses “doppelstimmige[n] Diskurs[es] mit männlicher und weiblicher Traditionslinie” aufmerksam.¹⁰ Wie bei der *Dada-Rundschau* bleiben die Anknüpfungspunkte aber lose, offene

zentuiert, manchmal mit anderen Werkstoffen kombiniert werden. Beispielsweise fügt Höch reale Schnüre in ihre Montagen ein, vgl. Höchs *Schnurenbild* (1923 datiert), das sich heute im Besitz der Fondazione Marguerite Arp in Locarno befindet.

⁸ Wie im *Album* werden die Autornamen nicht unkenntlich gemacht.

⁹ Janina Nentwig, *Meine Haussprüche*, in: Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 50. Die Anleitung zum Kreuzstich ist dem Ullstein-Handarbeitsbuch zum Thema *Kreuzstich* entnommen und, auf den Kopf gestellt, eingefügt, vgl. Schnebel/Lang 1922, S. 3.

¹⁰ Wagener, S. 163 und 165.

Enden einer Textur, die nur durch Klebstoff materialiter verbunden sind. Kay Klein Kallos stellt in ihrer Analyse diesbezüglich heraus, dass jedes einzelne Zitat fragmentiert wiedergegeben ist und durch die Bild-Text-Montage eine Lesart nahelegt, die vom ursprünglichen Kontext abweicht.¹¹ Höchs *Haussprüche* greifen die Praktiken des Zitierens nicht nur auf, indem sie formelhafte ‘Aussprüche’ einer Autorin in den Mund legen, die sie zu ‘ihren Haussprüchen’ macht, sondern sie setzt für diese spezifische Textarbeit das formalisierte Kompositionsschema der Handarbeitsprobe ein.¹² Die Probestücke, die eine Reihe von Mustern und Techniken nebeneinander versammeln, fungieren in der Tradition weiblicher Textilausbildung als Demonstrationen eigenhändiger Kunstfertigkeit. Wie sich Höch in den selbstreflexiven Entwürfen für *Tischdecken* und *Kissenplatten* zwischen textilem und graphischem Idiom bewegt, arbeitet sie in dieser programmatischen Montage im Grenzbereich der beiden ‘Kleinformaten’ Textilprobe und Textzitat.

Das Simultanporträt

“Der Mensch ist simultan. Ungeheuer von Eigen und Fremd, jetzt vorher, nachher und zugleich.”

– Raoul Hausmann, Synthetisches Cino der Malerei (1918)

In der kunsthistorischen Forschung zur Fotomontage wird zwischen zwei kompositionellen Grundschemata unterschieden. Einmal spricht man von einer *Porträtmontage*, in der meist eine ProtagonistIn, ein Typ oder Charakter,

¹¹ Kallos 1993, S. 241.

¹² Ebd., S. 239f.: “On a literal level Höch appears to have constructed ‘samplers’ of various stitches to display their skill at needle craft and to pass the techniques on to the next generation. Parker [Rozsika Parker] points out that the ‘sampler’ was a popular type of needlework where samples of various stitches were all too easily subsumed into references of female sexuality and its consumeable nature in western culture. The fact that Höch collected texts and images for her piece stands in direct opposition to both the nature and content of women’s traditional needlework. The collage therefore becomes an ironic commentary on the production of women supported by society in her time and a deconstruction of the traditional femininity.” Vgl. Parker 1988 zum subversiven Einsatz der Stickerei.

5. DIE SIMULTANE FIGUR

im Zentrum des Bildes steht, zum anderen löst sich die Komposition von einer zentralen Figur, wofür Bergius den Begriff des *simlutanen Montagebildes* prägt.¹³ Der *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* kennt schon im Titel kein Subjekt der Handlung und lässt sich wohl auch nur unzureichend um Albert Einsteins Konterfei konstruieren. Zerschnitten werden die Eingeweide eines saturierten Staatskörpers, dem die Stunde geschlagen hat. Die unverdauten Bruchstücke einer medialen Öffentlichkeit, die dokumentieren wie Deutschland auf den Bürgerkrieg zusteuert, haben sich darin zu Konglomeraten formiert, die die politische Kultur eines mobilisierten Starrsinns gegen die balancierende Lebensweise der Dadaisten stellt, von der in den Ausführungen zur *Figuration der Differenz* bereits die Rede war.¹⁴ Die erste Gattung der Fotomontage, das Porträt, soll nun im letzten Kapitel Thema der Auseinandersetzung werden, da es bei Hannah Höch eine eigenwillige Transformation erfährt, die Herta Wescher trotz ihrer generell abwertenden Besprechung in dieser Hinsicht sehr treffend bemerkt.¹⁵ Hannah Höch, schreibt Wescher,

“[...] erfindet ihre eigene Art eines *Simultanporträts* in einem Bildnis von Gerhard Hauptmann, dessen Gesicht sie in der Mitte zerteilt, um ein Jungmädchenantlitz hineinzuschieben.”¹⁶

Das *Simlutanporträt* stellt, so die These, die im abschließenden Teil ausgeführt wird, mehr als eine Kreuzung von den beiden Kompositionsschemata der *simultanen* und der *Porträtmontage* dar; es rührt an den Kern des künstlerischen Selbstverständnisses der Person ‘Hanna(h) Höch’.

¹³ Bergius 2000, S. 55: “Das simultane Montagebild umfaßt den bedeutendsten Teil der dadaistischen Arbeiten. Unter den Montagen, die meist Schrift- und Bildzitate aus Reproduktionsmedien mischen, lassen sich zwei Gruppen unterscheiden: einmal jene, die von einem dominierenden Ausgangsbild, meist einem Fotoporträt, bestimmt werden, um das herum sich assoziativ Bild- und Schriftzitate verteilen, und solche, die ihre Schrift- und Bildzitate kumulativ verdichten.”

¹⁴ Vgl. S. 49ff. dieser Arbeit.

¹⁵ Wescher 1968, S. 142.

¹⁶ Ebd, S. 142, Hervorhebung JF. Wescher schreibt weiter: “Nur in einzelnen Montagen, wie der *Hochfinanz*, auf der die Porträtköpfe der Industriemagnaten Ford und Kirdorf [sic] wandernden Musikanten aufgesetzt sind, die über Industrie- und Stadtanlagen wegschreiten, nimmt die Glosse ernstere Formen an.”

[Abb. 43]

Die frühe Fotomontage, die den schlichten Titel des großen Namens – *Gerhard Hauptmann*¹⁷ –, trägt, ist von Hannah Höch 1919 als eine der ersten derartigen Werke im Umkreis des Berliner Dada Clubs angefertigt worden. Anders als beim *Schnitt mit dem Küchenmesser* aus demselben Jahr kommt der ‘leere’, weiße Grund, auf den die Figuren geklebt sind, wenn überhaupt, dann im Inneren der Figur Hauptmanns zum Vorschein.¹⁸ Hier tut sich von Kopf über Kragen bis zur Hemdbrust eine Ebene im Bildraum auf, die das frontal wiedergegebene Porträt mitten hindurch spaltet. Hauptmanns revolutionärem Geist scheinen eine Reihe von Köpfen zu entwachsen, am Prominentesten davon das Gesicht einer lächelnden Frau, die auf den (vertikal) halbierten Mund mit einem breiten Lächeln antwortet. Einer Maske, die sich vom Gesicht abheben lässt, vergleichbar vollzieht sich eine ‘Häutung’, die das faltenlose Frauengesicht frei gibt. Die monumental ins Bild gesetzte Gestalt Hauptmanns ist aber nicht nur im Inneren durch szenische Porträts belebt, sondern changiert von links nach rechts zwischen Frontal- und Profilansichtigkeit. Die ansteigende, diagonale Bewegung am Jackensaum scheint das (gespaltene) Kinn zu heben. Analog zum zeitlichen Moment, das sich zwischen äußerer und innerer Figuration auftut, vollzieht sich eine Dynamisierung zwischen den beiden Bild- und Gesichtshälften. Die vermeintliche Symmetrieachse des Körpers¹⁹, entlang der die markante Spaltung verläuft, erweist sich als Schauplatz eines verzerrenden – oder positiv ausgedrückt: refigurierenden, innerbildlichen und innerfigürlichen – Prozesses. Im Kleinen spiegelt sich derselbe Transformationsprozess links unten im Signaturkürzel ‘HH 19’ wider: Das zweite ‘H’ wiederholt zwar seinen semiotisch identen Vorgänger, neigt und verbiegt aber dessen geradlinige Gestalt. Erst durch diesen formalen Akt allerdings, bei dem Schlitze durch farbiges Papier gezogen werden, gewinnt das Zeichen

¹⁷ Gerhard Hauptmann erhält 1912 den Literaturnobelpreis und macht sich in den folgenden Jahrzehnten zum Fürsprecher, der – jeweils herrschenden – politischen Systeme, was ihm die Kritik etlicher Intellektueller einträgt. Makela 1996, S. 61.

¹⁸ Zum ‘leeren’ Grund, vgl. das Kapitel *Figuration der Differenz: Person in der Schweben* dieser Arbeit, S. 49ff.

¹⁹ Tatsächlich ist keine exakte Symmetrie im Bild gegeben und Höch implantiert Hauptmann auch eine zweite Nase.

5. DIE SIMULTANE FIGUR

in semantischer Hinsicht Kontur.²⁰ Beim benachbarten, noch kleineren Paar ‘19’ [für das Datum 1919], das ebenfalls durch Scherenschnitte zu lesbaren Zeichen geformt wurde, verursacht die Krümmung des rechts stehenden ‘1’ nicht nur einen formalen Wandel zum ‘9’, sondern auch einen semantischen, der die 1 in eine 9 umformt. Was am unteren Bildrand im Kleinstformat passiert, findet auch zwischen den beiden Gesichtshälften statt. Gegen die linke wirkt die rechte Bildhälfte stärker durch die Manipulation der Schere verformt. Die kleinen, destruktiven Eingriffe an der zerschnittene Wangenpartie Hauptmanns erweisen sich aber auf den zweiten Blick als Vexierbild einer Profilsansicht, die sich innerhalb der frontalen Porträtvorgabe offenbart. Das Profil deutet nicht nur einen minimalen Tiefenraum an, eine eher imaginäre als sichtbare Dimension des Bildes, sondern appelliert auch im doppelten Sinne an die Technik des *Scherenschnitts*: im Sinn jenes für die Geschichte der Malerei so zentralen Genres der Porträtkunst und als Montagetechnik, bei der die Schere ins gegebene Foto-Material einschneidet und nicht nur seinen Kontext, sondern auch seine Kontur und Lesbarkeit entscheidend ändern kann. Die Mechanismen der Schere reichen noch ein dadaistisches Wortspiel weiter. Höch verändert nämlich nicht nur die Kontur der Wangenpartie, sondern die Gestalt des ganzen Kopfes: Sie schert Hauptmann die Mähne, ja, sie schert ihm das Haupt.²¹

Die Fotomontage *Da Dandy* ist, wie das verfremdete Porträt *Gerhard Hauptmanns* 1919 entstanden und gehört zu den frühen Montagen, die auf einen spezifischen Charakter fokussiert sind. Silke Wagener beschreibt den *Da Dandy* als selbstbewussten Bohemien, der das Begehren weiblicher Blick an sich unbeeindruckt abgleiten lässt.²² Die “vexierbildhafte Darstellung”, die “aus

[Abb. 44]

²⁰ Hannah Höch ‘schneidert’ ihre Signatur, wie hier, aus bemaltem Papier und benutzt zum Beispiel auch in *Schnitt mit dem Küchenmesser* nicht wie für den übrigen Text Druckbuchstaben.

