

Michelangelo beim Abwasch – Hannah Höchs Zeitschnitte der Avantgarde

Feministische Kritik an Konzepten und Künstlern der Avantgarde ist seit einigen Jahren angesagt.¹ Wie steht es jedoch mit der Analyse von Arbeiten der Künstlerinnen in den avantgardistischen Kreisen? Kunsthistorikerinnen bemühten sich zunächst aufzuzeigen, daß in der Kunstgeschichte nicht nur große Männer, sondern auch Frauen künstlerisch tätig waren, und sie versuchten, die Gleichrangigkeit der aufgefundenen Autorinnen zu beweisen. Im Legitimationszwang konnte es ihnen hierbei unterlaufen, Themenbereiche und Aspekte, die im Meisterdiskurs qua Definition keinen Platz einnehmen, zu vernachlässigen und wiederum einen Teil künstlerischer Produktion von Frauen auszugrenzen.

Die herrschende traditionelle Rede über die großen Meister basiert auf dem Ausschluß einer Reihe von Tätigkeiten und Kunstformen, die als weiblich abgeurteilt werden: so z.B. Küchenarbeit und häusliche Handarbeiten, wie Nähen, Häkeln und Sticken. Wenn sich Künstlerinnen damit befassen, laufen sie stets Gefahr, wieder einmal aus dem Kunstdiskurs ausgegliedert zu werden. Die Geringschätzung dieses Gegenstandsbereiches schlägt auch auf die Kunsthistorikerinnen zurück und stabilisiert darüber hinaus die übliche Unterscheidung in Kunst und -gewerbe.²

Die hier vorgelegte kunsthistorische Analyse, die das Verhältnis der Geschlechter berücksichtigt, versucht den spezifischen Arbeitsweisen der Künstlerin Hannah Höch im Dada-Kreis nachzugehen. Ich möchte aufzeigen, daß es auch bei dieser Vertreterin der sogenannten Avantgarde sinnvoll und weiterführend ist, danach zu fragen, wie die Künstlerin mit ihrer historisch bestimmten Frauenrolle umgeht. Hierzu sollen insbesondere Höchs Zeit- und Arbeitskonzepte im Vergleich mit denen ihrer Kollegen untersucht werden.

Daß Hannah Höch die herrschende, geschlechtsspezifische Einteilung gesellschaftlicher Arbeit in schöpferisch-produktive einerseits und reproduktive andererseits sehr wohl reflektierte, mag ein Beispiel ihrer schriftstellerischen Tätigkeit von 1920 erhellen. Es ist bezeichnenderweise bis jetzt nicht von der Forschung zur Dada-Avantgarde miteinbezogen worden.³ In einem maschinenschriftlich überlieferten Essay „Der Maler“ von 1920 travestierte Höch die gängigen Vorstellungen vom Künstler:

„Es war einmal ein Maler, der aber nicht, wie in früheren Zeiten, Klexel, oder so, hieß. Es war nämlich um das Jahr 1920, unser Maler ein moderner Maler, und so hieß er Himmelreich. Er beschäftigte sich auch nicht, wie man früher von einem richtigen Maler verlangte, ausschließlich mit Pinsel und Palette; und dies war die Schuld seiner, den hemmungslosen Flug des Genies kreuzenden, Frau. Diese war die Veranlassung, daß sich unser Maler gezwungen sah, im Laufe von vier Jahren ebensoviel mal das Geschirr, das Küchengeschirr, abzuwaschen. Das eine Mal war ja schließlich auch ein triftiger Grund dazu vorhanden gewesen, das war, als sie das kleine Him-

melreich in die Welt setzte. Die drei anderen Male aber konnte Himmelreich senior nicht einsehen, daß es absolut nötig war. Doch um des lieben Friedens willen, den zu balancieren der Herrgott extra den Mann geschaffen hat, blieb ihm schließlich nichts anderes übrig, als sich dieser Xanthippenforderung zu fügen. Doch diese Angelegenheit lastete seither auf ihm, warf einen dunklen Schatten, er kam sich als Mann, aber auch als Maler, degradiert vor. Nachts hatte er an den kritischen Tagen directe Zwangsvorstellungen bekommen. Immer sah er Michel Angelo, wie er Tassen abwusch...“

Höch gesteht Gotthold Himmelreich anschließend große Probleme bei dem Malen eines Bildes der weiblichen Seele zu – sie spricht von seinem dunklen Drang, die „Wesensgemeinschaft“ des Schnittlauchs mit der Seele des Weibes auf die Leinwand „kuben“ zu wollen – und schildert anschließend, wie ausgerechnet dieses Unterfangen dem modernen Maler zur Anerkennung in der patriarchal organisierten Kunstszene verhilft.⁴

Höch ironisiert im Märchenstil und frei nach Wilhelm Busch und Adolph Menzel (1834) des „Künstlers Erdenwallen“. Sie entmythologisiert den Künstlerheros – und das ist völlig ungewöhnlich – in der Reflektion und Beziehung auf die bekanntlich immer wieder unsichtbar gemachte Hausarbeit.⁵ Eine der ersten feministischen Kunsthistorikerinnen, Lu Märten, ging dieses Problem schon 1909 in ihrem Roman „Torso“ mit dem Ausspruch der Ich-Erzählerin „Denken Sie sich Goethe als Heimarbeiter“ an.⁶ Höch macht sichtbar, daß auch künstlerische Arbeit an Voraussetzungen der alltäglichen Reproduktion gebunden ist, daß Männer dies nicht wahrhaben wollen, wissend, daß auch für sie eine andere Aufteilung von Zeit anstünde, geriete die herrschende Arbeitsteilung erst einmal in Frage. Es wird zu zeigen sein, wie Höch die festen Grenzziehungen zwischen „männlicher“ als schöpferischer und „weiblicher“ als reproduktiver Arbeit überschritten hat. Daß diese Aufteilung der Arbeiten nach Geschlecht in geschichtswürdige und nicht erwähnenswerte nach wie vor dominiert, Höchs Auseinandersetzung also auch für KunsthistorikerInnen aktuell geblieben ist, beweist unter anderem ihre Rezeptionsgeschichte.

I. Rezeption

Wenn auch Höchs Popularität deutlich eingeschränkter ist als die von Käthe Kollwitz und Paula Modersohn-Becker, so hat sie als eine bedeutende Künstlerin des 20. Jahrhunderts zumindest in Fachkreisen einen großen Namen. Wie kam das zustande? Schon früh schenkte man ihren Collagen, besonders denen auf der Berliner Dada-Messe von 1920, eine gewisse Aufmerksamkeit, während die Arbeiten von Erica Deetjen, die auf der ersten Berliner Dada-Ausstellung vom April-Mai 1919 in der Galerie Israel Ber Neumann zu sehen waren, verschollen sind, und die Künstlerin völlig vergessen wurde.⁷ Über Höchs Bedeutung entschieden nicht zuletzt Sammlerinteressen der Museumsleute. War doch die Künstlerin aufgrund ihres Bestrebens, alles aufzuheben, im Besitz einzigartigen Materials der gesamten Dada-Bewegung. Zu er-

wähnen ist hier Eberhard Roters kontinuierlicher Einsatz für die Sammlung mehrerer Berliner Museen seit 1960, den sowohl er als auch die Mitarbeiterinnen an der Berlinischen Galerie jüngst dokumentierten.⁸

In der Höch-Rezeption lassen sich besonders zwei Argumentationsmuster ausmachen: Einerseits ist die Künstlerin akzeptiert als „Freundin“ Raoul Hausmanns – nur dadurch erhielt sie schließlich auch die Zulassung zur Dada-Messe – andererseits wurde sie in der Frauenbewegung und der liberalen Kunstgeschichte, die beansprucht, Männer und Frauen gleich zu behandeln, mit bedeutenden Einzelleistungen herausgestellt. In unterschiedlicher Absicht und von verschiedenen Ausgangspunkten aus findet eine Hervorhebung der Künstlerin statt.

Hier soll auf die damit verbundenen Konzepte aufmerksam gemacht werden, die mit einer derartigen Wertschätzung Höchs einhergehen. M.E. wird sie in der Regel nur als sensationelle Einzelercheinung „unter den großen Meistern“ berücksichtigt, ohne die Kategorie „große Künstlerin“ zu überdenken und Höchs Arbeiten als Reaktionen aus ihrer sozial zugeschriebenen Frauenrolle heraus zu betrachten, als Antworten im konfliktreichen Dialog mit den zeitgenössischen Kollegen. Barbara Gaetgens geht Höchs Produktionen unter dem Motto Eigensinn und Gruppengeist an, identifiziert jedoch Eigensinn mit dem Konzept eines autonomen Individuums, das sich letztendlich nur aus der Gruppe weg entwickelte.⁹ Höchs formulierte Absichten können hier leicht übersehen werden, wenn ihre Arbeiten, zu ganz persönlichen Einzelleistungen erklärt, den propagierten Maßstäben des angeblich unabhängigen, männlichen Genies und seinen aus der Zeit herausragenden Werken entsprechen sollen.

