



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Hannah Höchs allegorische Klebebilder  
Zur Repräsentationstechnik der Fotomontage in Höchs  
Serie „Aus einem ethnographischen Museum“

Verfasserin

Veronika Träger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Januar 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

## Inhaltsverzeichnis

### 1.

**a** Das Aufkommen primitivistischer Tendenzen in Hannah Höchs Oeuvre.....Seite 4

*Die DADA-Fotomontagen – Entwicklungen und Einflüsse der Frühzeit –  
primitivistisches Gedankengut – Serie selbst*

**b** Völkerkunde und das neue Bildmaterial aus den Kolonien.....15

*Die deutschen Kolonien – Präsentation im Völkerkundemuseum – Belange der  
Avantgarde – Konflikt des Eigenen und Fremden*

### 2.

Fotomontage als neues Ausdrucksmittel..... 25

*Formale Strategien der Fotomontage – John Heartfield; Max Ernst – Beziehungen  
zur Fotografie – Allegorische Lesart der Montagen – „Aus einem  
ethnographischen Museum“ im Vergleich*

### 3.

**a** Inspirationsquelle der Zwanziger Jahre: Die Illustrierte Zeitung ..... 45

*Medial verbreitete Bildausschnitte – Bewusstseinswandel und das neue Ideal  
von Weiblichkeit*

**b** Hannah Höchs Fotomontagen im Kontext feministischer Rezeption..... 55

*Ästhetisierung und Kategorisierung in den Fotomontagen – Masken bei Man Ray  
- Höch als Urfeministin?*

### 4.

**a** Der Widerspruch als Thema des Lebenswerks..... 70

*Androgynität als utopische Zukunftsvision – Der Widerspruch im Mischbild –  
Höchs Verwendung von Fetischfiguren*

**b** Ausblick auf das Spätwerk..... 80

*Der retrospektive Moment – Höchs „Lebensbild“*

Literaturverzeichnis..... 84

Abbildungen.....94

Abbildungsverzeichnis.....118

*„The allegorist does not invent images but confiscates them. He [She] lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter. And in his [her] hands the image becomes something other.”<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Owens, C., The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, In: Wallis, B. (Hrsg.), Art After Modernism: Rethinking Representation, New York 1984, S. 205.

## 1.a

### Das Aufkommen primitivistischer Tendenzen in Hannah Höchs Oeuvre

Das Isolieren von Bildfragmenten aus ihrem gewohnten Kontext und die damit verbundene neue, ungewohnte Sichtweise auf eigentlich bekanntes Bildmaterial stehen im Zentrum von Hannah Höchs Werk.<sup>2</sup> Nicht nur in den Fotomontagen und Collagen der Künstlerin, sondern auch in ihren Malereien ist dieser Hang zum Fragmentieren erkennbar. Scharfe Kanten wurden um bekannte Bildausschnitte gezogen und in der neuen Zusammensetzung der Bildelemente wurden so völlig andere Bedeutungszusammenhänge erkennbar. Durch diese Art der Darstellung konnte die Künstlerin zeitkritische Themen in Bildern ansprechen, die, in Wörtern formuliert, gegen die Zensur verstoßen hätten. Erste spielerische Versuche der Fotomontage beschrieb Hannah Höch schon als Erfahrungen ihrer Kindheit, während die intensive Auseinandersetzung mit dem neuen Medium auf die Jahre ihrer Mitgliedschaft in der Berliner DADA Gruppe zurückzuführen sind. Gerade die Berliner Dadaisten trafen mit Hilfe der Fotomontage stark politisch intendierte Aussagen. Die Bildfragmente der DADA-Montagen stammten zu einem großen Teil aus den in Deutschland kursierenden Zeitschriften. Somit arbeiteten die Dadaisten mit, für den Betrachter der 20er Jahre, zugänglichen Medien. Wieland Herzfelde erklärte die Hinwendung der Dadaisten zum Bildmaterial der Zeitschriften:

„Die Dadaisten anerkennen als einziges Programm die Pflicht, zeitlich und örtlich das gegenwärtige Geschehen zum Inhalt ihrer Bilder zu machen, weswegen sie auch nicht ‚Tausend und eine Nacht‘ oder ‚Bilder aus Hinterindien‘, sondern die illustrierte Zeitung und die Leitartikel der Presse als Quell ihrer Produktion ansehen.“<sup>3</sup>

Die in Hannah Höchs Arbeiten implizierte neue Sichtweise und das damit verbundene „grenzen verwischen“<sup>4</sup>, welches sich in der Lesart ihrer Fotomontagen zeigt, soll im Zentrum meiner Arbeit stehen. Es ist diese allegorische Lesbarkeit, die die Möglichkeiten der Interpretation sehr offen hält und sich durch die Kapitel meiner

---

<sup>2</sup> Höch, Hannah. \*Gotha 01.11.1889, †Berlin (West) 31.05.1978.

<sup>3</sup> Herzfelde, W., Zur Einführung, In: Schneede, U. (Hrsg.), Die zwanziger Jahre – Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979, S. 34.

<sup>4</sup> Höch, H., Notate und Aufzeichnungen, In: Faber, E. / Marquardt, H. (Hrsg.), ... fange die blauen Bälle meines Daseins: Aquarelle, Texte und drei Original- Linolschnitte, Berlin 1994, S. 27.

Arbeit zieht. Dabei steht die von 1924-1934 entstandene Serie *Aus einem ethnographischen Museum* und deren Differenz zur vorangegangenen Arbeitsweise Höchs im Mittelpunkt. Die Serie von Fotomontagen zeigt eine Vielfalt von Veränderungen im Vergleich zu dadaistisch motivierten Arbeiten aus der Frühzeit der Künstlerin. Die Blätter dieser Sammlung präsentieren sich in einer stark reduzierten, „verschönt“ wirkenden Bildsprache, wobei sich die Frage stellt, ob diese allgemeine Reduktion auf einzelne Bildfragmente und deren „geglättetes“ Erscheinungsbild als Intention der Künstlerin verstanden werden kann, oder ob es sich dabei um einen Schub von Konsolidierung handelte. Die Gegenüberstellung mit anderen Werken Höchs aus derselben Schaffensperiode soll dabei als Hilfestellung dienen. Dieses erste Kapitel beschäftigt sich allerdings mit einer anderen Komponente von *Aus einem ethnographischen Museum*, nämlich mit der hier verstärkt vorkommenden Verwendung von außereuropäischem Bildmaterial. Dieses neue Interesse an „primitiver“ Kunst, deren Zusammenhang mit anderen Stilrichtungen der Zeit und dem Dadaismus selbst wird zum Thema.