²¹ Makela bespricht auf sehr spannende Weise auch die zweite Fotomontage, die Gerhard Hauptmann, ebenfalls ohne Haare, zeigt, mit dem Titel *Und wenn du denkst der Mond geht unter* (1921), vgl. Makela 1996, S. 61. Auch in der *Schnitt mit dem Küchenmesser*-Montage werden gleichzeitig mehrere Schnitttechniken aufgerufen, die mit Schere oder (Küchen-)Messer vollzogen werden.

²² Wagener 2008, S. 129.

den Bildfragmenten der Frauen zusammengesetzt“ ist, stellt den Voyeurismus des Dandys und der Damenwelt zugleich aus.²³ Über die “fremde[n] Augen(-Blicke)”, die durch die Dichtomie zwischen dem auf Kopf und Beine reduzierten, weiblichen Körper und demjenigen des Dandys, dessen Rumpf die weiblichen Körperteile ausfüllen, verschärft werden, erschafft Hannah Höch eine neue Dimension des Simultanporträts: Sie fügt das Porträt des Dandys, des Voyeurs schlechthin, in eine Komposition mit bildimmanenten BetrachterInnen ein.²⁴

[Abb. 45]

Eine weitere Spielart des Simultanporträts hat Höch in *Hochfinanz oder Das zwiefache Gesicht des Herrschers* (1923) erprobt, wo sie die Kombination zweier Ansichten wiederholt. Ist es bei *Da Dandy* die Differenz von Kontur und ‘Innenleben’ der Figur, die ein Gendering zwischen männlicher Hülle und weiblichem Kern oder ‘Bezirk’ erkennen lässt, so klappt in den Spaltköpfen der Hochfinanz die blanke Leere, die mit dem Hohlraum eines Gewehrlaufs überblendet wird. Hier werden die gewissermaßen am Anzugsaum zusammengenähten Geschäftsleute zu mechanischen, im wörtlichen Sinn, Teile und Geteilte einer tödlichen Maschinerie, dem zur Ladung bereiten Gewehr.²⁵ Die riesenhafte Größe der Industriemagnaten und deren völlige Ignoranz gegenüber dem Boden, auf dem sie sich die Füße vertreten, redet der ‘Hochfinanz’ buchstäblich das Wort. Wenn hier eine Idee in den Köpfen zündet, dann die der Waffengewalt und des Krieges. Kein Werbespruch, wie das so treffende “Legen Sie Ihr Geld in dada an!” ist dem Bild beigefügt, nur am untersten

²³ Ebd., S. 129. Wagener macht allerdings auf den Unterschied zwischen den ungleichen BetrachterInnen aufmerksam. Während der Dandy das großstädtische Treiben distanziert beobachtet, wirken die Blicke der Frauen “indiskret”.

²⁴ Ebd., S. 129. Wagener analysiert außerdem ausführlich die Selbstinszenierung der Dadaisten als Dandys mit Monokel, auf die in *Da Dandy* ironisierend Bezug genommen wird.

²⁵ Makela 1996, S. 61. Die beiden Männer, von denen der rechte als der Physiker Sir John Heschel identifiziert werden konnte, sind keine tatsächlichen Maschinenproduzenten, sie werden aber durch Höchs Montage als solche inszeniert und erinnern an Großindustrielle. Die beiden ‘einträchtigen’ Männer schreiten über das in Vogelperspektive wiedergegebenen Ausstellungsgelände und die Breslauer Jahrhunderthalle mit ihren rechten Teleskop-Armen, an denen Schraubenschlüssel und Muttern montiert sind, hinweg. Im Hintergrund ist die rot-weiß-schwarz gestreifte Fahne des Königreichs, nicht die der Weimarer Republik, zu sehen, so Makela.

5. DIE SIMULTANE FIGUR

linken Bildrand, außerhalb der buntfarbigen Sphäre der Montage, ist die Widmung *‘Für Moholy-Nagy von Hanna Höch’* gegenüber dem Titel *‘Hochfinanz 1923’* handschriftlich vermerkt. Das später unter dem Stichwort *Neues Sehen* propagierte Konzept innovativer Sichtweisen in der Fotografie, bei dem Moholy-Nagy federführend ist, wird extreme Bildauffassungen wie den Blick aus großer Höhe prägen. Die Hoffnung, die sich darin ausdrückt, dass neben der Metaphorik der ‘niederen’ Klasse auch die Unterordnung ein Ende gefunden hat, wird bildlich realisiert, indem das *Neue Sehen* die Perspektive von oben demokratisiert. In der Montage Hannah Höchs sind diejenigen, die die Instrumente in der Hand haben, um am Räderwerk der Wirtschaft zu drehen, nur die riesenhaften Firmenbosse. Ihr Größenwahn, so scheint es, gibt den Maßstab der Produktion vor, und fast wäre man geneigt, am Horizont das nächste Großprojekts im Anrollen begriffen zu sehen, wenn es nicht gar die Farben der untergegangene Monarchie sind, die dort ihre Strahlen versenden. Trotz der präzisen Masterpläne ist kein rechter Winkel in dem Stück Welt zu finden, nur kühne Schiefelage, deren instabile Fläche die Fotomonteurin Höch konstruiert hat. Sie selbst begibt sich nicht einmal mit Namen auf das Feld achtloser Tritte, dem sie die Botschaft zweier Freunde entgegenstellt: *‘Für Moholy-Nagy von Hanna Höch’*, die Fotomontage, selbst ist nämlich als handgefertigtes Einzelstück und Geschenk unter Freunden dem monetären System entzogen.

Als zwei Kumpanen, die die Welt in selbst ernannten Ämtern regieren, lassen sich 1919, am Höhepunkt der ‘Dadakratie’, Raoul Hausmann und Johannes Baader zu einem synthetischen Kopf zusammenmontieren. Hausmann [Abb. 47] versucht darin wie in einer kleinen Serie von Doppelporträts seine Vorstellung vom simultanen Wesen des Menschen zum Ausdruck zu bringen, der er im programmatischen Text *Synthetisches Cino der Malerei* (1918) bereits schriftlich Gestalt verliehen hat.²⁶ Diese Doppelbildnisse mit Baader zeigen [Abb. 47, 52-53] die beiden Männer, die sich als die Köpfe des Dadaismus – oder wie es auf Hausmanns Visitenkarte heißt – “Präsident der Sonne, des Mondes und der

²⁶ Vgl. Bergius 2000, S. 45 zur Doppelporträt-Montage, die in der zweiten Nummer der Zeitschrift *Der Dada* gedruckt wurde.

kleinen Erde (Innenfläche)“ –, Oberhäupter also nicht nur der dadaistischen Welt, sahen, in merkwürdig gespiegelter, wiederholter und kopfüber rotierter Pose.²⁷

[Abb. 54]

Die Fotografie, die im selben Jahr 1919 Hannah Höch und Raoul Hausmann in simultaner Ungleichzeitigkeit auf ein Stück Papier prägt, stellt keine Geistesverwandtschaft oder Zwei-Einigkeit dar, wie sie als “zweifaches Gesicht” in der späteren Montage *Hochfinanz* oder den Hausmann-Baader-Porträts inszeniert werden. Höch ist in diesem Fall die Fotografin des Doppelbildnisses und platziert die beiden Partner, den streitbaren Hausmann und sich selbst, so vor der Linse, dass die Konturen der beiden Körper ‘ineinanderschweben’²⁸ und doch nie gleichzeitig an derselben Stelle stehen können. Höch bedient sich der fotografischen Doppelbelichtung, um das Simultanporträt des zwitträchtigen Paares zu erzeugen. Sie selbst ist schärfer wiedergegeben, mittiger ins Bild gerückt und von Hausmanns Hemdkragen ein kleines Stück so überschritten, dass man vermuten kann, ihr Bild wurde zuerst belichtet. Letztlich wird ihr Porträt durch das fotografische Verfahren zugleich von demjenigen Hausmanns hinterfangen und von ihm entrückt.²⁹

[Abb. 2,50,51]

Während Hannah Höch in Fotomontagen, die einzelne Porträts zeigen, wie *Deutsches Mädchen* (1930), *Kinder* (1925), und *Der Melancholiker* (1925), Gesichter in einzelne ‘Sinnesorgane’ und Bezirke zerteilt, um diese aus unterschiedlichen Quellen wieder zusammenzufügen, thematisiert sie in *Zweigesichtig* (1927-30), einer Arbeit, die kaum Beachtung findet, die explizite Gespaltenheit und Dualität einer weiblichen Figur. Hierin tritt nicht die Unschärfe oder Disparatheit eines menschlichen Gesichts zutage, sondern die existenzielle Polarität von ‘Person’, das Simultanporträt eines dualen Selbst.

1922 porträtiert sich Hannah Höch in einem Fragment der *Haussprüche* noch vertikal durchschnitten, während sie sich zwei Jahre später auf einem foto-

²⁷ Die Vistenkarte (um 1919) von Hausmann ist abgedruckt in: Bergius 1993, S. 114.

²⁸ Wagener zitiert das Ideal des “Ineinanderschweben[s]” bei den Untersuchungen zu Hausmanns Polemik gegen eheliche Besitzverhältnisse, vgl. Wagener 2008, S. 73.

²⁹ Darauf, dass Höch die Fotografin der Aufnahme war, lässt auch der Umstand schließen, dass in ihrem Nachlass das Original-Negativ erhalten ist.

5. DIE SIMULTANE FIGUR

grafischen Selbstporträt als gedoppeltes Selbst, ein “Double” ihrer selbst, wie [Abb. 46] man in Anlehnung an den Untertitel der *Russische Tänzerin (Mein Double)* von 1928 sagen kann, präsentiert. Die Transformation, die Hanna(h) Höch in ihrem Eigennamen sprachlich vollzieht, findet in den Jahren nach dem Berliner Dada-Club, Mitte der 1920er bis in die frühen 1930er Jahre, Ausdruck in zumindest zwei erhaltenen, doppelt belichteten Fotografie.³⁰ Hier sind es [Abb. 46,55] nicht zwei Gesichter eines Simultanporträts, es ist die simultane Zweiheit des Gesichts, die die *nicht-identischen* Selbstporträts der Hanna(h) Höch zum Vorschein bringen.³¹ “Bild”, notiert Walter Benjamin im Passagen-Werk, ist “Dialektik im Stillstand” und in Hanna(h) Höchs Fall, dialektische, stillgestellte *Figuration*.³² Entgegen Deutungen der Identifikation mit ihren genähten Puppen und geklebten Figuren eröffnen die fotografischen Simultanporträts eine neue Deutungsmöglichkeit: Hanna(h) Höch identifiziert nicht das andere, das ‘Außer-uns’, mit sich, sondern zeigt die Figurwerdung eines gespaltenen Selbst in simultaner Ansicht. Dieses Strukturprinzip einer simultanen Ungleichzeitigkeit der *Person* wiederholt Hanna(h) Höch von den Porträtköpfen, Zeit- und Zeitungsbildern, Puppenkörpern und Fotografien bis in die buchstäblichen Formgesetze ihres Eigennamens.

³⁰ In fotografischen Aufnahmen fällt auf, dass Höch sich, sicherlich nicht als einzige, oft so vor einen Spiegel platziert, dass ihre Schulter oder Rückenansicht ebenfalls zu sehen ist. Vgl. beispielsweise die Aufnahme nach einem Kostümfest Abb. 13.

³¹ Höch bedient sich in den Fotografien eines “ungenau[e], doppelte[n] Sehen[s]”, das mit den zeitgleichen Überlegungen Stuckenschmidts zu einem stereophonen, “plastischen Hören” Gemeinsamkeiten aufweist, vgl. Stuckenschmidt 1925b, S. 16: “Es scheint aber, daß gerade dieses mehrfache, simultane, eigentlich unpräzise Hören [...] dazu beitrage, uns den Klang körperlich, lebendig, *plastisch* erscheinen zu lassen. Analog dem stereoskopischen Sehen, das ja auch an und für sich ein ungenaueres, doppeltes Sehen ist.”