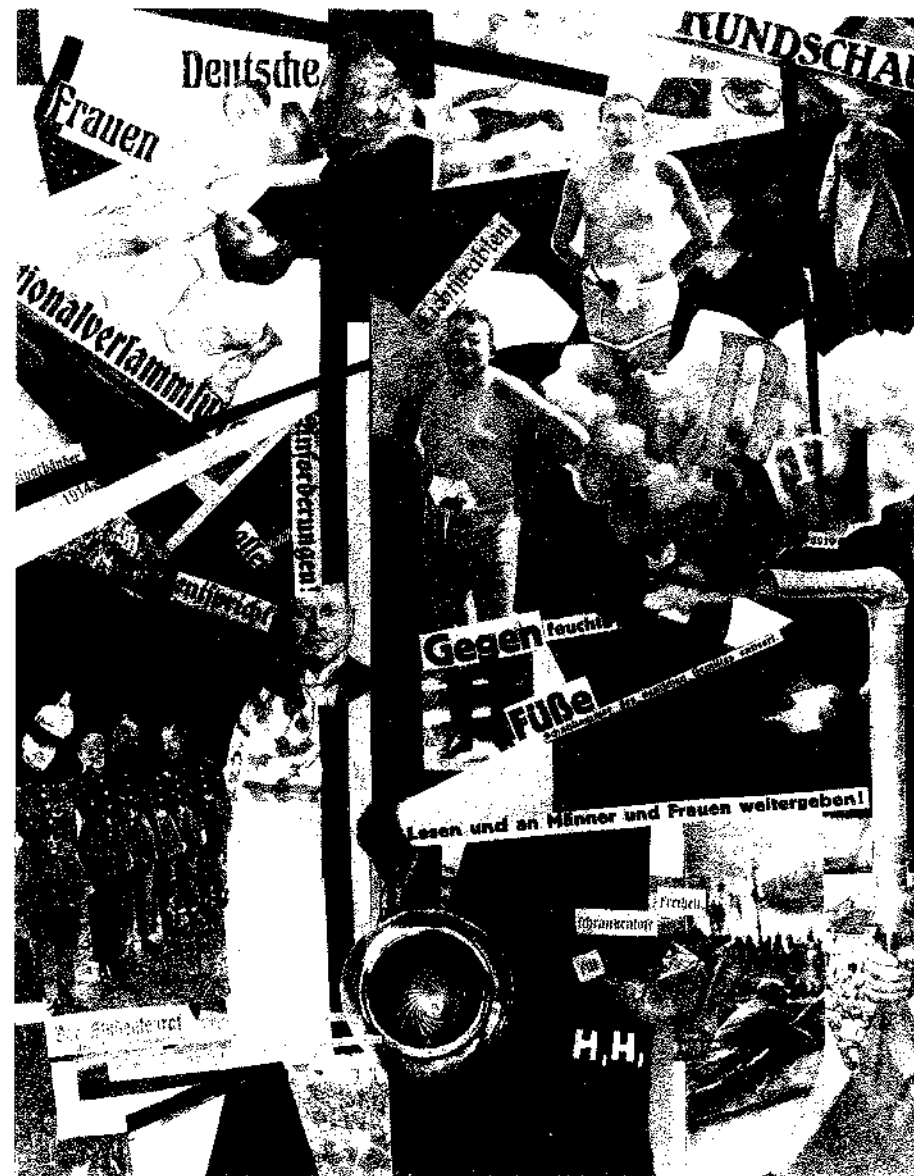
Allgemein anerkannt ist Höchs Bedeutung nur in ihrer Verbindung mit der Dada-Gruppe. Die Trennung von R. Hausmann 1922 bezeichnet mehr oder weniger den Abbruch des Interesses der Kunstkritiker und -sammler an ihrem weiteren Oeuvre bis in jüngste Zeit. Ihre Arbeiten seit den dreißiger Jahren blieben wie diejenigen von Jeanne Mammen und Ella Bergmann-Michel z.B. so gut wie unbeachtet von der Wissenschaft. Zur eingehenderen Untersuchung solcher Werkgruppen müssen die Beurteilungskriterien und Maßstäbe, auf die das internationale Avantgardekonzept nach 1945 geeicht wurden, in Frage gestellt werden. Der herkömmliche Heroenkult, der unreflektiert im sogenannten „Qualitätsurteil“ seinen Sitz im Leben von KunsthistorikerInnen einnimmt, unterstützt die Blockade, historisch kritisch außerhalb der ängstlich fixierten Norm zu forschen. Die durch die Marktmechanismen aufs stärkste stabilisierte Selektion sogenannter „pezzi grossi“ einiger weniger moderner „Meister“ diszipliniert die Disziplin Kunstgeschichte. Auch die hier vorgestellte Kritik ist von diesem Verfahren insofern immer noch mitbestimmt, als ich wieder Höchs drei bekannteste Photocollagen herausgreife.

II. Höchs Photomontagen

Im Anschluß an die Untersuchungen von Jula Dech¹⁰, Eberhard Roters¹¹, Hanne Be-gius¹² und Armin Schulz¹³ werde ich den Aufbau und die Lesemöglichkeiten der Pho-tomontagen in der Reihenfolge ihrer Entstehung weiter befragen. Es wird sich hierbei herausstellen, daß dieses Medium, das zur Offenlegung der (Bild-)Witzfabrikation entscheidend beiträgt, Höch die Möglichkeit an die Hand gab, Bildmuster der begin-nenden Weimarer Republik vor allem erst einmal zu zerschneiden, so geschehen in der „Dada-Rundschau“ (Abb. 1). Im Laufe der Anwendung dieses analysierenden Verfahrens gelang es Höch bei dem „Küchenmesserschnitt“ (Abb. 2) und bei „Meine Haussprüche“ (Abb. 5), die feministische Bilderkritik an den Zeitschnitten noch zu verstärken. Sie setzte in den beiden zuletzt genannten Montagen auch solche häusli-chen wie künstlerische Belange mit ins Bild, die von der Öffentlichkeit, der Kunstgalerien und Museen, als „weibliche“ ausgegrenzt wurden und werden.

Die Photomontage „Dada-Rundschau“ (Abb. 1) gibt sich auf dreifache Weise als Rundschau zu erkennen. Als gedruckter, aber abgebrochener Schriftbalken kann man den Titel an der rechten oberen Ecke der Collage (gerade noch) lesen. Direkt unter der zu ergänzenden Buchstabenfolge beginnt eine Diagonale frontaler menschlicher An-Blicke von dem großen Augenpaar hinter Zwicker über die Politiker Noßke, Ebert, Erzberger bis zu dem Militär in Kolonne. Das einzige Rund schließlich bildet die „grauenerregende“ Innenansicht eines Schiffgeschützrohres¹⁴ am unteren Rand der Montage. Die runde Innenansicht ist äußerst ungewöhnlich. Ich vermute, daß Höch für die BetrachterInnen dieses kreisförmigen Bildausschnittes mit der Assoziation des vertrauteren Anblickes eines Blendverschlusses¹⁵ im Kameraobjektiv spielte, zumal das Vexierspiel mit der Ausrüstung des Militärs ein Hauptthema der „Dada-Rundschau“ darstellt. Zwischen Kanonenrohr und Kameraobjektiv wird durch das Herausschneiden aus dem eindeutig zu spezifizierenden Zusammenhang eine Verbindung von Photographien und Munition möglich, die mit der Wortkombi-nation Schnappschuß zu vergleichen ist. Die äußerste, kriegerische Konsequenz die-ser Kombination führt zu der tödlichen Koinzidenz von Blick und Schuß des soldati-schen Schützen, wie er auf dem Photo des Spartakusaufstandes (rechts unten) zu se-hen ist.

Blickausschnitte der Kamera und die abgetrennten Balkenüberschriften aus der Zei-tung lassen sich wie die Streuung von Munitionssplintern lesen, ja sie behalten sogar in der Verteilung über das Rechteck die spiralförmige Dynamik der Züge im Photokano-nenrohr bei. In der Montage entsteht dadurch der Eindruck, daß die rotierende Spira-le der Lamellen im Blendverschluß der Kamera die Zeitung zu Schnipseln als zu ein-zelnen Realitätssplintern zerschnitten hat, und die Photographien und ihre Benennun-gen neu miteinander verbunden werden können. Collagierend verstand Höch die Presse-„Rundschau“ bzw. die neu aufkommende Bildberichterstattung als eine Waf-fe zu analysieren, indem sie die zerlegten Zeitungsbilder zum politischen Tagesge-schehen mit denen zur modernen Kriegsführung in Beziehung setzte. Das Kameraob-jektiv und dessen Schnappschüsse, sozusagen der technische Apparat zur neuen



1 Hannah Höch, Dada-Rundschau, 1919, Collage, Photomontage, Gouache, Berlinische Ga-lerie, Berlin, © VG-Bild, Bonn

Rundschau, nimmt jetzt die Macht offizieller Allgegenwart ein, die bis zum Ersten Weltkrieg dem Herrscherbild (man vergleiche die Rückseite¹⁶ mit Wilhelm II. in Aquarell und Gouache (!) von Höch) zugesprochen worden war.

Die Repräsentation von Zeit wird in unter- und über-belichteten¹⁷, scharfen und unscharfen Lichtbildern vorgestellt, die aus dem Dunkel aufscheinen. Die Darstellung der Zeit als Bewegung und politische Veränderung konzentriert sich besonders auf die wiedergegebenen weiblichen Körper der jetzt wahlberechtigten Frauen als Tänzerinnen¹⁸ in der Nationalversammlung, die Pferdefüße¹⁹, die maskiert voranschreitende Frau auf der Dada-Wolke und die ins Prismenteleskop springende Schwimmerin in der Bildmitte.