Die aus Gotha stammende Hannah Höch begann ihre künstlerische Laufbahn mit knapp zweiundzwanzig Jahren an der Kunstgewerbeschule in Charlottenburg. Der Ausbruch des ersten Weltkriegs stellte kurz darauf allerdings einen abrupten Stopp aller künstlerischen Aktivitäten dar, und erst 1915 wurden die Kunstschulen wieder geöffnet. Höch bewarb sich nach dem Krieg an der Lehranstalt am staatlichen Kunstgewerbe-Museum und wurde 1915 in die Graphikklassse von Emil Orlik aufgenommen. Während dieser Jahre entstanden Freundschaften mit Johannes Baader, der ebenfalls die Orlik-Klasse besuchte und Raoul Hausmann, mit dem sie eine siebenjährige Beziehung verband. Raoul Hausmann war es auch, der Höch in die Gruppe der Berliner Dadaisten einführte und ihre künstlerischen Anfangsjahre stark beeinflusste. Die Zeit mit Hausmann, die in gestalterischer Hinsicht eindeutige Relevanz hatte, beschrieb Höch später als „eine harte und schmerzliche Lehrzeit“<sup>5</sup>. Die Existenz als vollwertiges Mitglied der Berliner Dada- Gruppe wurde Höch sehr schwer gemacht, und zeigt sich beispielsweise in den Beinamen „tüchtiges Mädchen“, „Dada - Dornröschen“, „Klebemädchen“ sowie „schnipselndes Leichtgewicht“, welche der Künstlerin immer wieder gegeben wurden.<sup>6</sup> Trotzdem

---

<sup>5</sup> Höch, H., Interview mit Hannah Höch, In: Faber, E. / Marquardt, H. (Hrsg.), ...fange die blauen Bälle meines Daseins: Aquarelle, Texte, Notate und drei Original-Linolschnitte, Berlin 1994, S. 23.

<sup>6</sup> Diese Bezeichnungen sind aus dem erhaltenen Briefwechsel und Erzählungen bekannt und finden sich zum Beispiel in: Richter, H., Dada -Kunst und Antikunst, Köln 1964.

stellte sie neben den anderen Dadaisten einige ihrer Arbeiten bei der *Ersten Internationalen Dada-Messe* 1920 in Berlin aus. Unter anderem befand sich auch ihre bekannte Fotomontage *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919; Abb. 1) unter den Arbeiten. Das Werk repräsentiert die Arbeitsweise Höchs während der Jahre im DADA Kreis, und soll daher als Vergleichsbeispiel zur ungefähr zehn Jahre später entstandenen Museumsserie herangezogen werden. Die Fotomontage besteht aus einer Vielzahl von kleinen Bildausschnitten, die in verschiedenen Gruppierungen neue Bedeutungen erlangen. Mit Ausnahme des leuchtend blauen Farbfeldes im linken oberen Eck der Montage, setzte die Künstlerin ihre Bildausschnitte hauptsächlich auf weißen Hintergrund, wodurch die Isolation der unterschiedlichen Bildteile verstärkt wurde. Eine Strukturierung in horizontale und vertikale Achsen wurde bewusst vermieden, und durch die zusätzliche Integration von Rädern scheint die gesamte Fotomontage in Bewegung zu sein. Auch die bei den Berliner Dadaisten so übliche Einbindung von Schriftfragmenten findet sich in Höchs Montage wieder. Die dargestellten Personen waren dem Publikum der Zeit sicher bekannt und durch ihre Positionierung in der Montage lässt sich eine Reflektion der politischen Situation der Zeit, der Weimarer Republik<sup>7</sup>, feststellen. So findet sich zum Beispiel Kaiser Wilhelm II. v. Preußen in sehr starrer und statischer Haltung im oberen Eck des Bildes wiedergegeben, während im Gegensatz dazu die Dadaisten in der unteren Ecke in grotesk, komischer, spielerischer Haltung dargestellt wurden. Der am Bug eines Schiffes sozusagen als Eisbrecher mit seiner neuen Denkweise montierte Kopf von Karl Marx spiegelt die politische Intention der Dadaisten wider. Diese propagierten die Revolution im Stil der Sowjetunion und kritisierten das deutsche Militär. Vor allem Raoul Hausmann war ein Verfechter des Anarchokommunismus, einer radikaleren Variante des Kommunismus der Sowjetunion, und publizierte Manuskripte wie *Durch Kommunismus zur Anarchie*<sup>8</sup> oder *Entgegnung auf Lenins Polemik gegen den Anarchismus*<sup>9</sup>. Auch Höch stand dieser politischen Anschauung durch ihre Beziehung zu Hausmann sehr nahe. Ein Bezug auf die in den 1920er Jahren viel diskutierte Relativitätstheorie findet sich im Kopf von Albert Einstein, in welchen Höch

---

<sup>7</sup> Die Weimarer Republik wurde durch die Weimarer Reichsverfassung von 1919 bestimmt und ging aus der Novemberrevolution hervor. Diese Regierungsform endete mit der Ernennung A. Hitlers zum Reichskanzler (30.1.1933) und der Zustimmung der Reichtagsmehrheit zum Ermächtigungsgesetz von 24.3.1933. Siehe: Kolb, E., Die Weimarer Republik, München 1993.

<sup>8</sup> Hausmann, R., *Durch Kommunismus zur Anarchie*, In: Thater-Schulz, C. (Hrsg.), Hannah Höch – Eine Lebenscollage, Bd. 1, 2. Abteilung 1919-1920, Berlin 1994, S. 534f.