³² Benjamin 1982a, N2a,3/ S. 576f.: “[...] Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.”

6

Anhang

Literaturverzeichnis

Adkins 1991

Helen Adkins, 'Erste internationale Dada-Messe' Berlin 1920, in: Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.), Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 70-75.

Adorno 1970

Theodor Adorno, Ästhetische Theorie, hg.v. Gretel Adorno/Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970.

Aubel 1928

Hermann und Marianne Aubel, Der künstlerische Tanz unserer Zeit. Die blauen Bücher [1928], Königstein im Taunus 1930.

Barthes 1985

Roland Barthes, Die Sprache der Mode, Frankfurt am Main 1985.

Barthes 1964

Roland Barthes, Rhetorik des Bildes [1964], in: Ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt am Main 1990, S. 28-46.

Beielstein 1920

Anselme Beielstein, Kleine Narren (1920), in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 188-189.

Bellmer 1962

Hans Bellmer, Die Puppe. 1. Die Puppe; 2. Die Spiele der Puppe; 3. Die Anatomie des Bildes, Berlin 1962.

Benjamin 1972

Walter Benjamin, Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. IV.1: Kleine Prosa, Frankfurt am Main 1972, S. 388-396.

Benjamin 1982a

Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.1, hg.v. Rolf Tiedermann, Frankfurt am Main 1982.

Benjamin 1982b

Walter Benjamin, Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften, Bd. V.2, hg.v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982.

Benjamin 1987

Walter Benjamin, Berliner Kindheit um neunzehnhundert, Frankfurt am Main 1987.

Bergius 1976

Hanne Bergius, Hannah Höch. Künstlerin im Berliner Dadaismus, in: Barbara Dieterich (Hg.), Hannah Höch, Collagen Gemälde Aquarelle Guachen Zeichnungen. (Kat. Ausst., Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris; Nationalgalerie, Berlin 1976), Berlin 1976, S. 33-38.

Bergius 1993

Hanne Bergius, Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen, Gießen 1993.

Bergius 2000

Hanne Bergius, Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten, Berlin 2000.

Bloch 1965

Ernst Bloch, Berlin aus der Landschaft gesehen [1932], in: Ders., Gesamtausgabe Bd. 9: Literarische Aufsätze, Frankfurt am Main 1965, S. 408-420.

Biro 2009

Matthew Biro, The Dada cyborg. Visions of the new human in Weimar Berlin, Minneapolis/London 2009.

Brandstetten 2006

Gabriele Brandstetten, TRanz-Figurationen. Bewegungsbilder der Moderne, in: Nicola Suthor (Hg.), Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration, München 2006, S. 145-162.

Brandstetten 2007

Gabriele Brandstetten, SchnittFiguren. Intersektionen von Bild und Tanz, in: Gottfried Boehm (Hg.), Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, München 2007, S. 13-32.

Boehm 2007

Gottfried Boehm, Die ikonische Figuration, in: Ders. (Hg.), Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen, München 2007, S. 33-52.

Buchloh 2010

Benjamin Buchloh, Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin 2010, S. 233-252.

Bürger 1974

Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.

Dech 1980

Jula Dech, Marionette und Modepuppe, Maske und Maquillage - Beobachtungen am Frauenbild von Hannah Höch, in: Kat. Ausst. Kunsthalle Thübingen 1980, S. 79-94.

Dech 1981

Jula Dech, Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands. Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch, Münster 1981.

Dech 1991a

Jula Dech/Ellen Maurer (Hg.), Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch, Berlin 1991.

Dech 1991b

Jula Dech, Balance und Spirale – künstlerischer Ausdruck weiblicher Identität. Epochal-Montage/Lebens-Collage: Zwei Brennpunkte in Hannah Höchs Werk, in: Jula Dech/Ellen Maurer (Hg.), Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch, Berlin 1991, S. 26-47.

Dech 2002

Jula Dech, Sieben Blicke auf Hannah Höch, Hamburg 2002.

Dogramaci 2005

Burcu Dogramaci, Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik, in: Michael Cowan (Hg.), Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005, S. 119-135.

Ebeling/Günzel 2010

Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin 2010.

Einstein 1920

Albert Einstein, Äther und Relativitätstheorie. Rede vom 5.5.1920, Universität Leiden, Berlin 1920.

Elias 1986

Norbert Elias, Figuration, sozialer Prozeß und Zivilisation: Grundbegriffe der Soziologie (1986), in: Ders., Gesammelte Schriften. Bd. 16: Aufsätze und andere Schriften III, Amsterdam 2006, S. 100-117.

Elias 2005

Norbert Elias, Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Schriften, Band 11, Amsterdam 2005.

Förderverein Künstlerhaus Hanna Höch 2008

Förderverein Künstlerhaus Hannah Höch e.V., Berlin 2008.

URL: www.hannah-hoech-haus-ev.de/index.php?id=hannah_hoech, Zugriff am 16.12.2012.

Frank 1919

Willi Frank, Neue Stickereien [1919], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XIX, Jg. 1918/19, S. 127-137.

Frank 1920

Willi Frank, Aufhebung der Schwere. Arbeiten von Dagobert Peche [1920], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XXI, Jg. 1920/21, S. 4.

Friedlaender 2009

Salomo Friedlaender/Mynona, Gesammelte Schriften. Bd. 10, Schöpferische Indifferenz. Hg. v. Hartmut Geerken/Detlef Thiel, Herrsching 2009.

Funkenstein 2001

Susan Laikin Funkenstein, Figurations of women dancers in Weimar Germany (1918-1933): Hannah Höch, Otto Dix, and Paul Klee, phil. Diss. (ms.), Wisconsin-Madison 2001.

Ganeva 2005

Mila Ganeva, The Beautiful Body of the Mannequin: Display Practices

in Weimar Germany, in: Michael Cowan (Hg.), *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld 2005, S. 152-168.

Hatje Cantz 2004

Hatje Cantz, Informationen zur Edition des "Albums" aus dem Nachlass von Hannah Höch, URL: <http://www.hatjecantz.de/controller.php?cmd=detail&titzif=00001427>. Zugriff am 13.11.2012.

Hardenberg 1920a

Kuno Graf von Hardenberg, Der 'Tee-Tisch' [1920], in: *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 191.

Hardenberg 1920b

K.G.v.H. [Kuno Graf von Hardenberg], 'Hanna Höchs Muster-Kunst' [1920], in: *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XX, Jg. 1919/20, S. 224.

Hille 2007

Karoline Hille, Der Faden, der durch alle Wirrnisse des Lebens hielt. Hannah Höch und Max Ernst, in: Ralf Burmeister (Hg.), *Hannah Höch – aller Anfang ist DADA!* (Kat. Ausst., Berlinischen Galerie, Berlin 2007), Ostfildern 2007, S. 84-107.

Hoffmann-Curtius 2003

Kathrin Hoffmann-Curtius, Höchs Denkmal-Montage: Ein monumentaler Bild-Witz, in: Barbara Duden (Hg.), *Geschichte in Geschichten*, Frankfurt am Main 2003, S. 149-160.

Howe 1996

Dianne S. Howe, *Individuality and expression. The aesthetics of the new German dance 1908-1936*, New York/Wien 1996.

Höch 1918a

Hanna Höch, Vom Sticken [September 1918], in: *Stickerei- und Spitzen-*

Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XVIII, Jg. 1917/18, S. 219.

Höch 1918b

Hanna Höch, Was ist schön? [Oktober/November 1918], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XIX, Jg. 1918/19, S. 6-8.

Höch 1918c

Hanna Höch, Weiß-Stickerei. Mit technischen Erläuterungen zu den preisgekrönten Arbeiten unseres vierten Wettbewerbes [Dezember 1918], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XIX, Jg. 1918/19, S. 45-52.

Höch 1919a

Hanna Höch, Die freie Stick-Kunst [Oktober/November 1919], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XX, Jg. 1919/20, S. 22.

Höch 1919b

Hanna Höch, Die stickende Frau [Oktober/November 1919], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XX, Jg. 1919/20, S. 26.

Höch 1920

Hannah Höch, Der Maler [1920], in: Eberhard Roters (Hg.), Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Band I, 2. Abteilung 1919-1920, (Kat. Slg., Berlinischen Galerie), bearbeitet von Cornelia Thater-Schulz, Berlin 1989, 13.81/ S. 746-749.

Höch 1966

Hannah Höch, Erinnerungen an DADA. Ein Vortrag 1966, in: in: Hannah Höch 1889-1978, ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde (Kat. Ausst., Berlinische Galerie 1989/1990), Berlin 1989, S. 201-213.

Höch 2004

Hannah Höch. Album, hg.v. Gunda Luyken, Ostfildern-Ruit 2004.

Hüneke 1997

Andreas Hüneke, Oskar Schlemmer – Last und Lust seiner vielseitigen Begabung, in: Oskar Schlemmer, Tanz Theater Bühne. Vortragsreihe zur Ausstellung, Schriftenreihe der Kunsthalle Wien, Wien 1997, S. 44-69.

Jessen 1920

Jarno Jessen, Die Puppe als Spiegel der Kultur [1920], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XXI, Jg. 1920/21, S. 50-51.

Jürgens-Kirchhoff 1991

Annegret Jürgens-Kirchhoff, 'Fremde Schönheit'. Zu Hannah Höchs Fotomontagen, in: Jula Dech/Ellen Maurer (Hg.), Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch, Berlin 1991, S. 127-137.

Kallos 1994

Kay Klein Kallos, A women's revolution: The relationship between design and the avant-garde in the work of Hannah Höch, 1912-1922. phil. Diss. (ms.), Wisconsin-Madison 1994.

Kassung/Hug 2008

Christian Kassung/Marius Hug, Der Raum des Äthers. Wissensarchitekturen – Wissenschaftsarchitekturen, in: Albert Kümmel-Schnur/Jens Schröter (Hg.), Äther. Ein Medium der Moderne, Bielefeld 2008, S. 99-129.

Krieger 1976

Peter Krieger, Hannah Höch, ihr Werk und Dada, in: Barbara Dieterich (Hg.), Hannah Höch, Collagen Gemälde Aquarelle Guachen Zeichnungen. (Kat. Ausst., Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris; Nationalgalerie, Berlin 1976), Berlin 1976, S. 7-21.

Kümmel-Schnur/Schröter 2008

Albert Kümmel-Schnur/Jens Schröter (Hg.), Äther. Ein Medium der Moderne, Bielefeld 2008.

Kat. Ausst. Berlinische Galerie 1989/1990

Hannah Höch 1889-1978, ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde (Kat. Ausst., Berlinische Galerie 1989/1990), Berlin 1989.

Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007

Ralf Burmeister (Hg.), Hannah Höch – aller Anfang ist DADA! (Kat. Ausst., Berlinischen Galerie, Berlin 2007), Ostfildern 2007.

Kat. Ausst. Kunsthalle Thübingen 1980

Götz Adriani (Hg.), Hannah Höch. Fotomontagen - Gemälde - Aquarelle. (Kat. Ausst., Kunsthalle Thübingen, Thübingen 1980), Köln 1980.

Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1999

Pia Müller-Tamm (Hg.), Puppen, Körper, Automaten: Phantasmen der Moderne (Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1999), Köln 1999.

Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2011/12

Susanne Meyer-Büser (Hg.), Die Andere Seite des Mondes, Künstlerinnen der Avantgarde. (Kat. Ausst., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2011/12; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 2012), Köln 2011.

Kat. Ausst. Musée d'Art Moderne/Nationalgalerie 1976

Barbara Dieterich (Hg.), Hannah Höch, Collagen Gemälde Aquarelle Guachen Zeichnungen. (Kat. Ausst., Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris; Nationalgalerie, Berlin 1976), Berlin 1976.

Kat. Ausst. Walker Art Center 1996/97

Maria Makela (Hg.), The photomontages of Hannah Höch. (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minneapolis 1996/97), New York 1996.