Es scheint möglich, daß Höch mit dem Ausschnitt der Schwimmerin Annette Kellermann aus der Aufführung eines Tauchsprunges in einem Filmschauspiel²⁰ den beliebten Ulk des Rückspulens einer Filmszene andeuten wollte. Statt zu tauchen gleitet die Sportlerin in das Objektiv zurück – aus dem ihr Bild eigentlich stammt – hier allerdings ein Prismenteleskop, das ebenfalls wie das Kanonenrohr zu einem anderen optischen Medium der Moderne, nämlich zu einem Projektionsgerät umfunktioniert scheint. Wir hätten es dann mit Höchs ironischer Umkehrung von Bewegungsfolgen zu tun, der Umkehrung von Vergangenheit und Zukunft im Bild der tauchenden und wieder zurückgleitenden Schwimmerin. Raoul Hausmann, der sich als „Dadasoph“ ebenfalls mit der Sicht des Menschen als ständigem Widerspruch beschäftigte, formulierte 1920: „Dada bewegt sich in der Welt! ... Der Dadaismus ist seine eigene Gegenläufigkeit, ...“²¹ Der mit Höch und Hausmann befreundete Salomo Friedlaender hatte 1913 gesagt: „Ich bin und spiele mit War und Werde.“²² Und Christian Morgenstern erfand für Korff damals eine Uhr, die „nach vorn nicht nur, / sondern auch nach rückwärts weist...“

„Denn auf dieser Uhr von Korff
mit dem janushaften Lauf
(dazu ward sie so entworfen):
hebt die Zeit sich selber auf.“²³

Höch gab mit der „Dada-Rundschau“ einen Kommentar zu dem damals aktuellen Thema, das in der periodischen Kolumne der Zeitschrift „Die Aktion“ den Titel trägt „Ich schneide die Zeit aus“.²⁴ – „Schrankenlose Freiheit für H. H.“ erscheint auf der gleichen Höhe der Kamerakanone, der technifizierten „Dada-Rundschau“, wie in der Diagonale zu den tanzenden Politikerinnen.

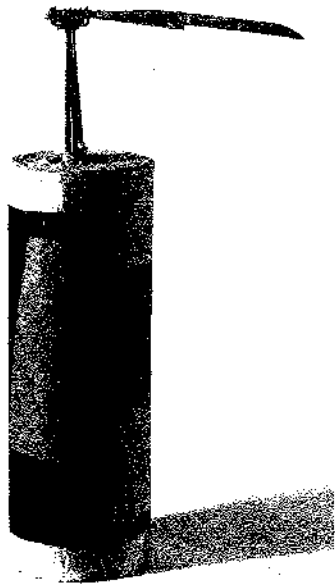
Auf die hier angedeuteten Bewegungen richtete Höch in dem „Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche“ 1919/20, abgekürzt „Küchenmesserschnitt“, ihre besondere Aufmerksamkeit (Abb. 2). Beiden Arbeiten gemeinsam ist das plötzliche Auftauchen benennbarer Bilder, wiedererkennbarer Zeichen aus einem ihnen nicht unmittelbar zugehörigen, undefinierbaren Raum. Die Künstlerin hatte hierzu sowohl einzelne Bildelemente aus gedrucktem Photomaterial ausgeschnitten, wie Figuren und Portraiköpfe, Maschinenteile und



2 Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, 1919/20, Photomontage, Nationalgalerie Berlin, © VG-Bild, Bonn

Tiere, Massenveranstaltungen und Architektur, als auch die ganzen Abbildungen von ihrem erläuternden Zeitungskontext abgetrennt und neu sortiert. In der „Dada-Rundschau“ steht die offensive Zerlegung des Mediums Pressephotographie im Mittelpunkt, mit der Höch im „Küchenmesserschnitt“ die Rotation der Epoche darzustellen suchte.

Wie es der Bildtitel ausspricht und Höchs Dada-Mühle (Abb. 3) realiter zu erkennen gibt: Die Künstlerin hat den Pinsel zum Messer umgeformt. Schon in der französischen Kunstkritik war dem „Landschaftsmaler“ Courbet nachgesagt worden, daß er ein Küchenmesser benutze²⁵, Höch brachte nun ihr Küchenmesser als rotierende Dadamühle mit ein. Das „Zurecht-Schneiden“ bedeutete jetzt ihre künstlerische Arbeit, denn statt Pinsel und Ölfarbe verwendete sie hauptsächlich Ausschnitte aus Zeitungen und Prospekten, um daraus (neue) Bilder zu machen. Durch ihren „Küchenmesserschnitt“ wurden analog zur Küchenarbeit die Druckerzeugnisse unterschiedlichster Herkunft zerkleinert und zu etwas Neuem verarbeitet. Damit brachte sie das Messer in den schon immer existierenden Kontext der kontinuierlich zu bewältigenden Hausarbeit. In ihrem „Küchen“ atelier trennte sie die Gegenstände von ihren vorgefundenen Kontexten und klebte sie in neue Zusammenhänge ein; Collage und Photomontage waren für sie ein Verfahren. Wie wir schon mehrfach beobachten konn-



3 Hannah Höch, Die Dada-Mühle, um 1920, Collage über Karton und Konstruktion in Metall, Holz und Schnüren, Kunsthaus Zürich, © VG-Bild, Bonn



4 Hannah Höch, Montage, ohne Titel, um 1920, Verbleib unbekannt, © VG-Bild, Bonn

ten, wendete Höch hierbei das Mittel der ironischen Brechung an. Sie griff nicht zu dem Mittel der Verdoppelung von Zeichen, um das Bezeichnen selbst zu thematisieren, wie es in der surrealistischen Photomontage zu sehen ist.²⁶ Im Zerlegen und Kompilieren unterschiedlicher Bildzeichen deutete sie neue Bezüge an, deren eindeutiger Lesbarkeit sie durch das markante Aufzeigen von Schnittkanten entgegenwirkte.

Auf dem „Küchenmesserschnitt“ rotieren in einem Mahlstrom die Einzelteile um das helle Zentrum einer weiblichen Tanzfigur, die, aus einem sich bewegenden Kugellager hervorspringend, wiederum eine Pirouette dreht. Nicht nur ist die Betonung einer Mitte zu dieser Zeit der Collage- und Montageproduktion ungewöhnlich – man vergleiche das chaotische Wirrwarr in Grosz' und Heartfields Collage „Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 mittags“²⁷ – sondern auch die spezifische Verkörperung von Bewegung. Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

Als die berühmteste Inkarnation moderner Zeitvorstellung und Bewegung erscheint Albert Einstein im größten Porträtphoto eines Kopfes auf der Collage links oben. Vermutlich kannte Höch Einsteins gemeinverständlich geschriebene Ausführungen zur Relativitätstheorie.²⁸ Dennoch wählte sie für die Vorstellung von der Relativität der Gleichzeitigkeit keinen Eisenbahnzug, wie der theoretische Physiker es tat und ihn im „Küchenmesserschnitt“ auf dem Kopf trägt, sondern die Kreisbewegung des Rades und insbesondere der Wälzlager, gemeinhin Kugellager genannt. Unterschiedlich sich drehende Kugeln, die wiederum auf einer Kreisbahn rotieren, waren für Höch so etwas wie das Modell von synchroner Bewegung und verschiedener gesellschaftlicher Zentren und ihrer Geschehnisse. Auch andere Künstler im Dada-Kreis hatten Rad und Mühle in ihre Bilder und Collagen gesetzt, bei Hannah Höch ist jedoch auffällig, daß sie als einzige das Kugellager bevorzugte, und die Art, wie sie es verwendete.²⁹

Auf dem „Küchenmesserschnitt“ sind die Kugellager (nur auf der Einstein zugehörigen Bildhälfte übrigens) in eine konzentrische Anordnung aller Einzelteile eingesetzt; nicht nur einige Bildelemente evozieren drehende Bewegung, sondern sie sind alle von einer globalen Drehbewegung um ein Zentrum erfaßt. Höch mechanisierte unter Verwendung von Prospektausschnitten das visuelle Paradigma der Simultaneität von Bewegung, das Delaunay in seinen „formes circulaires“ lediglich durch aufgetragene Farbkontraste der Pinselmalerei herzustellen trachtete. In einer Photomontage ohne Titel von 1920 (Abb. 4) ironisierte Höch sogar deutlich diese disques³⁰ mit der Abbildung einer Grammophonplatte, auf die sie das bewährte Ringmuster der Delaunays eintrug. Im Zentrum bewegt sich dort wiederum eine Tänzerin wie auf dem „Küchenmesserschnitt“. Beide Male kann man von Höchs dadaistischer Verkörperung der Bewegung sprechen. Wie auch auf der „Dada-Rundschau“ wählte die Künstlerin hierzu eine gymnastisch durchtrainierte weibliche Figur³¹, während die Gestalt des seitlich sitzenden Mannes auf der Collage von 1920 insofern karikiert wird, als ein Käfer über seinen Kopf krabbelt, dem Ohrwurm vor Einsteins Stirne im „Küchenmesserschnitt“ vergleichbar.