<sup>9</sup> Ebd., S. 535f.

ein Unendlichkeitszeichen montierte. Als bewegende und verbindende Elemente integrierte Höch Räder, Kugellager und andere Maschinenteile, die neben ihrer kompositorischen Wirkung auch einen Verweis auf die neuen technischen Möglichkeiten darstellten. Die Technik der Fotomontage ermöglichte es der Künstlerin auch eine Aussage zur Geschlechterproblematik ihrer Generation zu tätigen. Während Frauen in der Montage sehr viel Spielraum, Lebendigkeit und Bewegung gegeben wurde, wirken die Männer eher erstarrt und zwischen anderen Bildfragmenten eingeklemmt. Diese statische Körperhaltung entstand zum Beispiel durch das Wegschneiden des Halses, wodurch der Kopf direkt auf den Schultern lastet und seiner Bewegungsfreiheit entraubt wurde. Gleichberechtigung, das Wahlrecht für Frauen sowie Abtreibung stellten viel besprochene Themen dar und führten zu der modernen Vorstellung von Weiblichkeit, der „Neuen Frau“. Der Kopf der Bildhauerin Käthe Kollwitz wirkt frei schwebend über dem Körper einer Tänzerin montiert, und legt die Interpretation als „violent representation of a female mind-body split“<sup>10</sup> nahe. Mit dieser Thematisierung von Geschlechterproblematiken, der Entwicklung der modernen Frau, sowie der Freiheit der Frau unterschied sich Hannah Höch von Anfang an von ihren männlichen Kollegen. Während die teilweise sehr starken politischen Aussagen in den Arbeiten der Dadaisten im Vordergrund standen, verband Höch diese Themen immer mit der Position und Rolle der Frau. Frei schwebend wirkende Köpfe und rhythmische Kompositionsschemata finden sich auch in *Dada Rundschau* (1919; Abb. 2), einer weiteren Fotomontage von Hannah Höch, die auf der *Ersten Internationalen Dada-Messe* in Berlin gezeigt wurde. Auch dieses Werk arbeitet mit der dadaistischen Verwendung der Montage. Die Künstlerin integrierte viele, relativ kleinteilige Bildausschnitte in Verbindung mit Schrift, und auch hier wurden prominente Persönlichkeiten gezeigt und ironisch kommentiert. Der Reichswehrpräsident der neuen Weimarer Republik Ebert und Reichwehrminister Noske finden sich im Zentrum der Montage in Badehosen wiedergegeben und mit dem Schriftzug „gegen feuchte Füße“ versehen.

„Die spießig triviale Komik und Hässlichkeit der leicht verfetteten Körper in Badehosen desillusionierte und empörte ein Publikum, das noch an das

---

<sup>10</sup> Lavin, M., cut with the kitchen knife. the weimarer photomontages of hannah höch, New Haven 1993, S. 32.

„kostümierte Imperium“, an die wilhelminischen Ausgeh- und Paradeuniformen gewöhnt war.“<sup>11</sup>

Die mit Hilfe der Fotomontage mögliche zeitkritische Aussage steht ganz im Zeichen der Dadaisten, die sich gegen die bürgerliche Gesellschaft und Kultur wandten. Der abrupte Wechsel zwischen zwei- und dreidimensionalen Flächen, der Größenunterschied der verwendeten Bildausschnitte, sowie die Kombination von organischen Formen und abstrakten Elementen verlangen eine dynamisierte Sehweise. In Verbindung mit den Schriftfragmenten wird das Lesen und Kombinieren der verschiedenen Bildteile nötig.<sup>12</sup> Dass Höchs ironischer Kommentar auch vor ihren Kollegen nicht Halt machte, zeigt einmal mehr *Da-Dandy* (1919; Abb. 3). Die männlichen Dadaisten inszenierten ihr Auftreten und ihre gesamte Person sehr bewusst, wobei besonders Raoul Hausmann den Habitus eines Dandys vorlebte. Stock und Monokel begleiteten ihn durchwegs, wozu Höch in ihren „Erinnerungen an DADA – Ein Vortrag 1966“ äußerte:

„Hausmann kam wahrscheinlich schon mit einem Monokel auf die Welt. Denn schon als ich ihn kennenlernte, also längst vor DADA, wäre er sich ohne... wie ohne Kleidung vorgekommen. [...] Psychologisch gesehen gehörte es auch zu ihm, er musste es tragen aus der prinzipiellen Verneinung des Üblichen.“<sup>13</sup>

*Da-Dandy* kann als satirische Reaktion auf die Exzentrik ihrer Kollegen verstanden werden. Auf die in der Arbeit verwendeten Frauenköpfe montierte die Künstlerin jeweils ein, für den Kopf zu groß wirkendes, geschminktes Frauenaugen, wodurch das Auge wie durch ein Monokel vergrößert wirkt. Die zusätzlich integrierten Buchstaben „Da Dandy“ intensivieren diese Aussage.<sup>14</sup> Die Verwendung von sehr großen, geschminkten Augen begleitete Höch durch ihr gesamtes Oeuvre, wobei sich die Art der Montage mit den Jahren änderte. Die Künstlerin wich von der im Dadaismus üblichen Einbindung von Satzfragmenten ab und reduzierte auch die Bildelemente auf einige wenige. Während noch in Arbeiten wie *Schnitt mit dem Küchenmesser* dynamisierende Elemente durch die vielen Themenkreise des Bildes leiteten,

---

<sup>11</sup> Bergius, H., Dada Rundschau – Eine Photomontage, In: Höch, H., Ihr Werk, Ihr Leben, Ihre Freunde, Berlin 1989, S. 103.

<sup>12</sup> Ebd., S.101ff.

<sup>13</sup> Höch, H., Erinnerungen an DADA – Ein Vortrag 1966, In: Höch 1989, S. 202.

<sup>14</sup> Vgl. Adriani, G. (Hrsg.), Hannah Höch – Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle, Köln 1980, S. 69.

reduzierte Höch die Vielfalt der Bildausschnitte in den späteren Werken und vereinfachte dadurch deren Lesbarkeit. Nach der Trennung von Hausmann 1922 kam es zu einer Verschiebung der politischen Intension vom zeitpolitischen Schwerpunkt der DADA Arbeiten hin zum Focus auf die Geschlechterproblematik. Durch beginnende Freundschaften mit einigen am Konstruktivismus interessierten Künstlern<sup>15</sup> verschob sich das Interesse vom Anarchokommunismus zu den konkreteren politischen Idealen des Konstruktivismus. Das Integrieren von Abbildungen außereuropäischer Kulturen, wie die Serie *Aus einem ethnographischen Museum* zeigt, findet sich ebenfalls erst nach der DADA Periode.