Kat. Slg. Berlinische Galerie 1989a

Eberhard Roters (Hg.), Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Band I, 1. Abteilung 1889-1918. (Kat. Slg., Berlinischen Galerie), bearbeitet von Cornelia Thater-Schulz, Berlin 1989.

Kat. Slg. Berlinische Galerie 1989b

Eberhard Roters (Hg.), Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Band I, 2. Abteilung 1919-1920, (Kat. Slg., Berlinischen Galerie), bearbeitet von Cornelia Thater-Schulz, Berlin 1989.

Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a

Eberhard Roters (Hg.), Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Band II, 1. Abteilung 1921-1945, (Kat. Slg., Berlinischen Galerie), bearbeitet von Ralf Burmeister und Eckhard Füllus, Berlin/Ostfeldern-Ruit 1995.

Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995b

Eberhard Roters (Hg.), Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Band II, 2. Abteilung 1921-1945, Dokumente. (Kat. Slg., Berlinischen Galerie), bearbeitet von Ralf Burmeister und Eckhard Füllus, Berlin/Ostfeldern-Ruit 1995.

Klüser/Hegewisch 1991

Bernd Klüser/Katharina Hegewisch (Hg.), Die Kunst der Ausstellung. Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstausstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt am Main/Leipzig 1991.

Kracauer 1929

Siegfried Kracauer, Die Angestellten. Aus dem neusten Deutschland. Mit einer Rezension von Walter Benjamin, Frankfurt am Main 1971. [Erstveröffentlichung 1929 in der 'Frankfurter Zeitung', Buchpublikation im Jänner 1930]

Kracauer 1927a

Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse [1927], in: Ders., Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 1963, S. 50-63.

Kracauer 1927b

Siegfried Kracauer, Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino ['Film und Gesellschaft', 1927], in: Ders., Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 1963, S. 279-310.

Kracauer 1990

Siegfried Kracauer, Schriften, Bd. 5.1-5.3. Aufsätze 1927-1931, Frankfurt am Main 1990.

Kramer 2008

Stefan Kramer, Äther – und es gibt ihn doch. Desontologisierte Überlegungen zur Immanenz der Medien, in: Albert Kümmel-Schnur/Jens Schröter (Hg.), Äther. Ein Medium der Moderne, Bielefeld 2008, S. 33-53.

Krauss 1996

Rosalind E. Krauss, The Photographic Conditions of Surrealism, in: Dies., The originality of the avant-garde and other modernist myths, Cambridge (Mass.) 1996, S. 87-118.

Laban 1955

Rudolf von Laban, Kinetografie – Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift, Wilhelmshaven 1955.

Lang 1920a

H. Lang [Hugo Lang], Das redende Kissen [1920], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 89-91.

Lang 1920b

Hugo Lang, 'Es lebe die Puppe!' Ein Beitrag zum Problem der Puppe [1920], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 179-183.

Lang 1920c

Hugo Lang, Die unsterbliche Spitze [1920], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XX, Jg. 1919/20, S. 197-198.

Lang 1921a

H.L. [Hugo Lang], Kuchen-Glocken [1921], in: Stickerei- und Spitzen-

Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XXI, Jg. 1920/21, S. 148.

Lang 1921b

Hugo Lang, Träumereien am Tee-Tisch. Das Glück der stillen Tee-Stunde [1921], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt, Bd. XXI, Jg. 1920/21, S. 153.

Lange 1984

Sabine Lange, Die Entwürfe Hannah Höchs zur Anti-Revue, phil. Dipl. (ms.), Köln 1984.

Lavin 1993

Maud Lavin, Cut with the kitchen knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch, Yale 1993.

Lukács 1920

Georg Lukács, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Ethik [1920], Frankfurt am Main 1971.

Lyotard 1994

Jean-Françoise Lyotard, Das postmoderne Wissen. Ein Bericht [1979], Wien 1994.

Maasberg/Prinz 2004

Ute Maasberg/Regina Prinz (Hg.), Die Neuen kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre, Hamburg 2004.

Makela 1996

Maria Makela, By Design, in: Maria Makela (Hg.), The photomontages of Hannah Höch. (Kat. Ausst., Walker Art Center, Minneapolis 1996), New York 1996, S. 49-79.

Mektken 1978

Sigrid Metken, Geschnittenes Papier. Eine Geschichte des Ausschneidens in Europa von 1500 bis heute, München 1978.

Pagé 1976

Suzanne Pagé, Interview mit Hannah Höch/ Interview avec Hannah Höch (18. November 1975), in: Barbara Dieterich (Hg.), Hannah Höch, Collagen Gemälde Aquarelle Guachen Zeichnungen. (Kat. Ausst., Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris; Nationalgalerie, Berlin 1976), Berlin 1976, S. 23-32.

Parker 1988

Rozsika Parker, The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine, London/New York 1988.

Rieger 2010

Monika Rieger, Anarchie im Archiv. Künstler als Sammler, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten, Berlin 2010, S. 253-269.

Rilke 1921

Rainer Maria Rilke/Lotte Pritzel, Puppen, München 1921.

S. 1921

S. [vollständiger Name unbekannt], Kissen für Herrenzimmer [1921], , in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920/21, S. 91.

Schaschke 2007

Bettina Schaschke, Schnittmuster der Kunst, Zu Hannah Höchs Prinzipien der Gestaltung, in: Ralf Burmeister (Hg.), Hannah Höch – aller Anfang ist DADA! (Kat. Ausst., Berlinischen Galerie, Berlin 2007), Ostfildern 2007.

Schäffner/Weigel/Mach 2003

Wolfgang Schäffner/Sigrid Weigel/Thomas Macho (Hg.), 'Der liebe Gott steckt im Detail'. Mikrostrukturen des Wissens, München 2003.

Schnack 1920

Anton Schnack, Kissen und Polster [1920], in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 220.

Schnebel/Lang 1922

Carl Schnebel/Margarete Lang (Hg.), Ullstein-Handarbeitsbücher: Kreuzstich. Zopfstich, Holbeintechnik, Perlstickerei. Verlag der Ullstein-Schnittmuster, Bd. 4. Kreuzstickstickerei. Eine Anleitung zum Erlernen der Kreuzstickstickerei, Zopfstichstickerei, Holbeintechnik und Perlstickerei, Berlin 1922.

Schweitzer 2011

Cara Schweitzer, Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch. Das Leben einer Künstlerin 1889-1978, Berlin 2011.

Siegert/Vogl 2003

Bernhard Siegert/Joseph Vogl (Hg.), Europa: Kultur der Sekretäre, Zürich/Berlin 2003.

Stuckenschmidt 1925a

H.H. [Hans Heinz] Stuckenschmidt, Die Mechanisierung der Musik [1925], in: Ders., Die Musik eines halben Jahrhunderts, 1925-1975. Essay und Kritik, München/Zürich 1976, S. 9-15.

Stuckenschmidt 1925b

H.H. [Hans Heinz] Stuckenschmidt, Stereophonie? [1925], in: Ders., Die Musik eines halben Jahrhunderts, 1925-1975. Essay und Kritik, München/Zürich 1976, S. 16-18.

Thater-Schulz 1989/90

Cornelia Thater-Schulz, 'DADA ist kein Bluff', in: Hannah Höch 1889-1978, ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde (Kat. Ausst., Berlinische Galerie 1989/1990), Berlin 1989, S. 11-23.

Träger 2008

Veronika Träger, Hannah Höchs allegorische Klebebilder. Zur Repräsentationstechnik der Fotomontage in Höchs Serie 'Aus einem ethnographischen Museum', phil. Dipl. (ms.), Wien 2008.

Volkenig 2005

Heide Volkening, Körperarbeiten. Das Working Girl als literarische Figur, in: Michael Cowan (Hg.), Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933, Bielefeld 2005, S. 136-151.

Wagener 2008

Silke Wagener, Geschlechterverhältnisse und Avantgarde. Raoul Hausmann und Hannah Höch, Königstein im Taunus 2008.

Wagner 2002

Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2002.

Wente 2007

Claudia Wente, H. H. ist auch ein bisschen Dada, in: taz.de, Ausstellungsrezension vom 14.04.2007, URL: <http://www.taz.de/1/archiv/archivstart/?ressort=ku&dig=2007%2F04%2F14%2Fa0226&cHash=fa9494370f1c2f86317f9b810d592f53>, Zugriff am 20.12.2012.

Wescher 1968

Herta Wescher, Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels, Schauberg/Köln 1968.

o.A. 1922

in: o.A., Hand-Arbeiten. Kleine elegante Weihnachts-Geschenke schnell zu arbeiten, in: Die Dame. Illustrierte Mode-Zeitschrift, Ullstein-Verlag, Berlin, Jg. 1922, Bd. 50, Heft 6, S. 20.

o.A. 1923

in: o.A., Hand-Arbeiten, in: Die Dame. Illustrierte Mode-Zeitschrift, Ullstein-Verlag, Berlin, Jg. 1923, Bd. 50, Heft 16, S. 21.

Abbildungen



Abb. 1: Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919/20.

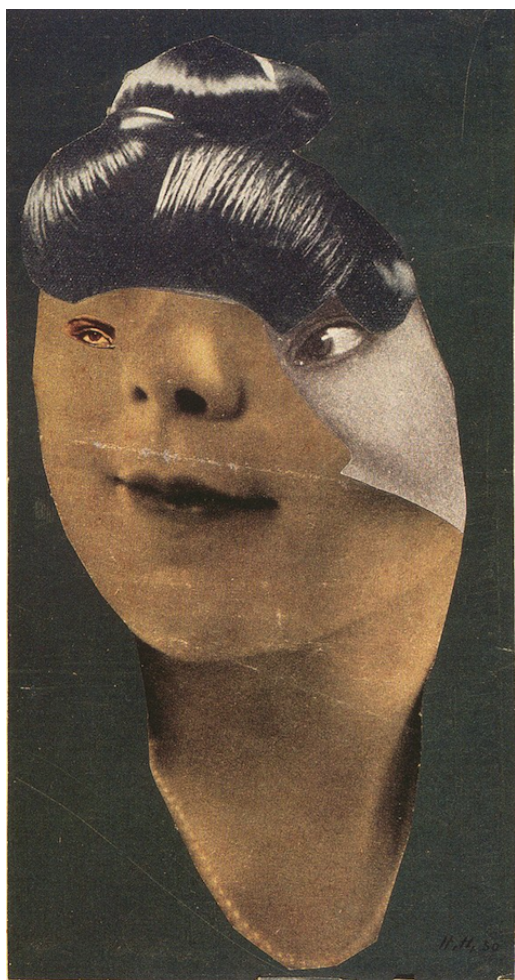


Abb. 2: Hannah Höch, Deutsches Mädchen. Aus einem ethnographischen Museum, 1930.

Abb. 3: Hannah Höch, Mischling, 1924.

6. ANHANG



Abb. 4: Hannah Höch, Doppelseite aus dem *Album*, um 1933.