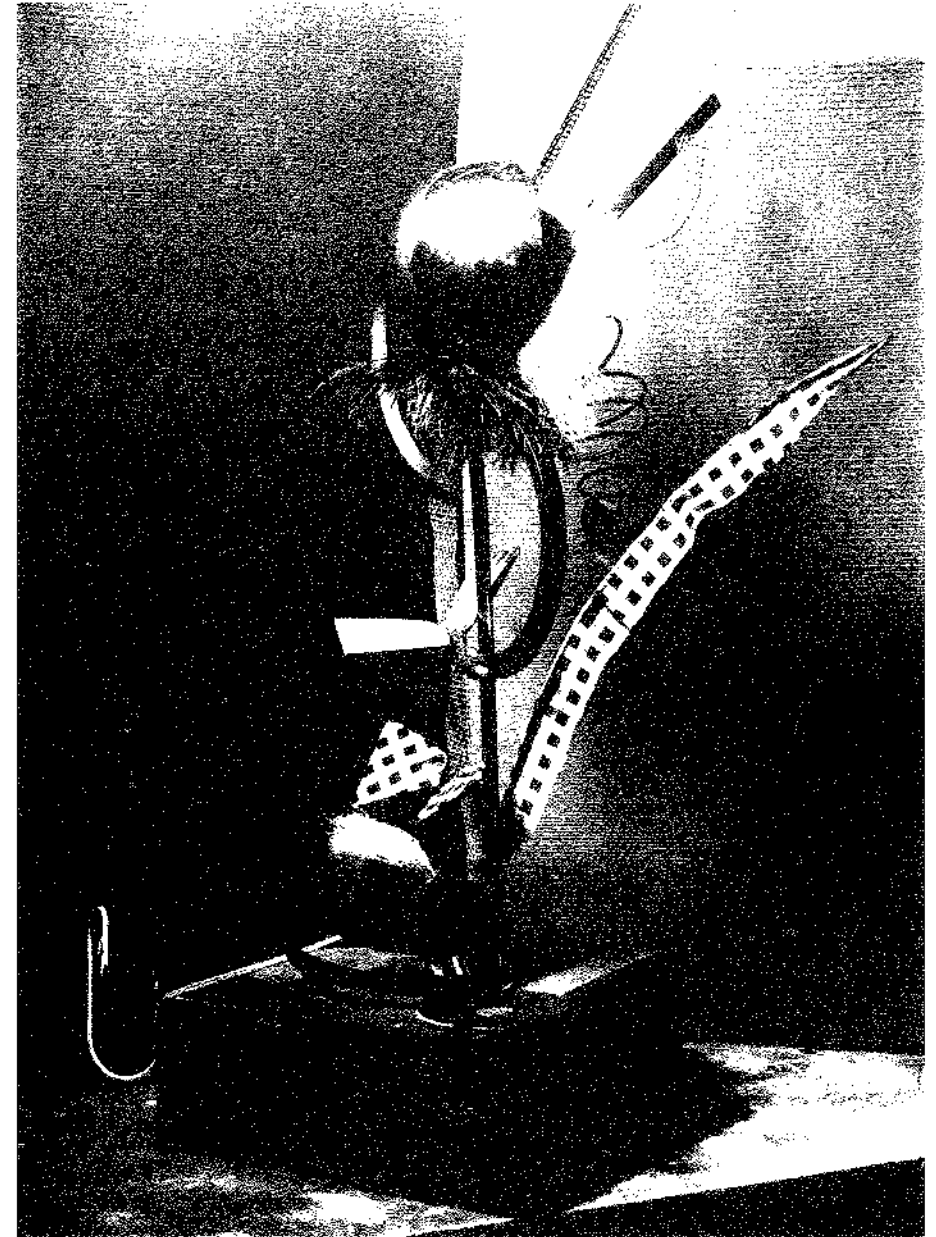
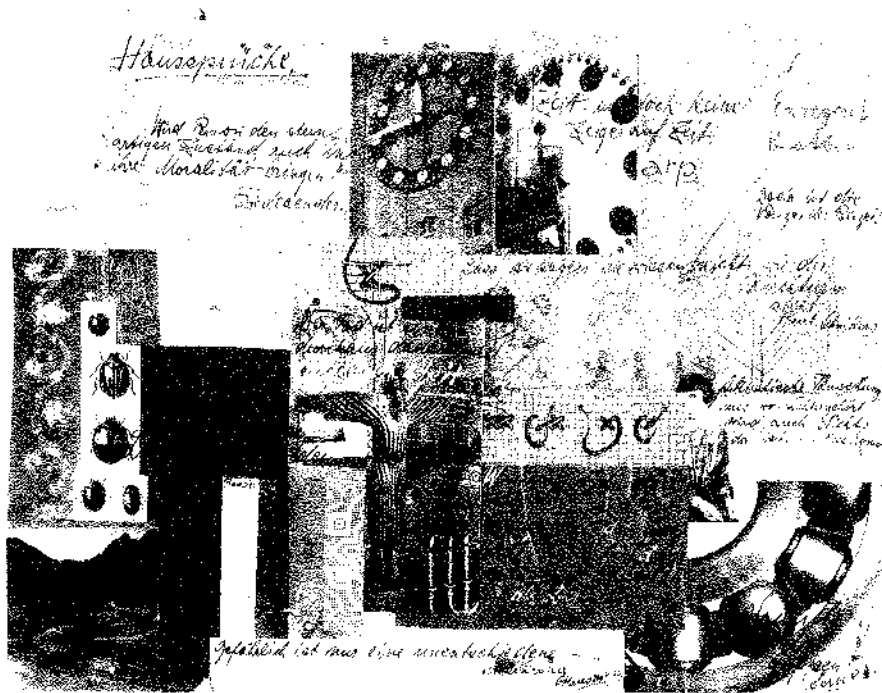
Die „Küchenmesser“-montage ist ein Schnitt durch eine Epoche und damit auch eine Stellungnahme zur Zeit.³² Es ergibt sich also die Frage, in welchen Paradigmen Höch Zeit artikuliert. Zur Klärung dieser Frage sollen zunächst noch weitere Arbeiten

Höchs herangezogen werden, um wieder auf das bewegte und mitbewegende Zentrum des „Küchenmesserschnittes“ zurückzukommen.

Zeit ist auch ein Thema in Höchs Collage der „Hausprüche“ (Abb. 5). „Immer mehr Zeit – und doch keine Zeiger auf Zeit“³³ heißt es in ihrer Collage „Meine Hausprüche“, wobei das Bewegungsmodell des Kugellagers (rechts unten) auch auf die Innenansicht des Uhrwerkes (Mitte rechts oben) und die Himmelskarte der Tierkreiszeichen (links oben) übertragen werden kann. Höch kombinierte mit ihren „Hausprüchen“ verschieden kreisende Zeiten und Bewegungsmomente im rechteckigen Ausschnitt, die nach patchwork-Art in ihrer Handschrift zusammengeflickt sind. Sie betonte ihre (künstlerische) Rolle als Haus-frau³⁴ gegenüber ihrem Geliebten und Künstlerkollegen Raoul Hausmann. Zeit, und das scheint die Quintessenz des Arpschen Spruches zu signalisieren, läßt sich nicht nur in mechanischen Bewegungsmodellen fassen – man vgl. im Unterschied dazu den Naturkreislauf „Es regnet Blätter“ rechts oben im Bild.

Zeit läßt sich nicht festlegen, nicht vereinheitlichen, nicht beherrschen.

5 Hannah Höch, Meine Hausprüche, 1922, Collage, Galerie Nierendorf, Berlin, © VG-Bild, Bonn



6 Hannah Höch, Assemblage Dada-Plastik, um 1920, verschollen, © VG-Bild, Bonn

Höch gab selbst in ihrer Auseinandersetzung mit moderner Technik und Naturwissenschaft kein Beispiel für ein lineares Modell von Fortschritt an. Setzte sie sich in der „Dada-Rundschau“ mit dem modernsten Paradigma für Geschwindigkeit, den Lichtstrahlen und der Belichtungszeit auseinander, so griff sie im „Küchenmesserschnitt“ die Mechanik bzw. die Mühle und das sich drehende Kugellager auf und in ihren „Hausprüchen“ sowohl den Flickenteppich als auch den Kreislauf von Natur und Planeten.

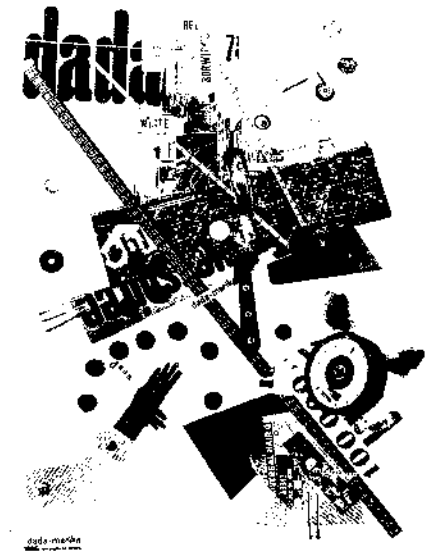
Mit aller Selbstverständlichkeit brachte sie auch den Frauen zugesprochene, häusliche Produktionsformen wie z.B. Häkelarbeit gleichwertig mit ins Bild. Diese Handarbeiten stehen nicht für Veränderung, sondern für Wiederholung, Dauer und Kontinuität. Es sei hier auf das Vor und Zurück des Kreuzstiches verwiesen, hinter dessen stark symbolisch aufgeladener Position um das Imervard-Kreuz sie wie hinter einem Signet hervorlugt.