Diese neue Beschäftigung mit der Bildwelt ‚fremder‘ Völker ist eindeutig als eine Reaktion auf das allgemeine Interesse an Stammeskunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verstehen. Schon vor der Jahrhundertwende begann die Auseinandersetzung mit exotischem Kulturgut in vielen künstlerischen Strömungen. Am Ende des 19. Jahrhunderts mit Paul Gauguin und seinen Südseebildern beginnend, beschäftigte sich eine ganze Generation von Künstlern mit außereuropäischer Kultur. Pablo Picasso, Henri Matisse sowie die deutschen Expressionisten setzten sich intensiv mit den Riten aber auch den Plastiken Ozeaniens und Afrikas auseinander. Hannah Höch ist wahrscheinlich durch den Expressionismus auf Stammeskunst aufmerksam geworden. So zeigen etwa Ernst Ludwig Kirchners Gemälde eine Auseinandersetzung mit dem „Naiven“ und Ursprünglichen, wie die Expressionisten glaubten, es in der außereuropäischen Kunst zu finden. Eine theoretische Reflexion dieser neuen Bildwelten findet sich im Aufsatz *Negerplastik* (1915) von Carl Einstein. Hausmann war ein Bewunderer der Schriften von Einstein, neben Salomo Friedländer einer der bedeutendsten zeitkritischen Essayisten der Berliner Avantgarde. In diesem oft rezipierten Text versuchte Einstein erstmals die Kunst außereuropäischer Völker nach ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten, und diese Arbeiten nicht als „primitiv“ abzuwerten. Einen speziellen Stellenwert nahm dabei die Untersuchung der Verwendung und Wirkung von Masken in kultischen Riten ein.<sup>16</sup> Hausmanns Auseinandersetzung mit Einsteins Aufsatz blieb sicher nicht ohne Einfluss auf Höch, die zur selben Zeit im Entwurf eines Umschlags (Abb. 4) für ein Lehrbuch erste primitivistische Elemente

---

<sup>15</sup> Beispielsweise Laszlo Moholy- Nagy, Lucia Moholy oder Theo und Nelly van Doesburg.

<sup>16</sup> Diesen Aufsatz von Carl Einstein werde ich im Kapitel 3.2. dieser Arbeit im Bezug auf die Wechselwirkung zwischen Identifikation und Differenzierung ausführlicher behandeln. Einstein, C., *Negerplastik*, Leipzig 1915.

integrierte, und in späteren Fotomontagen viele Bildausschnitte außereuropäischer Masken verwendete.<sup>17</sup>

Primitivistische Tendenzen finden sich nicht nur außerhalb des Dadaismus, sondern bereits 1916 im dadaistischen *Cabaret Voltaire*. Zürich, das damalige geistige Zentrum Europas, wurde Zufluchtsort inmitten des Ersten Weltkriegs, wo sich Künstler aus vielen Ländern trafen. Die Schweiz als neutraler Staat war zwar isoliert vom Chaos der umliegenden Länder, doch trotzdem wurden der Krieg und die damit verbundene Negation der gesellschaftlichen Ordnung zum zentralen Thema der Kunst der Zeit. Die im Dadaismus manifeste Ablehnung gegen etablierte ästhetische und soziale Werte, dessen scharfer Sinn für das Absurde und sein Beharren auf künstlerischer und sozialer Freiheit, kann somit als Reaktion auf die bürgerliche Gesellschaft verstanden werden, die sich für diesen Krieg verantwortlich zeigte. Durch die Frustration des Krieges und die Ablehnung der Zivilisation fanden die Dadaisten zur Kunst der ‚Primitiven‘ und auch zu den verwandten Gebieten der Volkskunst, Kinderkunst und der naiven Kunst. Diese Formen galten als Äußerungen elementarer Gefühle und Ideen, die von den westlichen, traditionellen Werten unverdorben geblieben schienen und zusätzlich den Gebrauch alternativer, künstlerischer Mittel zeigten. Die Dadaisten suchten Anfangs in Zürich: „...eine elementare Kunst, die den Menschen vom Wahnsinn der Zeit heilen würde. Wir sehnten uns nach einer neuen Ordnung, die das Gleichgewicht zwischen Himmel und Hölle herstellt.“<sup>18</sup> Somit sollte eine Neuinterpretation von Kunst stattfinden, welche die westliche Geschichte völlig negieren wollte, um damit auf den von den Künstlern so empfundenen Zusammenbruch der Zivilisation durch den Krieg zu reagieren. Die allgemeine Armut nach und während dem Ersten Weltkrieg war es, die das Leben in der Südsee und der unberührten Natur so reizvoll erscheinen ließen. Das primitivistisch anmutende Tanzen im *Cabaret Voltaire*, sowie die grob gemalten Konturen von außereuropäischen Schönheiten beispielsweise bei Gauguin unterscheiden sich allerdings stark von Hannah Höchs Intentionen. Ihr ging es bei der Verwendung von Bildfragmenten „fremder“ Kulturen nicht um die dahinterstehende scheinbare Idylle, oder um das neue Formgut und die neue künstlerische Schaffensart, sondern mehr darum, mit Hilfe der Repräsentation

---

<sup>17</sup> Hans Bollinger verzeichnete in seinem Antiquariatskatalog 7 von 1980 ein Exemplar der ersten Ausgabe von „Negerplastik“ aus der Bibliothek von Hannah Höch, und kommentierte es als Beweis für die frühe und intensive Auseinandersetzung von Hausmann und Höch mit der Kunst der Neger. Siehe: Bollinger, H., Dokumentation. Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts. Katalog 7, Zürich 1980, Nr. 16, S.5.

<sup>18</sup> Arp, H. zit. n. Rubin, W. (Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1984, S. 548.