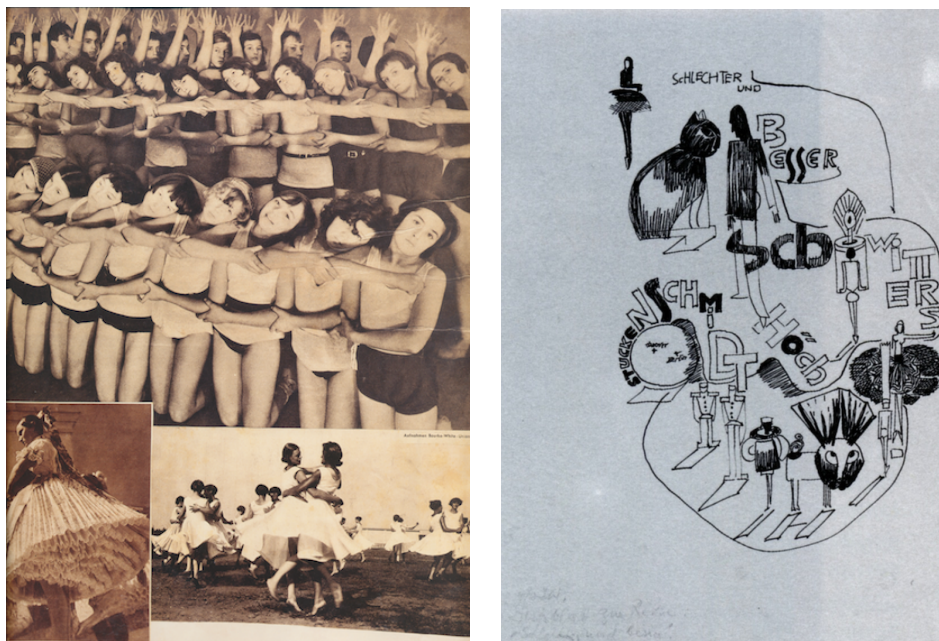


Abb. 5: Hannah Höch, Seite aus dem *Album*, um 1933.

Abb. 6: Hannah Höch, Plakat zur Anti-Revue "Schlechter und Besser", 1924/25.

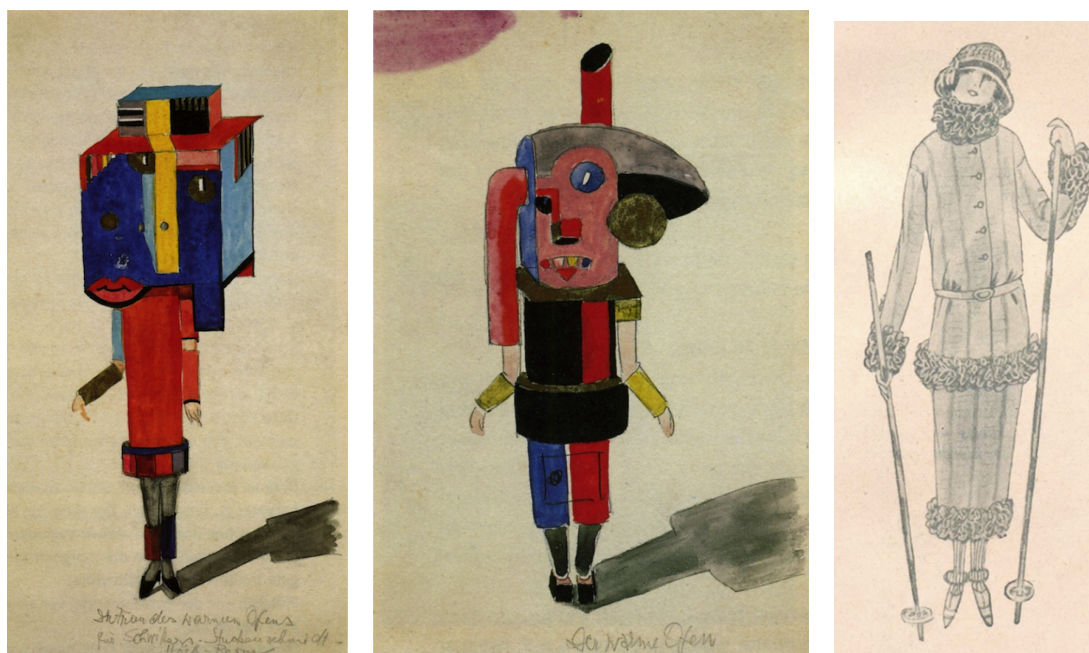


Abb. 7: Hannah Höch, Die Frau des warmen Ofens, 1924/25.

Abb. 8: Hannah Höch, Der warme Ofen, 1924/25.

Abb. 9: Gehäkeltes Sportkostüm, 1924.



Abb. 10: Hannah Höch, Die Mädchen entwickeln Rauch oben/Die Jünglinge, 1924/25.

Abb. 11: Hannah Höch, Der König, 1924/25.

Abb. 12: Hannah Höch, Die Mäuse, 1924/25.



Abb. 13: Hannah Höch nach einem Kostümfest, 1925.



Abb. 14: Höch mit ihren Dada-Puppen im Hof der Galerie Burchard, Berlin 1920.



Abb. 15: Hannah Höch mit Dada-Puppen, 1920.



Abb. 16: Hannah Höch als Figurine mit einer ihrer Dada-Puppen (Ausschnitt), um 1925.



Abb. 17: Robert Sennecke, Ausstellungsansicht: Erste Internationale Dada-Messe, Galerie Otto Burchard, Berlin 1920.



Abb. 18: Emmy Hennings mit Handpuppe, 1917.



Abb. 19: Teepuppe von M. Tersch, um 1920.



Abb. 20: Ausschnitt einer Fotografie von Clara Bow mit Boudoir Puppe, 1920er-Jahre.



Abb. 21: Alfred Cheney Johnston, Ziegfeld Girl mit Lenci-Fadette-Puppe, 1920er-Jahre.



Abb. 22: Hanna Höch, King Charles-Hund, 1923.

Abb. 23: Hannah Höch, Entwurf für das Denkmal eines bedeutenden Spitzenhemdes, 1922.

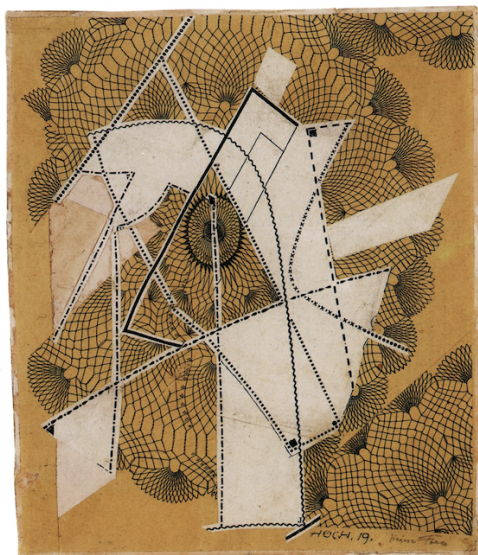


Abb. 24: Hannah Höch, Weiße Form, 1924.

Abb. 25: Hannah Höch, Schwarze Form – Das Negativ, um 1919.

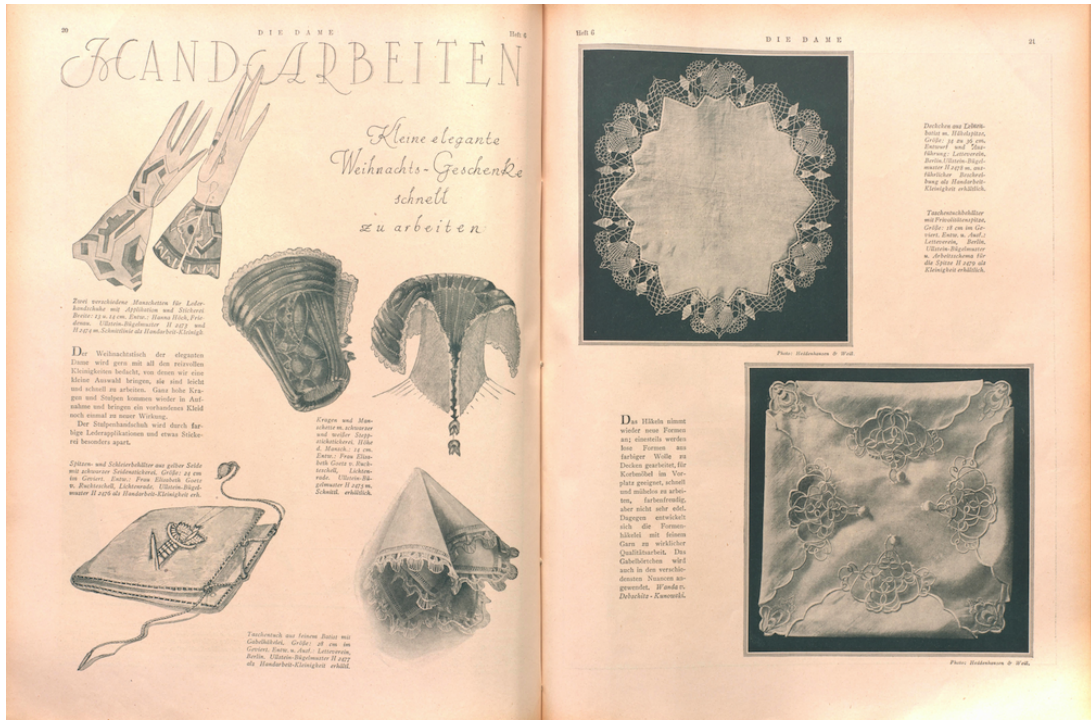


Abb. 26: Doppelseite "Handarbeiten" mit Hanna Höchs Manchetten für Leder-Handschuhe, *Die Dame*, Dezember 1922.



Abb. 27: Hanna Höch, Borte mit Rehmotiven, 1924.

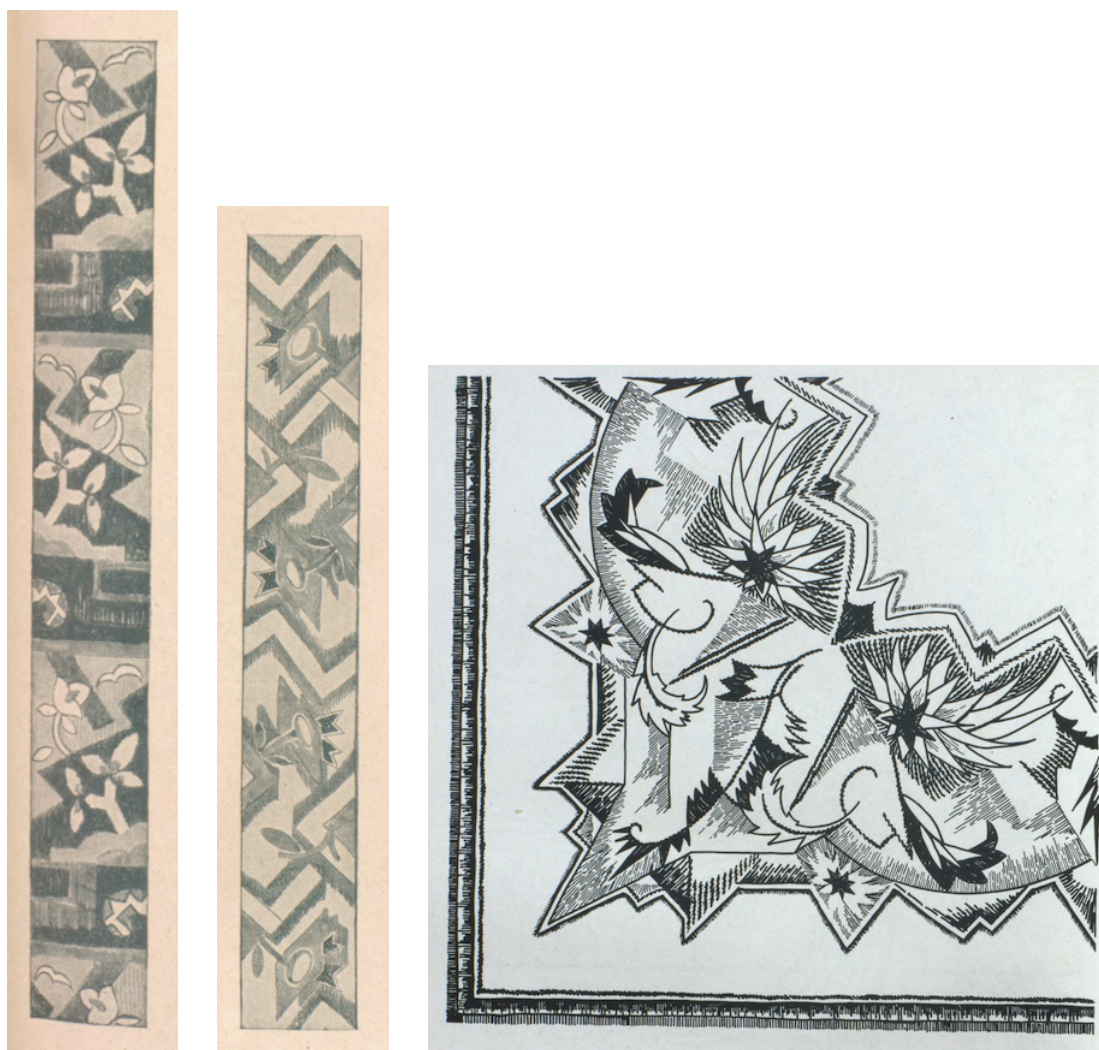


Abb. 28: Hanna Höch, Zwei Borten in Plattstich, 1923.