In ihrer verlorengegangenen Assemblage „Dada-Plastik“, die vermutlich elektrisch betrieben wurde, bildete ein großer, aufrecht postierter Kochlöffel, genauer gesagt eine Schöpfkelle mit Fliege, die mittlere (rotierende?) Säule (Abb. 6). Man kann hier ironische Anspielungen auf die Schöpfungen beider Geschlechter herauslesen und damit auch auf die Schöpferkelle der Küche – analog zur Vorstellung von Michelangelo rotierender Arbeit beim Abwaschen von Tassen.³⁵ Die Künstlerin schlug offensichtlich auch hier eine Vermischung der gesellschaftlich getrennten Produktionsbereiche vor.

III. Hannah Höchs Kunst- und Selbstverständnis

Höch arbeitete immer wieder an einer Kritik des Künstlers als Schöpfer, wie sie zwar auch der avantgardistische Dadandy³⁶ verkündete, er sich jedoch in der Repräsentation des angeblichen Technikers oder Ingenieurs auf neue Weise androzentristisch zu inszenieren suchte. So fällt es auf, daß Höch sich selbst als Autorin der Photomontage außerhalb des Zentrums setzte, ihr Porträt findet sich klein und unauffällig am rechten unteren Bildrand, sie schaut aus dem fahrenden Express und zudem aus einem anderen Fenster als Hausmann neben ihr.³⁷ Hiervon unterscheidet sich die selbstbewußte Inszenierung des Cutters Grosz, der sein Porträt auf die herausklappbare (?) Klinge des Rasiermessers in die Mitte der Collage „dadamamerika“ anbrachte (Abb. 7) und seine Autorschaft als aggressive Aktion betonte. Ebenso „zentral“ sah er sich als Entwerfer des Großstadtbildes im „Selbstporträt für Charlie Chaplin“.³⁸ Verwandte Berufsbilder mit Schere fotografierte Heartfield von sich in den zwanziger Jahren³⁹, während z.B. Ella Bergmann-Michel bei der Darstellung ihres Arbeitsplatzes sich mit der überproportionalen Vergrößerung einer Schere begnügte.⁴⁰ Überlebensgroße Photos der Köpfe von Grosz, Hausmann und Heartfield prangten auf der Dadamesse.⁴¹ Die laut vorgetragene Selbstinszenierung der Dadaisten erfährt eine ironische Würdigung ihrer schneidenden Blicke schon in Höchs Collage „Der DA-dandy“ von 1919. Als einzig identifizierbare Realitätssplitter sind darauf nämlich Ausschnitte von Frauenbildern wiederzuerkennen.⁴² Höch reagierte hiermit

7 George Grosz, John Heartfield, dada-mamerika, Collage, 1919, Verbleib unbekannt



ironisch auf den Voyeurismus des Flaneurs, mit dem Grosz sich ein Jahr zuvor in den Ölbildern des Frauenmörders auseinandergesetzt hatte. Sein „Zuschneiden“ eines Frauentorsos hatte er als kriminellen und künstlerischen Akt auf die Leinwand gemalt.⁴³

Was setzte Höch nun an die Stelle des patriarchalen Schöpfermythos? Sie griff zu einem anderen, wenn auch nicht unproblematischen Konzept. Höch setzte ins Zentrum des „Küchenmesserschnittes“ die kreisende Bewegung der Tänzerin Niddy Impekoven, die aus dem Kugellager hervorspringend mit der linken Fußspitze die Glatze des ersten Außenministers der Weimarer Republik, Graf Brockdorf-Rantzau, berührt (Abb. 8). Umgeben von exotischen Tieren reckt sich die Tänzerin ohne Kopf nach oben. Ihre Arme scheinen mit dem schräggestellten Portrait der berühmten Käthe Kollwitz über ihr zu jonglieren. So entsteht in der Montage der Eindruck, als ob die Balletteuse auf dem Glatzkopf des Weimarer Ministers tanze und das Antlitz der verehrten Künstlerin in die Höhe werfe und/oder sich aneignen wolle. Das Bild der tanzenden Kunstfigur im Zentrum des „Küchenmesserschnittes“ kann, wie ich schon oben andeutete, als eine dadaistische Allegorie fortwährender Bewegung und Kontinuität angesprochen werden. Als weibliche Verkörperung eines zentralen Paradigmas, wie zum Beispiel der Freiheit, paßte es sich in die patriarchalen Schemata der bürgerlichen Gesellschaft seit der Französischen Revolution ein.⁴⁴ Doch würden wir bei einer solch eindimensionalen Leseweise Höchs ironische Brechung, ihr Konterkarieren dadaistischer Künstler-Konzepte, verkennen.

Höch wählte das ausgeschnittene Illustriertenphoto der damals umschwärmten Nid-

dy Impekoven⁴⁵, die in der hier festgehaltenen Tanzfigur die Puppen der Puppenmacherin Lotte Pritzel zu verlebendigen suchte. Das Lichtbild wurde zu ihrem ersten, sensationell gefeierten Auftritt in Berlin publiziert, und war daher, wenn auch ohne Kopf, so doch leicht identifizierbar und ihr (Pritzel-)Puppentanz ein Begriff. Die Vossische Zeitung schrieb z.B. anlässlich ihres ersten Auftritts in Berlin: „O daß doch noch viel mehr Kunstpuppen erfunden würden, damit Niddy Impekoven sie zu ihrem schlenkernden, ... Dasein *beleben* könnte!“⁴⁶

Die bewegte Figur, die Höch in die Bildmitte montierte, ist die einer in die Luft springenden Puppen-Tänzerin in ihren Drehungen und Verwandlungen. Es ist ein Beispiel aus einem Themenkreis, das in dem damaligen Diskurs zu Automatismus und Rotation in den unterschiedlichsten Varianten reflektiert wurde. Im Dadakreis äußerte man sich hierzu in Bildern der Technik, und besonders Hausmann beklagte die Unvollkommenheit der Konstruktion Mensch. Hausmann verglich ihn mit einem Brummkreis, „den etwas in Umdrehung versetzte, den irgend etwas über sein eigentliches Wesen hinausheben wollte“, der aber wieder umfällt. Der Kreisel, so meinte Hausmann, „gleich dem Menschen auch darin, als auch der Mensch nur in den unendlichen Formen der Identität, der Begriffsbildung sich von der Unendlichkeit angestoßen in sie hineinwagen will ohne zureichende Mittel. Der Mensch versucht vergeblich aus sich ein transzendent-immanentes *Perpetuum mobile* zu machen – er dreht sich infolge der ihm eigenen Schwere, des Strebens nach dem Festhalten eines Fußbodens, eines Piedestals, unaufhörlich um seine Achse und brummt.“⁴⁷ (Hervorh. K.H.C.). Hausmann meldete in demselben Manifest Verbesserungswünsche an und meinte, daß der Mensch, um „seinen Wunsch fliegen zu wollen“ zu verwirklichen, er sich selber zu einem „*Perpetuum mobile*“⁴⁸ hätte machen sollen, zu einem „einzigen Organ aus Hirn und Geschlecht“, einer sich drehenden „Kugel“, einem „Gestirn“, um „seine innerste Sehnsucht“ zu befriedigen, „selbst in sich kreisende Welt und selbständig zu sein.“

Hannah Höch, die ganz sicher mit Hausmanns demiurgischen Ballistikmodellen vertraut war⁴⁹, griff jedoch für ihre Vorstellung von Antrieb, Bewegung und (künstlerischer) Selbständigkeit den Diskurs der Neuromantik über „lebendige Puppen“⁵⁰ auf. Rainer Maria Rilke hatte ihn in den „Weißen Blättern“, in denen auch Höchs Freund S. Friedlaender zu der Zeit publiziert, in einem Essay über die Lotte-Pritzel-Puppen aufgenommen.⁵¹ Für den Dichter spielten in diesem Beitrag und der 1915 geschriebenen vierten Duineser Elegie Tänzer, Puppe und Engel die entscheidende Rolle.⁵² Künstlerische Identitätssuche wurde in dem Bild des Tänzers abgehandelt, der sowohl die Erdschwere der Puppe als auch das Abheben des Engels durchleben muß, um sich in den Rhythmus und die Ordnung eines Ganzen einfügen zu können. – Für das hier benutzte Paradigma der Schwere(losigkeit), das die KünstlerInnen und ihre Interpreten verwen(de)te(n) sei auf Silke Wenks Artikel im vorliegenden Band verwiesen. – Im Unterschied zum 19. Jahrhundert wird das Transzendieren des Schöpferischen nicht in Musik, sondern in dem „neuen“ Bild von Bewegungskunst und Harmonie, dem Tanz, als neuer Sprache oder Schrift, wahrgenommen.⁵³ Rilke dichtete in der vierten Duineser Elegie, die 1915 in München entstand und 1923 publiziert wurde:

„...: wenn mir zumut ist,
zu warten vor der Puppenbühne, nein,
so völlig hinzuschauen, daß, um mein Schauen
am Ende aufzuwiegen, dort als Spieler
ein Engel hinmuß, der die Bälge hochreißt.
Engel und Puppe: dann ist endlich Schauspiel.
Dann kommt zusammen, was wir immerfort
entzwein, indem wir da sind. Dann entsteht,
aus unsern Jahreszeiten erst der Umkreis
des ganzen Wandelns. Über und hinüber
spielt dann der Engel...“⁵⁴ (Hervorh. K. H.-C.)