fremder Kulturen auf die Position der Frau und die Geschlechterproblematik ihrer Generation aufmerksam zu machen. Die Fragen nach der Repräsentation von Fremden im Europa und deren Parallelisierung mit der westlichen Frau stehen für Höch im Mittelpunkt. Dies bezieht sich allerdings bereits auf die Serie *Aus einem ethnographischen Museum*, welcher andere, frühere Fotomontagen vorausgehen. Nach der Einbindung primitivistischer Elemente im Umschlagentwurf von 1915 verwendete die Künstlerin erstmals 1924 in den Fotomontagen *Mischling* (Abb. 5) und 1925 in *Liebe im Busch* (Abb. 6) Bildausschnitte von Werken außereuropäischer Kulturen. In einer Zeit in der afrikanische Völker als primitiv, naiv und unterentwickelt galten, muss Höchs Fotomontage „Mischling“ sehr heftige Reaktionen ausgelöst haben.<sup>19</sup> Ein zierlicher, geschminkter weißer Frauenmund findet sich leicht versetzt, sehr knapp unter die Nase einer dunkelhäutigen Frau montiert. Durch diese Integration eines kulturell bekannten Bildausschnitts reduzierte die Künstlerin die Fremdheit der Frau „unter“ der Mundpartie und band die Darstellung somit in westliche Konventionen. Aber es sind gerade diese Verwestlichung, die Einbindung in unsere Kultur und das Wissen um die fehlende Legitimation von Mischlingskindern, die in den 20er Jahren Empörung auslöst haben müssen. Der Titel „Mischling“ verweist einmal mehr auf die verpönte Beziehung weißer Frauen mit dunkelhäutigen Männern. Es ist also nicht der Verfremdungseffekt alleine, der die Künstlerin an der Verwendung von außereuropäischen Bildern interessierte, sondern die Irritation, die die Einbindung von unbekanntem Kulturgut in der westlichen Bildwelt beim europäischen Betrachter auslöst. Auch *Liebe im Busch* zeigt eine ähnlich provokante Szene zwischen einer weißen Frau, die sich mit einem Lächeln auf dem Mund von einem afrikanischen Mann inmitten von montierter Natur umarmen lässt.

Die in Höchs Arbeiten verwendeten Bildausschnitte sammelte die Künstlerin in einem Album, indem sie Bildteile derselben Themengruppen auf jeweils einer Seite zusammenklebte (Abb. 42). Diese wahrscheinlich von 1921-33 entstandene Sammlung von Fotografien aus Zeitschriften und anderen Illustrierten stellte das Quellenmaterial für viele ihrer Arbeiten dar. Im Gegensatz zu den Fotomontagen, in denen die Künstlerin möglichst ungewohnte Kombinationen aus Bildfragmenten schuf, versuchte sie in dieser Bildersammlung möglichst den ursprünglichen Kontext

---

<sup>19</sup> Vgl. Makela, M., *Aus einem ethnographischen Museum: Rasse und Ethnographie in Deutschland der zwanziger Jahre*, In: Scheps, M. (Hrsg.), *Kunstwelten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Köln 2000, S. 57.

zu wahren. Maud Lavin bezeichnete Höchs Rekontextualisierung der Bilder als „personalized version of popular press layouts“<sup>20</sup>. Die Bildausschnitte wurden in Themenkreise wie Natur, Ethnografie, Tanz, Sport, Filmstars oder Stationen des Lebens sortiert, wobei auffällt, dass Maschinenteile, wie sie in den DADA Montagen häufig vorkommen, hier fehlen. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt auf Natur und spirituellen Themen. Das Album zeigt einen sehr respektvollen Umgang mit den Bildfragmenten und lässt Höchs Bewunderung gegenüber der Fotografenzunft erahnen. Die Einheitlichkeit der Konzeption des Albums legt eine sehr kurze Entstehungszeit nahe. Ein Interesse an „primitiven“ Kulturen zeigt sich nicht nur an den Bildausschnitten aus „fremden“ Ländern, sondern auch an Hand der Bilder nackter Menschen, die vor allem beim Sport in der Natur zu sehen sind. Diese sich an den Armen haltenden Personen erinnern an *Der Tanz* von Henri Matisse (1909) oder beispielsweise an das bewusste Erfahren der Natur unter den deutschen Expressionisten. Die sehr homogen wirkenden Kombinationen von Bildausschnitten der Natur und menschlichen Körperteilen wirken ähnlich romantisiert wie auch die Bilder mit ethnographischem Inhalt, die eine Repräsentation fremder Kulturen eben als „primitiv“ oder gar kindlich im Vergleich zur westlichen Welt erscheinen lassen. Der politische Kontext, sowie die den Fotomontagen der Künstlerin immanente Kritik und Ironie ist in dieser Sammlung von Bildern nicht vorhanden. Durch die Verarbeitung der Fotografien und die Anordnung und Reihenfolge der Themen im Album, wurde es allerdings in der Literatur trotzdem als Kunstwerk und nicht als reine Materialsammlung verstanden.<sup>21</sup> Maud Lavin beschrieb die jeweiligen Seiten als in sich geschlossene Montagen, die sich in Form des Buches zu einer großen, zusammenhängenden Montage verbinden. Durch das Umblättern entsteht eine Art des Lesens, die einen zeitlichen Ablauf integriert. Der Betrachter des Albums wird an die hintereinander gesetzte Anordnung von Bildern auf Filmstreifen erinnert.<sup>22</sup>

Ausschnitte dieser Bildersammlung sind es jedenfalls, die Höch in der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* verwendete. Prinzipiell besteht die Serie der Fotomontagen, die zwischen 1924 und 1934 entstand, aus einer Kombination von westlichen Bildausschnitten und Bildern von außereuropäischen Völkern und deren Kulturgut. Insgesamt beinhaltet die Serie achtzehn bis zwanzig Fotomontagen, von denen einige verloren gingen und andere nicht eindeutig zugeordnet werden

---

<sup>20</sup> Lavin 1993, S. 72.

<sup>21</sup> Ebd., S. 71-120.

<sup>22</sup> „the sequential viewing experience, could even be called ‚filmic‘“, Ebd., S. 75.