Abb. 29: Hanna Höch, Entwurf für eine Decke mit schwarzer Stickerei, 1919.

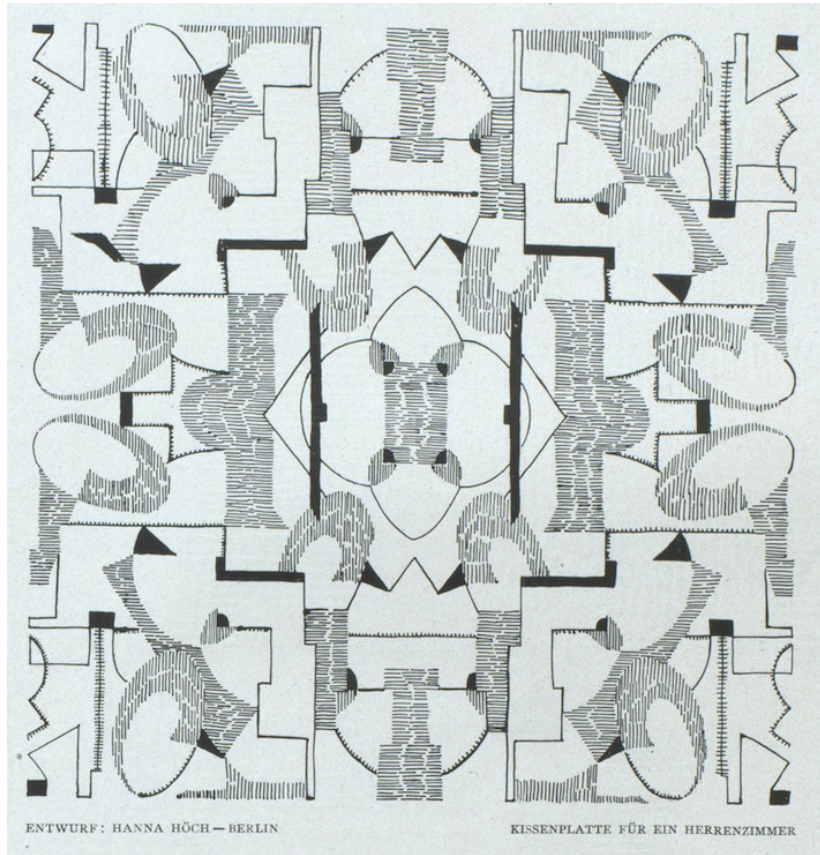


Abb. 30: Hanna Höch, Kissenplatte für ein Herrenzimmer, 1921.

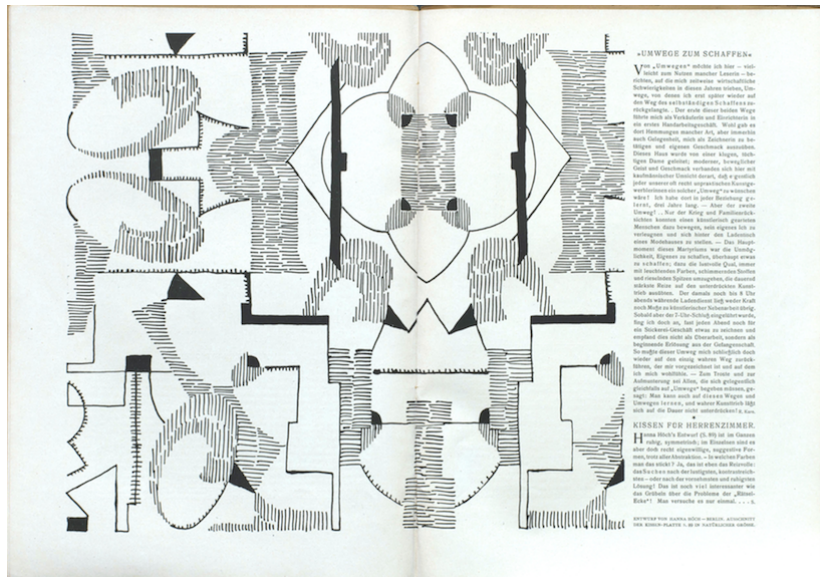


Abb. 31: Hanna Höch, Kissenplatte für ein Herrenzimmer, naturgroßes Detail.

6. ANHANG

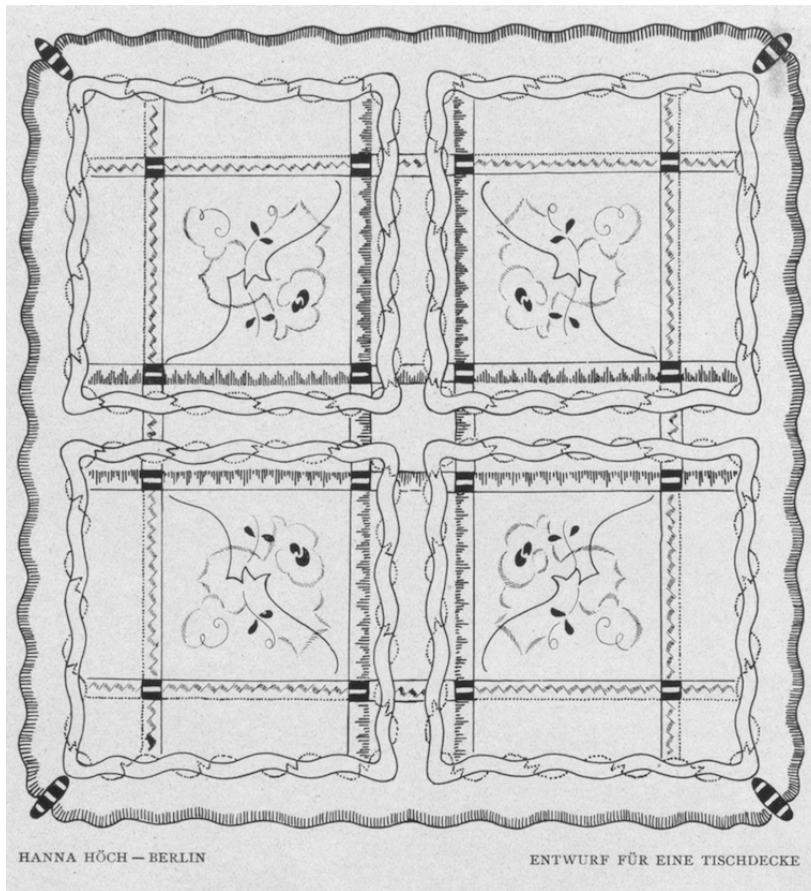


Abb. 32: Hanna Höch, Entwurf für eine Tischdecke, 1921.

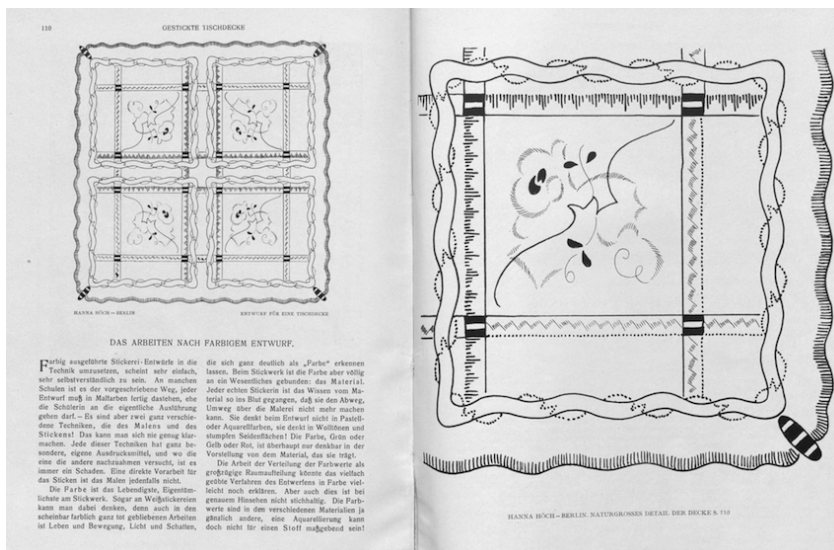


Abb. 33: Hanna Höch, Entwurf für eine Tischdecke mit naturgroßem Detail.



Abb. 34: Tiefenthal und Halle, Teetisch-Decken, Entwurf v. Minna Lang-Kurz, um 1921.

Abb. 35: Hugo George, Veranda-Sitzplatz, Tisch-Deckchen mit Tüllstickerei, um 1921.

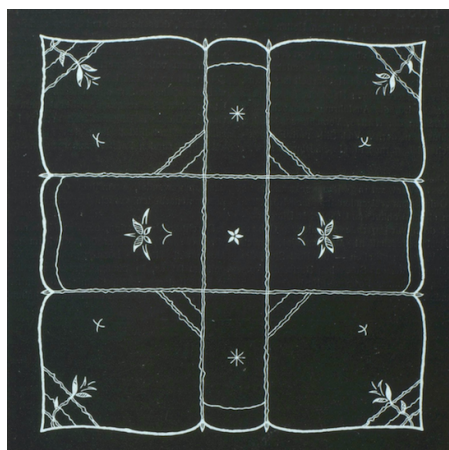


Abb. 36: Paul H. Hübner, Deckchen in Tüllstickerei, um 1921.

Abb. 37: Emmy Holdt, Kuchen-Glocken und Boudoir-Puppen, um 1921.



Abb. 38: Hannah Höch, Dada-Rundschau, 1919.

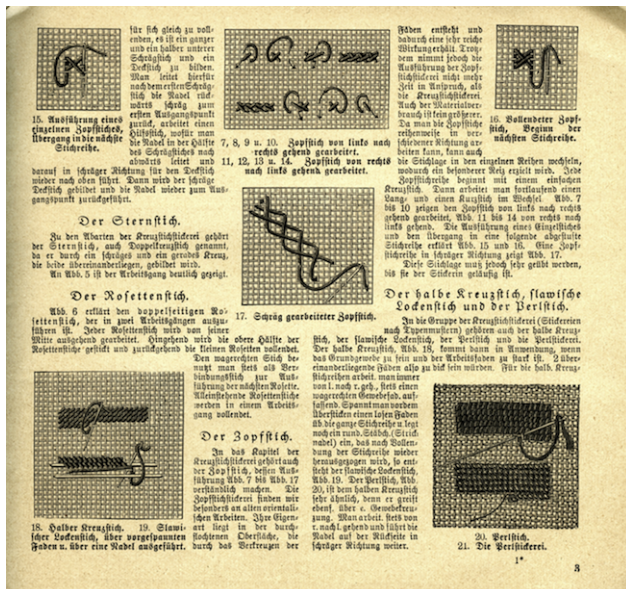


Abb. 39: Seite aus: Ullstein-Handarbeitsbücher Bd. 4: Kreuzstich, Zopfstich, Holbeinstich, Perlstickerei, 1922.