Hannah Höch teilte die Auffassung über die Bedeutung der Tanzkunst, indem sie ein Bild der Impekoven in die Mitte des „Küchenmesserschnittes“ und seiner vielen schwer beweglichen Männer (in Taucheranzug und Rüstung) setzte. Das Photo der androgynen Gestalt als Pritzelpuppe zeigte die Tanzkünstlerin, wie sie, den Metamorphosen der Schmetterlinge gleich⁵⁵, sich entpuppend und sich entfaltend das Dahinschweben probierte.⁵⁶ Nicht von ungefähr wählte Höch gerade dieses verbreitete Lichtbild aus der „Berliner Illustrierten“⁵⁷, das die in der Hauptstadt begeistert gefeierte Tanzkünstlerin eben in jener changierenden Rolle einer schwebenden, engelgleichen Puppe⁵⁸ zeigte, ein damals hochgeschätztes Kunstprodukt der berühmten und noch dazu als emanzipiert geltenden Puppenmacherin Lotte Pritzel.⁵⁹

Hierbei müssen wir beachten, daß Puppen und ihre Anfertigung damals ausschließlich den Mädchen und Frauen zugesprochen wurden. Hildebrandt charakterisierte die Puppen 1928 als ein Produkt „rein weiblicher plastischer Tätigkeit“.⁶⁰ Nach der Zuweisung der damaligen Zeit galt ferner, daß die Tänzerin die weibliche Kunst schlechthin verkörpere, so äußerte sich z.B. Simmel. 1911 sprach er in seiner „weiblichen Kultur“ davon, daß im Tanz die Trennung des aktuellen Schöpfungsmomentes von dem selbständig weiterexistierenden Produkt aufgehoben sei.⁶¹ Hildebrandt nannte die weibliche Tanzkunst „natürliche Harmonie zwischen Innerem und Äußeren“, und ein „bewegtes Kunstwerk, das in jedem Augenblicke zugleich vollendet und unvollendet ist.“⁶² Karl Scheffler sprach zusätzlich von der „Lebensform der Frau“, die man mit „einer Kreisfigur vergleichen“ könne und von der „Harmonie der Frau“, „die einem rotierenden Weltkörper“ ähnlich sei, „in dem centrifugale und centripetale Kräfte sich vollkommen balancieren“.⁶³

Höch rückte das Photo der sich entpuppenden und „schwerelos“ scheinenden Tänzerin – der Schriftsteller Robert Prechtl preist sie in der Vossischen Zeitung anlässlich des hier fotografierten Berliner Auftritts hymnisch als „Luftgeist Ariel“⁶⁴ – in den Mittelpunkt der „weimarer Bierbauchkulturepoche“. Die lebendige weibliche Kunstfigur, die sich aus dem Zentrum des Kugellagers wegbewegt, sich weiter dreht und mit dem Kopf des ersten weiblichen Mitgliedes der Akademie der Künste, Käthe Kollwitz, spielt, scheint ein feministisches Äquivalent zu Hülsenbecks Erklärung von 1920: „DADA ist der tänzerische Geist über den Moralien der Erde.“⁶⁵ Höch versuchte das *Perpetuum Mobile*, die dadaistische Metapher rotierender Bewegung, in der Photo-

graphie der Tänzerin Niddy Impekoven zu konkretisieren und als Bild weiblicher Kreativität umzubenennen. Hatte doch selbst die BZ am Mittag Niddy Impekoven in Berlin mit folgenden Worten vorgestellt: „In ihrem Körper wohnt ein Perpetuum mobile, der Tanz selbst hat sich ihn zur Stätte erkoren.“⁶⁶ Höch entwarf hier am Bild der Tänzerin ein Ideal innerer Übereinstimmung von Körper, Seele und Geist im schwe-relosen und kontinuierlich sich drehenden und beseelten Puppentanz, mitdrehend im und am Gesamtkreislauf. Sie verfolgte eine Utopie, der sie, so die diversen Photos von sich mit den von ihr angefertigten Dada-Puppen, auch selbst nachstrebte.⁶⁷

Im Emporwerfen schließlich des idealisierten Kugelkopfes der Kollwitz, deren Arbeiten auch in den als männlich bezeichneten Kunstregionen akzeptiert war⁶⁸, montierte sie ein ballistisches Dada-Idealbild weiblichen Künstlertums. In der Auseinandersetzung mit Hausmanns Brummkreiselkritik entwarf sie das in sich selbst kreisende Ge-stirn der Kollwitz. Die beiden möglichen, sich jedoch widersprechenden Lesarten, daß entweder Höch mit „Käthe Kollwitz“⁶⁹ die spezifisch weibliche Kunstform rotie-render Körperbewegung konterkarieren oder nobilitieren wollte, werden in der Montage „aufgehoben“.

Künstlerisches Mitgestalten als Kontinuität und Veränderung von Bewegung, sei es als (häusliche) Handarbeit, Gymnastik oder Tanz der Frauen, war ein Konzept, das

Höch „irritierend“ in die Politik und Technikkultur der Weimarer Bierbauchkulturre-poche der Männer mit zu sehen gab. Schließlich wußte sie sich in diesen Fähigkeiten als Künstlerin unter Kolleginnen ihrer Generation, so z.B. Sonja Delaunay, Sophie Täuber-Arp und die russischen Konstruktivistinnen, nicht alleine. Während die Dada-Männer, die „die Funktionsweise der Maschine mit ihren eigenen Impulsen identifi-zierten“, aber erst Leibesübungen auf ihr Kunstprogramm setzen mußten⁷⁰ (Abb. 9), haben Frauen, so scheint die Ironie dieser Utopie anzudeuten, den geforderten Platz schon längst inne – zumindest als Kunstfigur!

Hannah Höch widersprach auf verschiedene Weise den dominierenden Konzepten der Zeitwahrnehmung, Ballistik und Kreativität und versuchte sie durch Elemente aus den Bereichen, die als spezifisch weiblich galten oder die durch das ununterbroche-ne Kontinuum weiblicher Hausarbeit mitbestimmt sind, zu konterkarieren. Aber aus-gerechnet an dieser Stelle bricht die Rezeption ihrer Werke selbst der populären Dada-Zeit ab! – Höch jedoch durchkreuzte vorgeprägte Zuschreibungen patriarchaler Kultur. Wir müssen ihre Konzepte als historische analysieren lernen, gerade weil wir heute die Fixierungen auf das Genie und seinen bedeutenden Kopf genauso ablehnen, wie das cliché eines graziösen Körpers für Frauen allein. – Der Abwasch geht weiter!