können.<sup>23</sup> Hannah Höch verwendete Bildmaterial außereuropäischer Völker zusätzlich in Arbeiten wie *Chinesisches Mädchen mit Fächer* (1926; Abb. 22), *Deutsches Mädchen* (1930; Abb. 23), *Die Braut* (1933; Abb. 24) und *Dompteuse* (1930; Abb. 25), in den schon erwähnten frühen Arbeiten *Liebe im Busch* (1925; Abb. 6) und *Mischling* (1924; Abb. 5), sowie in *Fremde Schönheit II* (1966; Abb. 26), einer späten Wiederaufnahme des Themas der Serie *Aus einem ethnographischen Museum*. Die ersten Blätter der „Sammlung“, wie Höch ihre Arbeiten dieser Serie auch nannte, entstanden während des Aufenthalts der Künstlerin in Holland und den darauf folgenden Jahren. Hannah Höch lernte auf einer Reise mit Nelly und Theo van Doesburg die Schriftstellerin Til Burgman kennen, mit der sie neun Jahre zusammenlebte und die neben Raoul Hausmann und Höchs späterem Ehemann Kurt Heinz Matthies zu Höchs langjährigen Lebenspartnern zählte. Hannah Höch verbrachte drei Jahre mit Til Burgman in Holland und kehrte danach mit der Schriftstellerin nach Berlin zurück. Höchs „Sammlung“ entstand somit ungefähr zeitgleich mit der Beziehung zu Til Burgman. Es lässt sich nicht genau eruieren wie lange und wann Höch an den einzelnen Blättern gearbeitet hat, da sie viele ihrer Werke erst im Nachhinein datierte. Während der Kriegs- und Nachkriegsjahre des Zweiten Weltkriegs geriet die Künstlerin in ihrem Haus in Berlin – Heiligensee in Vergessenheit und erst 1959 mit einem Buchprojekt des deutsch-französischen Schriftstellers Edouard Roditi wurde die Aufmerksamkeit auf Höch als Zeitzeugin des Dadaismus gelenkt.<sup>24</sup> Zu Beginn galt das Interesse hauptsächlich den Arbeiten ihrer männlichen Kollegen, die Höch in den Kriegsjahren auf ihrem Anwesen versteckte. Im Zuge dieser Wiederentdeckung der dadaistischen Künstlerin begann Höch ihre Arbeiten der 1920er Jahre zu datieren, ein Unterfangen, das nach den vielen vergangenen Jahren mit Schwierigkeiten verbunden war. Dadurch wird in der Literatur von einer ungefähren zeitlichen Einordnung ausgegangen.

Im Unterschied zu den Fotomontagen der Dada-Jahre reduzierte die Künstlerin die Bildfragmente der „Sammlung“ auf einige wenige, wobei sie keine

---

<sup>23</sup> Die Werke *Masken* (ca. 1929; Abb. 7), *Entführung* (1925; Abb. 8), *Trauer* (1925; Abb. 9), *Denkmal I* (ca. 1928; Abb. 10), *Mit Mütze* (ca. 1924; Abb. 11), *Die Süße* (ca. 1926; Abb. 12), *Nummer IX (Zwei)* (ca. 1926), *Hörner* (ca. 1924; Abb. 13), *Denkmal II: Eitelkeit* (1926; Abb. 14), *Der heilige Berg* (1927; Abb. 15), *Negerplastik* (1929; Abb. 16), *Fremde Schönheit* (ca. 1929; Abb. 17), *Aus der Sammlung* (1929; Abb. 18), *Mutter* (1930; Abb. 19), *Indische Tänzerin* (1930; Abb. 20), *Ohne Titel III* (ca. 1930; Abb. 21), *Buddha* (ca. 1930), *Die Sentimentale* (1927; Abb. 55) und *Untitled* (Kunst-Sammlung der Bundesrepublik Deutschland) (ca. 1930) werden eindeutig zur Serie gezählt. Siehe: Lavin, M., from an ethnographic museum, In: Lavin 1993, S. 160.

<sup>24</sup> Vgl. Roditi, E., Hannah Höch und die Berliner Dadaisten, In: *Der Monat*, 12. Jahrgang, Nov. 1959, Heft 134, S. 60ff.

Schriftelemente einband. Hauptsächlich wurden Bilder von westlichen und außereuropäischen Frauen verwendet, die sie auf farbigem Hintergrund montierte. Die ersten Farbfotografien integrierte Höch nach dem zweiten Weltkrieg, zuvor wurden nur schwarz-weiß Fotografien benutzt, die auf einem farbig gestalteten Hintergrund wie auf einer farbigen Wolke präsentiert wurden. Die dadurch entstandenen unterschiedlichen Schattierungen bilden einen atmosphärischen Raum, in den einige der Montagen eingebettet wurden. Allerdings verwendete Höch diese Gestaltung des Hintergrunds nur in manchen Montagen der Serie, wie in *Die Süße, Mutter und Fremde Schönheit*, während sich in den anderen Blättern kleine bildimmanente Sockel, Podeste oder Rahmen finden, die als Hervorhebung oder Eingrenzung im Bildfeld fungieren. Die Schnittstellen zwischen den Bildteilen bleiben deutlich erkennbar und die Künstlerin verzichtete bewusst auf ein abfotografieren der Montagen um die Ecken und Kanten sichtbar zu belassen.

## 1.b

### Völkerkunde und das neue Gedankengut aus den Kolonien

Die Hinwendung zur Kunst der „primitiven“ Kulturen lässt sich aus dem zeitlichen Kontext heraus erklären, da es sich dabei um eine gesamtgesellschaftliche Entwicklung handelte, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa stattfand. Ausgelöst wurde diese durch die Bestrebungen zur Eroberung des Weltmarktes, sowie durch die wissenschaftliche Fundierung der Evolutionstheorie Charles Darwins. Im wechselseitigen Einfluss zu diesen Strömungen, die beide auf der natürlichen Überlegenheit Europas sowie des weißen Mannes basieren, etablierten sich neue Forschungszweige wie Ethnologie, Anthropologie, Völkerkunde und Religionswissenschaften. Parallel zu diesen Entwicklungen spielten im beginnenden Medienzeitalter Bilder von ethnologischen Phänomenen eine zunehmende Rolle. Naturwissenschaftliche Expeditionen brachten fotografisches Material aus abwegigen Regionen und Stammeskulturen nach Europa, wo Reiseberichte und Reportagen die Phantasien der heimischen Künstler entzündeten. Dank jener Fotografien der fremden, exotischen Körper bekamen die Sehnsüchte der vom Krieg gezeichneten Europäer ein neues Gesicht. Der Anblick nackter Menschen in einer bescheidenen Umgebung wurde zum paradiesischen Urzustand verklärt, da dieses neue und fremde Menschenbild einen Rückschritt zur Natur, zur Wildheit und ungezügelter Sexualität versprach. Die europäische Bevölkerung versuchte hier, weit weg von der anöden Ziviliation der verelendenden Metropolen, das Vergnügen und den unbeschweren Lebensstil zu finden. So hinterließen archaische Masken und Skulpturen einen nachhaltigen Eindruck bei den Avantgardekünstlern in ganz Europa und fanden ihre Thematisierung in vielen Gemälden und Plastiken.<sup>25</sup>

Die zu Beginn des 20. Jahrhunderts übliche Bezeichnung außereuropäischer Kulturen als „primitive“ Völker ist äußerst problematisch, und mit den beigelegten Begriffen von „Ursprünglichkeit“ und „Einfachheit“ schon früh negativ konnotiert. In den Stammeskulturen wurde jene von der Zivilisation unbeschadet gebliebene Lebensweise gesehen, die im entwicklungsgeschichtlich fortgeschrittenen Europa nicht mehr vorhanden war. Dabei wurde die den Naturvölkern ebenfalls inhärente zeitgeschichtliche Entwicklung völlig außer Acht gelassen. Es ist daher kaum verwunderlich dass die „reine“ und „ursprüngliche“ Stammeskunst mit infantilen

---

<sup>25</sup> Vgl. Dech, J., Sieben Blicke auf Hannah Höch, Hamburg 2002, S. 70ff.