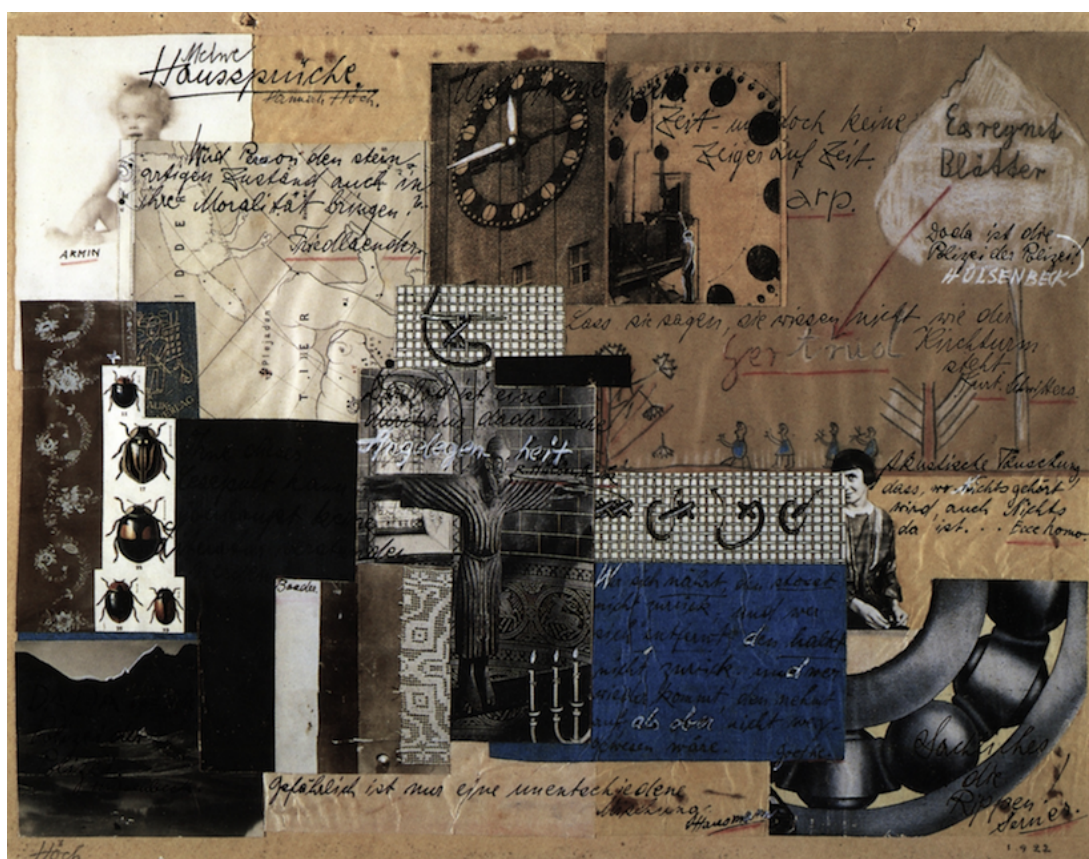


Abb. 40: Hannah Höch, Meine Haussprüche, 1922.



Abb. 41: Hannah Höch, Siebenmeilenstiefel, um 1934.



Abb. 42: Hannah Höch, Flucht, 1931.

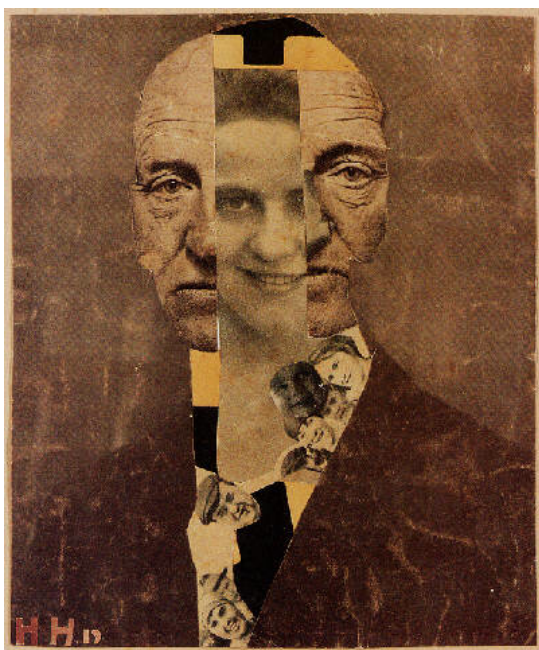


Abb. 43: Hannah Höch, Gerhard Hauptmann, 1919.



Abb. 44: Hannah Höch, Da Dandy, 1919.



Abb. 45: Hannah Höch, Hochfinanz oder Das zwifache Gesicht des Herrschers, 1923.



Abb. 46: Hannah Höch, Doppelt belichtete Fotografie, Magdeburg 1924.

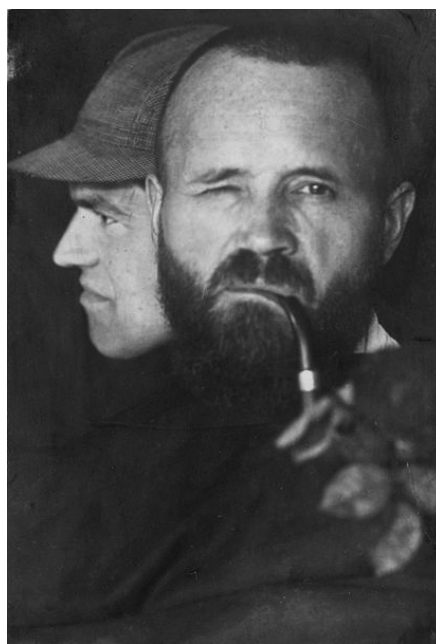


Abb. 47: Raoul Hausmann, Hausmann und Baader, 1919.



Abb. 48: Hannah Höch, Zweigesichtig, 1927-30.

Abb. 49: Hannah Höch, Englische Tänzerin, 1928.



Abb. 50: Hannah Höch, Kinder, 1925.

Abb. 51: Hannah Höch, Der Melancholiker, 1925.

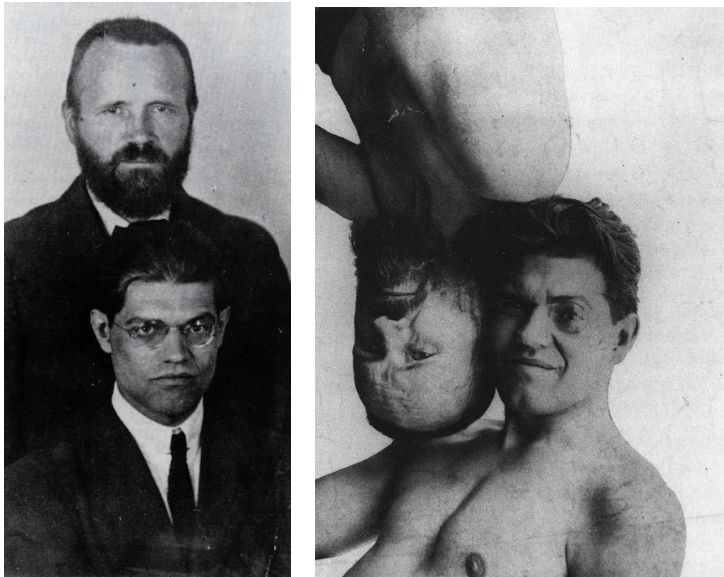


Abb. 52: Johannes Baader und Raoul Hausmann. Doppelporträt, 1919.

Abb. 53: Raoul Hausmann, Baader/Hausmann, um 1920.



Abb. 54: Hannah Höch und Raoul Hausmann, Doppelbelichtung, 1919.

Abb. 55: Hannah Höch vor der Staffelei, doppelt belichtete Fotografie, um 1930.

Abbildungsnachweise

- (Abb. 1) Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919/20. 114 x 90 cm, Neue Nationalgalerie, Berlin, Inv. NG 57/61, Bergius 2000, Abb. VI/ S. 486.
- (Abb. 2) Hannah Höch, Deutsches Mädchen. Aus einem ethnographischen Museum, 1930. 20,5 x 10,5 cm, Berlinische Galerie, Inv. BG-FS 1719/79. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 55.
- (Abb. 3) Hannah Höch, Mischling, 1924. 11 x 8,2 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 27.
- (Abb. 4) Hannah Höch, Doppelseite aus dem *Album*, um 1933. 36 x 38 cm, Berlinische Galerie, Inv. BG-HHC G 377/79. Hannah Höch, *Album*, hg. v. Gunda Luyken, Ostfeldern-Ruit 2004, S. 24-25.
- (Abb. 5) Hannah Höch, Seite aus dem *Album*, um 1933. 36 x 38 cm, Berlinische Galerie, Inv. BG-HHC G 377/79. Hannah Höch, *Album*, hg. v. Gunda Luyken, Ostfeldern-Ruit 2004, S. 43.
- (Abb. 6) Hannah Höch, Plakat zur Anti-Revue *Schlechter und besser*, um 1924/25. 30,5 x 21,3 cm, Bezeichnung unten links: Höch. Deckblatt zur Revue: "Schlechter und besser". Berlinische Galerie, Inv. BG-G 6813/93. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 202.
- (Abb. 7) Hannah Höch, Die Frau des warmen Ofens, um 1924/25. 27,6 x 15,5 cm, Bezeichnung unten rechts: Die Frau des warmen Ofens / für Schwitters - Stuckenschmidt-/ Höch-Revue. Berlinische Galerie, Inv. BG-G 2620/82 3/4. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 1989, S. 174.
- (Abb. 8) Hannah Höch, Der warme Ofen, um 1924/25. 22,5 x 15,4 cm, Bezeichnung unten Mitte: Der warme Ofen. Berlinische Galerie, Inv. BG-G 2620/82 1/4. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 1989, S. 174.
- (Abb. 9) Gehäkeltes Sportkostüm, Nr. S 657, Großes Schnittmuster in Größen I bis III mit Häkelbeschreibung erh.[erhältlich], in: Die Dame, Jg. 1923, Heft 8, "Unser Schnittmuster-Dienst", S. 23.

- (Abb. 10) Hannah Höch, Die Mädchen entwickeln Rauch oben/ Die Jünglinge, um 1924/25. 23,2 x 14,7 cm, Bezeichnung unten links: Die Mädchen entwickeln oben Rauch. unten rechts: Die Jünglinge. Berlinische Galerie, Inv. BG-G 2620/82 4/4. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 1989, S. 175.
- (Abb. 11) Hannah Höch, Der König, um 1924/25. 23,1 x 14,7 cm, Bezeichnung oben links: Der König. Berlinische Galerie, Inv. BG-G 2620/82/ 3/4. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 1989, S. 175.
- (Abb. 12) Hannah Höch, Die Mäuse, um 1924/25. 29,5 x 20,9 cm, Bezeichnung unten rechts: Die Mäuse. Berlinische Galerie, Inv. BG-G 7075/93. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 201.
- (Abb. 13) Hannah Höch nach einem Kostümfest am 2. Februar 1926. 11,2 x 8,3 cm, Berlinische Galerie. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 110.
- (Abb. 14) Höch mit ihren Dada-Puppen im Hof der Galerie Burchard, Berlin Juni/Juli 1920. Berlinischen Galerie. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1989b, 13.39/ S. 683.
- (Abb. 15) Hannah Höch mit Dada-Puppen, 1920. Berlinischen Galerie. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1989b, 13.36/ S. 682.
- (Abb. 16) Hannah Höch als Figurine mit einer ihrer Dada-Puppen (Ausschnitt), um 1925. 7 x 5,2 cm, Berlinische Galerie. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 104.
- (Abb. 17) Robert Sennecke, Ausstellungsansicht: Erste Internationale Dada-Messe, Galerie Otto Burchard, Berlin 1920. 16,4 x 11,9 cm, Berlinische Galerie, Inv. BG-FS 077/94,2. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 101.
- (Abb. 18) Emmy Hennings mit Handpuppe, 1917. URL: <http://olgaistefan.wordpress.com/2009/11/19/cabaret-voltaire-from-dada-to-nietniet/>, Zugriff am 1.12.2012.
- (Abb. 19) M. Tersch, Tee-Puppe, Berlin-Wilmersdorf, in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 181.
- (Abb. 20) Ausschnitt einer Fotografie von Clara Bow mit Boudoir Puppe, 1920er Jahre. URL: http://frauwulf.blogspot.co.at/2011_03_01_archive.html, Zugriff am 10.12.2012.