8 Hannah Höch, Die Tänzerin im Zentrum der „weimarer Bierbauchkulturrepoche“ (Aus-schnitt aus Abb. 2)



9 August Sander, Der Dadaist Raoul Hausmann, Berlin 1928, Photographie

- 1 Vgl. so unterschiedliche Standpunkte wie z.B. Renate Berger: *Pars pro toto, Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität*, in: Renate Berger/Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): *Der Garten der Lüste*, Köln 1985, S. 150-199, und Griselda Pollock, *Vision and Difference*, London, New York 1988.
- 2 S. Sektion III: „Männliche“ und „weibliche“ Künste? – Geschlechterverhältnisse in Kunstgattungen und Medien. In: Ines Lindner u.a. (Hg.): *Blick-Wechsel, Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, Berlin 1989, besonders S. 200-241.
- 3 Hannah Höch: *Eine Lebenscollage*, Archiv-Edition, bearbeitet von Cornelia Thater-Schulz, Berlin 1989, I, 2. Abteilung, S. 746-749. Außer einer beiläufigen Erwähnung bei Julia Dech: *Hannah Höch, Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbraukulturrepoche Deutschlands*, Frankfurt 1989, S. 13, wurde der Text m.W. erst durch diese Archiv-Edition und die instruktive Ausstellung zu Hannah Höch von Cornelia Thater-Schulz im Berliner Gropius Bau 1989 publik gemacht. Eine Einsicht in den im Druck befindlichen Tagungsband des Hannah Höch Symposions 1989 in Berlin, Hochschule der Künste, zu nehmen (Julia Dech/Ellen Maurer (Hg.): *Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch*, Berlin 1991), war leider nicht möglich.
- 4 Wie Jean Paul ironisiert Höch die Suche des Frauenbildners nach der weiblichen Seele, vgl. Renate Berger: *Metamorphose und Mortifikation*. In: Renate Berger/Inge Stephan (Hg.): *Weiblichkeit und Tod in der Literatur*, Köln, Wien 1987, S. 265-290, hier S. 272. Berger berücksichtigt allerdings nicht die Ironie als Dekonstruktion des Mythos bei ihrer Analyse der Puppenschöpfungen von Hesiod bis Bellmer. Umso mehr wendet sie Höch auf die kubistische beziehungsweise konstruktivistische Malerei und ihre Adepten an. Die Seele des Weibes soll „in Form einer zitronengelben Spirale, ähnlich der Feder eines Sofas, die sich auch auf krummesten Wegen emporwindet“, mit Himmelreichs „Schnittlauchallegorie conform gehen“, was aber nicht gelingt. (Vgl. Hausmann, der 1916 schreibt: „die Mutter ist nur der Schlauch“; Höch a.a.O. 1989, S. 230) Das „Geschnürkssel“ wird zugunsten der „gewaltige[n] Melodie“, des „eintönige[n] Auf und Ab des Schnittlauchmotivs“ fallengelassen.
- 5 In diesem Zusammenhang ist auch die Hintergrundillustration in Höchs Collage „Bürgerliches Brautpaar – Streit“ 1919 zu lesen, die die diversesten rotierenden Haushaltsmaschinen, wie Fleischwolf, Mandelmühle, Wäscheschleuder und Bügelmaschine als bunte Prospektausschnitte vorführt, s. Ausstellungskatalog *Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*, Stuttgart Staatsgalerie 1986, Abb. 144.
- 6 Beatrix Geisel: „Denken Sie sich Goethe als Heimarbeiter!“ Lu Märten: Von der Obdachlosigkeit weiblicher Kreativität, in: Ines Lindner u.a. (Hg.), a.a.O. 1989, S. 187-197.
- 7 Hannah Höch a.a.O. 1989, S. 528, 532. Im Ausstellungskatalog *Stationen der Moderne*, 1988, S. 168, Anm. 1, läßt Helen Adkins gegen die historische Tatsache den Namen der Künstlerin bei der entsprechenden Stelle, die die beteiligten Künstler aufzählt, weg.
- 8 S. Ausstellungskatalog *Hannah Höch*, Berlinische Galerie, Berlin 1989.
- 9 Barbara Gaehtgens: *Eigensinn und Gruppengeist – Drei Künstlerinnen am Beginn des 20. Jahrhunderts*. In: *Ausstellungskatalog Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Museum Wiesbaden 1990, S. 25-34.
- 10 Dech a.a.O. 1989; dies.: *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA ... Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch*, Münster 1981.
- 11 Eberhard Roters: *fabricatio nihili oder Die Herstellung von Nichts, Dada Meditationen*, Berlin 1990.
- 12 Hanne Bergius: „Dada-Rundschau“ – Eine Photomontage. In: *Ausstellungskatalog Hannah Höch a.a.O. 1989*, S.101-106; dies.: *Zur Wahrnehmung und Wahrnehmungskritik in der Dadaistischen Phase von Grosz und Heartfield, „Leben und Treiben in Universal City um 12 Uhr 5 mittags“*, Collage von Grosz und Heartfield, Berlin 1919. In: Eckhard Siepmann: *Montage: John Heartfield, vom Club DADA zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung*, Berlin 1977, S. 43-47.
- 13 Armin Schulz: *Bild- und Vokabelmischungen sind Weltanschauungen. Zu Hannah Höchs Collage „Meine Hausprüche“*. In: *Ausstellungskatalog Hannah Höch*, a.a.O. 1989, S. 133-145.
- 14 Hanne Bergius, a.a.O. 1989, Anm. 3, und S. 105.
- 15 Dieser Verschluss war von Eadweard Muybridge zur Herstellung von Momentaufnahmen in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelt worden, s. Werner Oeder: *Vom Traum Zenons zu Cantors Paradies. Das fotografische Reglement von Zeit, Sichtbarkeit und Bewegung*. In: Christoph Tholen (Hg.): *Zeitzeichen, Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990, S. 247-263, hier S. 250.
- 16 S. Buchdeckelrückseite des *Ausstellungskataloges Hannah Höch*, a.a.O. 1989.
- 17 Paul Virilio: *Der Augenblick der beschleunigten Zeit*. In: Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hg.): *Die sterbende Zeit*, Darmstadt, Neuwied, 1987, S. 249-258, hier S. 250f.
- 18 Bergius, a.a.O. 1989, S. 102, Anm. 4.
- 19 Hier ist eine Erinnerung an Muybridge oder Morey und seine Chronophotographien der Bewegungsabläufe von Menschen und Pferden mit einem sogenannten „photographischen Gewehr“ möglich, s. Oeder, a.a.O. 1990, S. 252f., vgl. Anm. 32.
- 20 S. Bergius, a.a.O. 1989, Anm. 5.
- 21 Raoul Hausmann: *Dada ist mehr als Dada*. In: Michael Erlhoff (Hg.): *ders.: Texte bis 1933*, Bd. 1, Bilanz der Feierlichkeit, München 1982, S. 169.
- 22 Salomo Friedlaender: *Präsentismus – Rede des Erzkaisers an die Menschen*. In: *Der Sturm*, Berlin 1913, Nr. 144/5; zit. n. Andreas Haus: *R. Hausmann 1927-1957*, München 1979, S. 12.
- 23 Christian Morgenstern: *Die Korfsche Uhr, Gesammelte Werke*, München 1989, S. 250.
- 24 Vgl. R. Hausmann: *Schnitt durch die Zeit*, 1919, Bd. 1, a.a.O. 1982, S. 71-81.
- 25 Guy de Maupassant: *La vie d'un paysagiste*, (Gil Blas, 28 septembre 1886), *Œuvres complètes*, Maurice Gonon, Editeur d'art, Paris, Lausanne, o.J., Bd.: *Chroniques littéraires et Chroniques parisiennes*, S. 416.
- 26 Rosalind E. Krauss: *The Photographic Conditions of Surrealism*. In: dies.: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modern Myths*, Cambridge Mass., London 1985, S. 87-118.
- 27 Bergius, a.a.O. 1977, Abb. S. 43.
- 28 Albert Einstein: *Über die spezielle und die allgemeine Relativitätstheorie*, (Gemeinverständlich), Braunschweig 3. Aufl. 1918, mit dem Vorwort zur ersten Aufl. von 1916.
- 29 Hannah Höch bewahrte ihr Leben lang ein Kugellager in ihrem „Souvenirschrank“ auf, s. Eberhard Roters: *Hintergrundanalyse der Collage „Schnitt mit dem Küchenmesser“ (1920) von Hannah Höch*, in: *Prinzip Collage*, Neuwied und Berlin 1968, S. 42-44; sie verwendete Ansichten des Kugellagers unter anderem in dem Aquarell „Vereinigungen“ von 1922, s. Heinz Ohff: *Hannah Höch*, Berlin 1968, Nr. 7. Bei Raoul Hausmann taucht es einmal in der verschollenen Collage „Selbstportrait des Dadasophen“, auf der *Dadamesse* 1920, auf s. *Ausstellungskatalog Statio-*