Ausdrucksformen verglichen wurde. Heute ist diese Annahme völlig überholt und ganz im Gegenteil gilt, dass die beiden Kunstformen eher als absolute Gegensätze betrachtet werden sollten. Die Eingeborenenkunst unterliegt einer hohen Kontrolle, während Kinderkunst eine spontane Ausdrucksform darstellt, deren wesentliches Prinzip die Ausführung ohne Einflüsse von Gesellschaftsstrukturen darstellt. E.H. Gombrich stellte in seinem Aufsatz *Der Wert des Primitiven in der Kunst*<sup>26</sup> die Frage, wie es denn überhaupt zu der Annahme kam, Stammeskunst könne keine vorhergehende Entwicklung aufweisen. Er argumentierte, die Entwicklung werde rein nach dem Standpunkt der Technik gemessen, und in diesem Bereich sei die westliche Zivilisation durch außereuropäische Errungenschaften nicht zu schlagen. Gombrich differenzierte den Primitivismusbegriff weiters durch die Einbindung der Gliederungsvorschläge von Lovejoy und Boas, die einen chronologischen von einem kulturellen Primitivismus trennten. Wobei die Sehnsucht nach den guten alten Zeiten und dem damit verbundenen Urzustand unter dem Begriff des chronologischen Primitivismus fällt, während die Unzufriedenheit mit der Zivilisation als solcher und die Wunschvorstellung einer besseren Welt ohne Wissenschaft und Technik als kultureller Primitivismus bezeichnet wird. Höchs Generation differenzierte nicht in dieser Weise, sondern verband alle hier genannten Ideale pauschal unter der Bezeichnung „Primitivismus“. Aber gleich wie eng der Begriff nun gefasst wird, so basieren doch alle Bezugnahmen auf primitive Kulturen in westlichen Künstlerkreisen auf einem Widerwillen gegen die eigene Tradition, der zur absoluten Negation der traditionellen künstlerischen Qualitäten führte. An Stelle von Bildhauerei und Malerei verwendeten die Avantgardenkünstler vermehrt neue Bildfindungsmethoden wie beispielsweise die Fotomontage. Statt der traditionsreichen künstlerischen Darstellungen in Ölfarbe oder Marmor kamen nun Karton, Schnüre, Kieselsteine und andere vergleichsweise „minderwertige“ Materialien zur Anwendung. Marcel Janco entwarf Masken aus Karton für das *Cabaret Voltaire*, Jean Dubuffet malte mit einer Kombination von Farbe und Sand, Jean Arp verwendete Treibholz in seinen Reliefs und beispielsweise Kurt Schwitters integrierte „objets trouvés“ im Merzbau. Dieses Interesse an primitivistischen Herangehensweisen zeigte sich bei Höch, zusätzlich zur Verwendung der Technik der Fotomontage, in der Integration von Abbildungen unbekannter Kulturen und Kulturgütern. Ein weiteres deutliches Ablehnen der klassischen Kunsttradition findet sich auch in der Negation der Handschrift des

---

<sup>26</sup> Vgl. Gombrich, E.H., *Der Wert des Primitiven in der Kunst*, In: Scheps, Marc (Hrsg.), *Kunstwelten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Köln 2000, S. 28-34.

Künstlers im Bild. Die neuen Gestaltungsprozesse basierten nicht nur auf der handwerklichen Begabung des Künstlers, sondern immer mehr auf den theoretischen Diskursen der Zeit. „Durch die moderne Kunst geht ein Zug zur Konzeptualisierung, zur Reduktion, Verdichtung, Verkürzung und Vereinfachung auf das Konzept, die Zeichnung, Skizze und Formel.“<sup>27</sup> Hannah Höch erreichte eine Reduktion ihrer künstlerischen Handschrift durch die Fotomontage und durch die Verwendung von Bildern aus den Massenmedien. „Wir nannten diese Technik Photomontage, weil dies unsere Aversion enthielt, den Künstler zu spielen. Wir betrachteten uns als Ingenieure, wir gaben vor, zu konstruieren, unsere Arbeit zu ‚montieren‘ (wie ein Schlosser).“<sup>28</sup> Die Schere wurde bei Höch „subtil-ironisierend eingesetzt, um den <Meisterdiskurs> und damit die künstlerische Selbstüberhöhung zu unterlaufen.“<sup>29</sup> Dieser Diskurs um die Handschrift des Künstlers im Werk fand in Folge der Avantgardebewegungen zu einer völligen Verneinung des Künstlerindividuums in Kunstrichtungen wie der Konzeptkunst oder der Minimal Art.

Deutschland begann mit dem Erwerb kolonialer Gebiete in den 1870er Jahren und gründete 1882 den deutschen Kolonialverein.<sup>30</sup> Im Zusammenhang mit dieser Ausdehnung der Kolonien wurde immer mehr außereuropäisches Kulturgut nach Deutschland importiert und die ersten Völkerkundemuseen entstanden. Die Sammlungen des Ethnographischen Museums in Dresden sowie des Museums für Völkerkunde in Berlin stellten eine wichtige Inspirationsquelle für die deutschen Künstler, vor allem die Expressionisten dar. Hannah Höch berichtete in ihren „Erinnerungen an DADA“ von dem Interesse der Künstler am außereuropäischen Kulturgut:

„Von diesem Buschkult, der also um diese Zeit in Europa eindrang, inspiriert und verbunden mit dem durch die Technik täglich neu hinzugekommenen Lärmpotential, entstanden diese bruitistischen Neuschöpfungen und Lärmszenen. Das Eindringen der Negerkunst – zu dieser Zeit vor allem in der

---

<sup>27</sup> Böhrringer, H., Einfach werden, In: Baacke, R.-P. (Hrsg.), Carl Einstein – Negerplastik, Berlin 1992, S. 147-148.