- (Abb. 21) Alfred Cheney Johnston, Ziegfeld Girl mit Lenci-Fadette-Puppe, 1920er Jahre. URL: <http://www.tumblr.com/tagged/ziegfeld%20girl>, Zugriff am 16. 11.2012.
- (Abb. 22) Hanna Höch, King Charles-Hund, "King Charles aus grauer und schwarzer Straußenwolle. Höhe: 14 cm, Länge 24 cm. Entwurf: Hanna Höch, Friedenau, Ullstein-Handarbeitsmuster.[er] H 2546 als Handarb.-Kleinigk.", in: Die Dame, Jg. 1923, Heft 12, Handarbeiten für unsre Kinder, S. 20.
- (Abb. 23) Hannah Höch, Entwurf für das Denkmal eines bedeutenden Spitzenhemdes, 1922. 27,6 x 16,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Inv. 1960-85. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 103.
- (Abb. 24) Hannah Höch, Weiße Form, früher 1919 datiert, nach Schaschke um 1924. 31 x 26 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. NG 1/81. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 129.
- (Abb. 25) Hannah Höch, Schwarze Form – Das Negativ, um 1919 nach Schaschke datiert. 28 x 18 cm, Privatsammlung, Jean-Jacques Lebel Archiv. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 128.
- (Abb. 26) Doppelseite "Handarbeiten. Kleine elegante Weihnachts-Geschenke schnell zu arbeiten" mit Hanna Höchs *Zwei verschiedene Manchetten für Leder-Handschuhe mit Applikation und Stickerei, Breite: 13 u. 14 cm. Entw.: Hanna Höch, Friedenau. Ullstein-Bügelmuster H 2473 und H 2474m. Schnittlinie als Handarbeits-Kleinigk.[eit]* , in: Die Dame, Bd. 50, Jg. 1922, Heft 6, Dezember 1922, S. 20.
- (Abb. 27) [Hanna Höch], (Borte mit Rehmotiven), "Zwei Streifen mit neuartiger leichter Wollstickerei, geeignet für Decken und Vorhänge. Breite: 16 cm zu 3 m Länge und 4 cm zu 3 m Länge. Doppeltes Ullstein-Bügelmuster H 3605 mit Beschreibung und bunter Abbildung erh.", in: Die Dame, Jg. 1924, Heft 5, Weihnachts-Handarbeiten, S. 29.
- (Abb. 28) Hanna Höch, Zwei Borten in Plattstich, "Borte in farbigem Plattstich. Breite: 7 1/2 cm zu 1 m Länge. Entwurf: Hanna Höch, berlin. Ullstein-Bügelmuster H 2656 [beziehungsweise H 2657] als Handarbeits-Kleinigkeit erh.", in: Die Dame, Bd. 50, Jg. 1923, Heft 16, Mai 1923, S. 21.

- (Abb. 29) Hanna Höch, Entwurf für eine Decke mit schwarzer Stickerei, 4. Platz (1919), in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XIX, Jg. 1918/1919, S. 140.
- (Abb. 30) Hanna Höch, Kissenplatte für ein Herrenzimmer (1921), in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920-21, Heft 4, S. 89.
- (Abb. 31) Hannah Höch, Kissenplatte für ein Herrenzimmer (naturgroßes Detail), in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920-21, Heft 4, S. 90-91.
- (Abb. 32) Hanna Höch, Entwurf für eine Tischdecke (1921), in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920-21, Heft 5, S. 110.
- (Abb. 33) Hannah Höch, Entwurf für eine Tischdecke mit naturgroßem Detail, in: , in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920-21, Heft 5, S. 110-111.
- (Abb. 34) Tiefenthal und Halle, Teetisch-Decken, Stuttgart. Entwurf: Minna Lang-Kurz, in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920-21, Heft 8, S. 152.
- (Abb. 35) Hugo George, Veranda-Sitzplatz, Tisch-Deckchen mit Tüllstickerei, Wien, in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXII, Jg. 1921/22, Heft 3, S. 68.
- (Abb. 36) Paul H. Hübner, Deckchen in Tüllstickerei, Freiburg, in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920-21, Heft 6, S. 131.
- (Abb. 37) Emmy Holdt, Kuchen-Glocken und Boudoir-Puppen, Ferneck/Innsbruck, in: Stickerei- und Spitzen-Rundschau, Bd. XXI, Jg. 1920-21, Heft 7, S. 148.
- (Abb. 38) Hannah Höch, Dada-Rundschau, 1919. 45 x 35 cm, Berlinische Galerie. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 25.
- (Abb. 39) Seite aus: Ullstein-Handarbeitsbücher Bd. 4: Kreuzstich. Zopfstich, Holbeinstich, Perlstickerei, Carl Schnebel/Margarete Lang (Hg.), Berlin 1922, S. 3.
- (Abb. 40) Hannah Höch, Meine Haussprüche, 1922. 32 x 41 cm, Berlinische Galerie. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 51.
- (Abb. 41) Hannah Höch, Siebenmeilenstiefel, um 1934. 22, 9 x 32,2 cm, Hambrger Kunsthalle, Kupferstichkabinett. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2011/12, S. 120.

6. ANHANG

- (Abb. 42) Hannah Höch, Flucht, 1931. 23 x 18,4 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2011/12, S. 121.
- (Abb. 43) Hannah Höch, Gerhard Hauptmann, 1919. 18.5 x 15 cm, Privatbesitz. URL: <http://artmachines.tumblr.com/post/158123889/hannah-hoch-portrait-gerhard-hauptmann>, Zugriff am 16.12.2012.
- (Abb. 44) Hannah Höch, Da Dandy, 1919. 30 x 23 cm, Privatsammlung. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 47.
- (Abb. 45) Hannah Höch, Hochfinanz oder Das zwifache Gesicht des Herrschers, 1923. 36 x 31 cm, Galerie Berison, Berlin / Ubu Gallery, New York. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 14.
- (Abb. 46) Hannah Höch, Doppelt belichtete Fotografie, Magdeburg 1924, 10 x 7,8 cm, Berlinische Galerie. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 232.
- (Abb. 47) Raoul Hausmann, Hausmann und Baader (Fotografie nach heute verschollener Fotomontage), 1919. 13 x 8 cm, publiziert in: Der Dada, Nr. 2, Dezember 1919, S. 3. Bergius 1993, S. 25.
- (Abb. 48) Hannah Höch, Zweigesichtig, 1927-30. 10,7 x 16,2 cm, Sammlung Marianne Carlberg. Lavin 1993, Abb. 101/ S. 134.
- (Abb. 49) Hannah Höch, Englische Tänzerin, 1928. 23,7 x 18 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2011/12, S. 114.
- (Abb. 50) Hannah Höch, Kinder, 1925. 19,5 x 13,3 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart. Kat. Ausst. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 2011/12, S. 118.
- (Abb. 51) Hannah Höch, Der Melancholiker, 1925. 16,8 x 13 cm, Institut für Auslandsbeziehungen e.V., Stuttgart. Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 18.
- (Abb. 52) Johannes Baader und Raoul Hausmann. Doppelporträt, 1919. 4,8 x 2,4 cm, Berlinische Galerie. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1989b, 12.28/ S. 585.

- (Abb. 53) Raoul Hausmann, Baader/Hausmann (Fotografie der Fotomontage), um 1920. 25 x 15,8 cm, Galleria Schwarz, Mailand. Bergius 1993, S. 158.
- (Abb. 54) Hannah Höch und Raoul Hausmann, Doppelbelichtung, 1919. 19 x 17,5 cm [Originalnegativ: 6,5 x 9 cm], Berlinischen Galerie. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1989b, 12.40/ S. 599.
- (Abb. 55) Hannah Höch vor der Staffelei (mit dem Gemälde *Symbolische Landschaft III*), doppelt belichtete Fotografie, um 1930 (nach Kat. Ausst. Berlinischen Galerie 2007, S. 173). 11,9 x 8,8 cm, Berlinische Galerie. Kat. Slg. Berlinische Galerie 1995a, S. 281.

Dank

Ich danke Daniela Hammer-Tugendhat, Wolfram Pichler und nicht zuletzt meiner Betreuerin Julia Gelshorn sehr herzlich, die mir auf vielfältige Weise geholfen haben, das Diplomprojekt zu entwickeln und ihm Gestalt zu geben. Mein besonderer Dank gilt außerdem Rheo für die Teetisch-Gespräche zwischen Generalshüten und Korrekturfahnen – und Simon, für seine Unterstützung vom ersten Besuch ‘hinterm Mond’ bis zum letzten Punkt der Arbeit.

Abstract

Die Arbeit nimmt Werke Hanna(h) Höchs (1889-1978) in den Blick, die zwischen ihrer Tätigkeit als Entwurfszeichnerin und dem Engagement bei avantgardistischen Kunstbewegungen der Zeit, allen voran dem Berliner Dada-Club, angesiedelt sind. In vier Kapiteln wird dabei je unterschiedlichen Werkserien auf den Grund gegangen, in denen Verfahren der *Figuration* oder Figurwerdung zur Anwendung kommen, die oft im Spannungsverhältnis zur Abstraktion stehen. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Marginalien gelegt, die in der kunsthistorischen Forschung bisher wenig Aufmerksamkeit erfahren haben: Dada-Puppen, Figurinen-Entwürfe für eine *Anti-Revue* mit Kurt Schwitters und Hans Heinz Stuckenschmidt, frühe Fotomontagen, die mit Fragmenten von Schnittmusterbögen arbeiten, Handarbeitsvorlagen, die in zeitgenössischen illustrierten Zeitschriften publiziert werden, und Selbstporträts mit fotografischer Doppelbelichtung, deren Bedeutung über biografische Zusammenhänge hinausreicht. Wie sich zeigen lässt, werden in diesen Werken Konzepte weiblicher Subjektivität wie des Subjekts generell verhandelt. Dieser doppelte Blick auf zwei wissenschaftlich und gesellschaftlich marginalisierten Bereiche, die die Position des Kunstgewerbes und die der Künstlerin betreffen, umgrenzt das Feld der Analysen und Interpretationen, das in diesem Fall im Zeitraum von 1918 bis in die frühen 1930er Jahre in Berlin angesetzt ist. Hanna(h) Höch, die den 'Tagträumen der Gesellschaft' (Kracauer) Gestalt verleiht, wird dabei als Künstlerin fassbar, die sowohl die Erzeugnis einer wachsenden Medienkultur reflektiert und ihre eigene subversive Stickereipraxis in konservativen Kontexten erprobt als auch Salomo Friedlaenders Existenzphilosophie der balancierenden *Person* aufgreift.

Lebenslauf

Johanna Függer wurde 1988 in Wien geboren, maturierte 2006 am Khevenhüller-Gymnasium in Linz und studiert seit Herbst 2006 Kunstgeschichte und Deutsche Philologie an der Universität Wien. Im Zeitraum von 2009 bis 2011 war sie Vertreterin der Studierendenkurie im Verband der österreichischen KunsthistorikerInnen und betreute von Juni 2010 bis September 2011 als Studienassistentin den Lehrstuhl für zeitgenössische Kunst am Wiener Institut für Kunstgeschichte.