- nen der Moderne, a.a.O. 1988, S. 161, Nr. 8.
- 30 Sie waren 1913 in Berlin im ersten deutschen Herbstsalon der Sturm Galerie ausgestellt, Ausstellungskatalog Delaunay in Deutschland, Staatsgalerie moderner Kunst München 1986, S. 370ff., und ebd.: Thomas Gaehtgens: Delaunay in Berlin, S. 264-284, hier S. 267f.; S. 283; ebd. Zitat Adolf Behnes, er spricht von Delaunays Bildern als: „schönsten Inkorporation des modernen Lebensgefühls.“
- 31 Hausmann wußte sich hierin vermutlich mit Höch einig, wenn er 1924 schrieb: „Aber man sieht Frauen mit Körperbewußtsein, Frauen, die funktionieren, die Gymnastik treiben – sie sind der einzige Gegenpol zur deutschen Innerlichkeit, die in Quadratlatzchen und Bierbäuchen ihren höchsten Ausdruck findet.“, ders., a.a.O. Bd. II, 1982, S. 104.
- 32 Roters a.a.O. 1968, S. 42f. zitiert Höch, die ihm vermutlich um 1968 zu ihrer Arbeit von damals Auskunft gab: „die Künstlerin sagt, daß sie mit dieser collage einen ironischen querschnitt durch die zeit geben wollte, daher auch der titel 'schnitt mit dem küchenmesser'. sie stellt aber fest, daß sie sich nicht jenem aggressiven sarkasmus anschließen wollte, wie ihn baader, heartfield und grosz vertraten, sondern sie meinte, ihrer eigenen mentalität entsprechend, eine distanzierte, sanfte ironie... nach einer erläuterung der künstlerin sollen diese maschinenteile in der collage die motorische impuls kraft der zeit anfang der zwanziger jahre symbolisieren. für die künstler sei die durchsetzung der maschine als verkörperung motorischer triebkraft ein unmittelbares, gewaltiges erlebnis gewesen; sie hätten die kraft und auch die funktionsweise der maschine mit ihren eigenen impulsen identifiziert, mit ihrem eigenen motorischen empfinden und deshalb auch mit ihren künstlerischen absichten... die technischen prospekte lieferten der Künstlerin noch weitere unterlagen. an der linken oberen kante ist – um 90° gedreht – eine szenerie mit fressenden pferden zu erkennen. sie stammt aus einem prospekt für landmaschinen. hannah höch hat, wie sie sagt, dieses detail, ohne allzuviel wert auf das motiv zu legen, als irritierendes mittel eingesetzt.“
- 33 Armin Schulz, a.a.O. 1989, S. 134.
- 34 Für die Verflechtung von Frau und Haus sei eine zeitgenössische Quelle (von 1911) genannt, Georg Simmel „Weibliche Kultur“, in: ders.: Philosophische Kultur, Berlin 1986, S. 219-253, hier S. 239ff.
- 35 Zur Rotation von Haushaltsmaschinen s. Anm. 5.
- 36 Honne Bergius: Der Da-Dandy, Das Narrenspiel aus dem Nichts. In: Ausstellungskatalog Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977, S. 3/12-3/29.
- 37 Vgl. Dech, a.a.O. 1989 (Kunststück), Abb. 48.
- 38 Beth Irwin Lewis: Georg Grosz, Art and Politics in the Weimar Republic, Madison, Milwaukee, London 1971, S. 29, Fig. 9.
- 39 Wieland Herzfelde: John Heartfield, Dresden 1971, S. 36, S. 50.
- 40 Ausstellungskatalog Ella Bergmann-Michel, Hannover 1990, S. 53.
- 41 Ausstellungskatalog Stationen der Moderne, a.a.O. 1988, S. 160, Abb. 4/10.
- 42 Ausstellungskatalog Stationen der Moderne, a.a.O. 1988, S. 180, Abb. 4/33.
- 43 S. Verf. in: Blick-Wechsel, a.a.O. 1989, S. 369ff.
- 44 Silke Wenk: Warum ist die (Kriegs-) Kunst weiblich? In: Kunst und Unterricht 101, 1986, S. 7-14; dies.: Versteinerte und verlebendigte Weiblichkeit – Weibliche Allegorie und ihre mediale Repräsentation in der Französischen Revolution. In: Geschichte Geschlecht Wirklichkeit, 1. Kunstwissenschaftlerinnen Tagung der Sektion Kunstwissenschaft VBK-DDR, 29.11.-1.12.1989, Ada Raev, Gudrun Urbaniak, Redaktion, 1990, S. 154-175.
- 45 Dech, a.a.O. 1989 (Kunststück), S. 38f.
- 46 ob.: Sie hatte doch keine Angst? Vossische Zeitung, 27.10.1919, zu Niddy Impekovens Auftritt am Tag zuvor. (Hervh. K.H.C.)
- 47 Hausmann: Sieg Triumph Tabak mit Bohnen, Manifest des Unmöglichen, (1921) in: ders., a.a.O. 1982, Bd. II., S. 32-35.
- 48 Zu dem Paradigma des Perpetuum Mobile vgl. auch Otto Freundlich: Das Perpetuum-Mobile, 1918, zit. nach Höch, a.a.O. 1989, S. 485.
- 49 Schon 1919 schrieb Hausmann in einem Typoskript: „Diese Kräfte eines Seins in Widersprüchen, einer mehr kugelartigen gestirnmäßigen Durchdringung von Körper, Geist, Ökonomie und Sexualität als Gegensatz zur Pyramide (verwirklicht z.B. im Rätssystem, dem ersten nicht auf Schichtung basierten Staatsdenken) können durch die Frau viel umfassender verwirklicht werden.“ Höch, a.a.O. 1989, S. 581 (Hervh. K.H.C.).
- 50 Rudolf Druх (Hg.): Die lebendige Puppe, Erzählungen aus der Zeit der Romantik, Frankfurt a.M. 1986; vgl. auch Berger, a.a.O. 1987, S. 272ff.
- 51 Rainer Maria Rilke: Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel, Erstdruck: Die Weißen Blätter, 1913/14, s. Sämtliche Werke, Insel Verlag, 1966, Bd. 6, S. 1063-1074; S. 1486.
- 52 Eva M. Lüders: Kleist, Rilke und der Tänzer. Zu einer ästhetischen Frage der modernen Dichtung. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 42. Jg., 42 Bd., 1968, S. 515-551.
- 53 Vgl. Mallarmée und Hoffmannsthal, Lüders a.a.O. 1968, S. 523ff.
- 54 Rilke, a.a.O., Bd. 1, S. 698f.
- 55 S. hierzu Rilkes Ausführungen am Schluß seiner Schrift „Zu den Wachspuppen von Lotte Pritzel“ über die Moten, die die Puppe zerstören, und die Larven, die zu Faltern werden.
- 56 Wilhelm Michel: Puppen von Lotte Pritzel. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. XXVII, 1910/11, S. 329-338, beschreibt sie u.a.: „Sieht sich die Puppe nicht ganz wie eine liebenswürdige Symbolisierung des modernen Ästhetizismus an? Beide verneinen den Inhalt, das Leben, zugunsten der Form.“ Dieses aetherische Wesen muß auch Rilke besonders an diesen Puppen angesprochen haben. Niddy Impekoven, die diese Gestalten tanzte, litt zu der Zeit an Magersucht und Depressionen, s. dies.: Werdegang, Dresden 1922 (Hinweis Barbara Borek).
- 57 Es hätten auch andere Abbildungen von ihr zur Verfügung gestanden: Frank Thiess: Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst, München 1920, Abb. neben S. 70.
- 58 Michel, a.a.O. 1910/11, sagt: „Jede ist ein Engel inmitten ihrer Wölkchen aus Seide und Spitzen, gerade nur mit soviel Körperlichkeit beschwert als not tut, um in das Farben- und Linienarrangement ganz gedämpft und von Ferne die bedeutende Vorstellung menschlicher Leiblichkeit hereinklingen zu lassen.“ – und: „Diese Puppen sind leicht und hold wie Schmetterlinge, wie bunte Seifenblasen; sie sind frei von aller Schwere des Lebens wie des Kunstwerkes...“ Sie wurden als „Puppen für die Vitrine“ gehandelt.
- 59 Ausstellungskatalog Lotte Pritzel, Puppen des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Puppentheatermuseum Münchner Stadtmuseum 1987, S. 5; (Hinweis Barbara Borek).
- 60 Hans Hildebrandt: Die Frau als Künstlerin, Berlin 1928, S. 145, am Beispiel der Puppen von Lotte Pritzel; s. Abb. 288, 289.
- 61 Simmel, a.a.O. 1986, S. 239f.
- 62 Hildebrandt, a.a.O. 1928, S. 8.
- 63 Karl Scheffler: Die Frau und die Kunst, Eine Studie, Berlin 1908, S. 18-22; offenbar gibt es bei ihm und Hausmann vergleichbare Vorstellungen, bei konträrer Einschätzung der „Frauenfrage“.
- 64 Er schreibt am Abend ihres Auftritts in Berlin in der Vossischen Zeitung, 26.10.1919, Nr. 546/296, S. 2: „Niddy

Impekoven ist eine Tänzerin [...] aber nein: Niddy Impekoven ist keine Tänzerin. Sie ist ein sichtbar gewordenes Seelchen, ein Silberelf, ein Luftgeist. Ariel. [...] Der nichts weiß von den törichten Quälereien und Plackereien, mit denen sich die Menschen ihr kurzes Leben bitter und schwer machen. Im Mutterschoß des Ungeheuren schläft diese Seele, noch unwissend. Da ergeht an sie der Ruf zum Leben [...] Die Arme und Hände schaufeln das Dunkle, Schwere um sie weg. Freier wird sie. Keimt, steigt, sprießt – und steht mit einem Male im Licht [...] – gestreckt, getragen, gezogen von Luft der Höhe. Süße Qual des Wollens durchflutet sie. Höher steigen! Fliegen! Sich loslösen vom schwervollen Grunde! Ikaros! Euphorion! Wie dieser scheint sie klagend zu rufen: Gönn mir den Flug! – Nun steht sie da die Seele, allein im Raum, ganz Sehnsucht [...].“

65 Richard Huelsenbeck: Dada-Almanach, Berlin 1920, reprint 2. Aufl., 1987, S. 3.

66 BZ am Mittag, 27.10.1919, Nr. 245, 42. Jg., S. 3.

67 Höchs Freundin und Malerin Maria Uhden ließ sich vor einem ihrer Bilder, das eine Zirkustänzerin in der Mitte zeigt, fotografieren, s. Nell Walden, Lothar Schreyer (Hg.): Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis, Baden-Baden 1954, Abbildungsseite nach S. 72.

68 Wenn auch Karl Scheffler (a.a.O. 1908, S. 78) zu „der talentvollen Malerin Kollwitz“ meinte: „daß eine gewisse Grenze von der Frau niemals überschritten werden kann.“

69 „Käthe Kollwitz, die Malerin und Radiererin, das erste weibliche Mitglied der Akademie der Künste“ lautet die ursprüngliche Unterschrift zu dem hier ausgeschnittenen Porträtkopf im Oval, s. Dech, a.a.O. 1981, Abb. XXVIII/28.

70 George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Rudolf Schlichter: Die Gesetze der Malerei, Typoskript 1920, „Vor allem sei man selbst gewandt in allen Leibesübungen“, s. Höch, a.a.O. 1989, S. 696-698, hier S. 698.

Abbildungsnachweis

Berlinische Galerie, 1, 6; Nationalgalerie, Berlin 2; Kunsthaus Zürich, 3; Galerie Nierendorf, 5; die übrigen nach gedruckten Vorlagen: Eva Parth, Photostelle der U.B. Tübingen.