<sup>28</sup> Höch, H., Worte zur Kunst, In: Remmert, H. / Barth, P. (Hrsg.), Hannah Höch – Werke und Worte, Berlin 1982, S. 72.

<sup>29</sup> Heesen, A. te, Der Zeitungsausschnitt, Frankfurt am Main 2006, S.282.

<sup>30</sup> Zu den deutschen Kolonien zählten Deutsch-Südwestafrika, Kamerun, Togo, Deutsch-Ostafrika, Deutsch-Neuguinea (Kaiser Wilhelms Land), Bismarckarchipel, Marshallinseln, Nauru und die Pazifikinseln Marianen, Karolinen, Palauinseln, Samoainseln und Kiautschon. Diese wurden nach dem Verlust der Kolonien Deutschlands im ersten Weltkrieg den Mandatsmächten eingegliedert.

Plastik – hatte ja auch einen gewaltigen Niederschlag in der Bildenden Kunst gehabt.“<sup>31</sup>

In Höchs Erzählungen über die DADA-Soireen und den dort präsentierten Tänzen, Vorträgen und Simultangedichten, finden sich immer wieder Bezeichnungen wie „Urwaldschrei“, „Negerkunst“ oder „Negersongs“<sup>32</sup>, die auf das Interesse an unbekannten Kulturen und deren Riten hinweisen. Auch die Präsentation Eingeborener in exotischen Vorstellungen im Kabarett und im Zirkus erfreute sich großer Beliebtheit unter den Künstlern und der gesamten Bevölkerung.<sup>33</sup> Größtenteils wurde in den Museen versucht, die ursprüngliche Lebenssituation der außereuropäischen Völker nachzustellen, wobei die Betonung auf deren Ursprünglichkeit und Primitivität lag. Die Figuren trugen die stammesübliche Kleidung und die Artefakte wurden trophäenähnlich präsentiert. Das Interesse lag dabei hauptsächlich in der Präsentation von Neuem und Unbekannten, während die Entwicklung zur Analyse der Objekte als Kunstwerke später einsetzte. Erst durch das Herausreißen aus deren ursprünglichen Zusammenhang und der isolierten Präsentation der Werke, mit dem Focus auf die Art der Gestaltung und den Stil der Schnitzereien, wurden die Objekte als Kunstwerke behandelt. Alfred Stieglitz' Ausstellung von afrikanischer Skulptur in der „291“ Galerie in New York 1914 zeigte erstmalig die Präsentation der Schnitzereien ohne die Umrahmung durch kostümierte Puppen. Die Arbeiten wurden in verschiedenen Ansichten gezeigt und einander gegenübergestellt. Auch die Art der Dokumentation änderte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, indem die Objekte nun aus verschiedenen Perspektiven und auch in Detailaufnahmen dargestellt wurden.<sup>34</sup> Genau diese Präsentation im Museum, die isoliert auf Sockeln gezeigten Objekte sind es auch, die Hannah Höch zu ihrer Serie *Aus einem ethnographischen Museum* inspirierte. Christian Kravagna schrieb in seinem Aufsatz *Die Welt im Museum – Ethnografie von einem künstlerischen Standpunkt betrachtet* über Höchs Fotomontagen: „Alles, was in diesen Bildern als exotisch, primitiv oder fremd erscheinen mag, gehört in erster Linie der diskursiven Ordnung des Museums bzw. der Ethnographie als wissenschaftlicher Praxis an.“<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Höch 1989, S. 205.

<sup>32</sup> Ebd., S. 204f.

<sup>33</sup> Vgl. Makela 2000, S. 56.

<sup>34</sup> Vgl. Cowling, E., Vorlesung zum Thema „Primitivism in modern Art“, University of Edinburgh, 2005.

<sup>35</sup> Kravagna, C., *Die Welt im Museum – Ethnografie von einem künstlerischen Standpunkt betrachtet*, unveröffentlichter Aufsatz, S. 2.

Diesen Objekten, die im Museum üblicherweise dem Blick des europäischen Betrachters ausgesetzt sind, stellte Höch in ihrer Serie Bildausschnitte westlicher Frauen gegenüber. „Für den Status der Skulpturen bedeutet dies ihre Wahrnehmung als Objekte in einem westlich-institutionellen Bezugssystem, in dem sie der Schaulust ausgesetzt sind wie ihre Begleiterinnen, die weißen Frauenkörper.“<sup>36</sup> Damit ging die Künstlerin einen Schritt über das primitivistische Interesse ihrer Zeitgenossen hinaus, indem sie weniger die stilistischen Merkmale der Skulpturen an sich beschäftigten, sondern mehr deren Kategorisierungs- und Darstellungsformen im westlichen Kontext. Das Rijks Ethnographische Museum in Leiden mit der Präsentation von Stammeskunst in möglichst „authentischer“ Weise, sowie die ethnographische Sammlung des Völkerkundemuseums in Berlin, dienten als Inspirationsquellen zur Serie *Aus einem ethnographischen Museum*. Das Interesse an den Darstellungsformen im Museum zeigt sich außer am Titel der Serie auch deutlich an der Einbindung von rahmenden podestähnlichen Elementen. Die bildimmanenten Sockel und Rahmen bestärken den Verweis auf westliche Kategorisierungsmethoden und die neue Kontextualisierung von Stammeskunst in europäischen Museen.<sup>37</sup> Zusätzlich zu den Einflüssen aus den Museen hatte Höch durch ihre Arbeit für den Ullstein Verlag in Berlin Zugriff zu den dort publizierten Zeitschriften, wie beispielsweise dem *Querschnitt*<sup>38</sup>, aus welchem die Künstlerin zahlreiche Bildausschnitte verwendete. Viele Fotografiefragmente der Serie lassen sich zum *Querschnitt* zurückverfolgen, wobei einzelne Bilder in mehreren Fotomontagen verwendet wurden. Maria Makela sieht darin den Grund für die starke Homogenität der gesamten Serie. In Werken wie beispielsweise *Mit Mütze* (1924; Abb. 11) und *Hörner* (1924; Abb. 13) integrierte Höch verschiedene Fragmente derselben Abbildung einer afrikanischen Maske, wodurch die beiden Blätter eine gewisse Zusammengehörigkeit aufweisen.<sup>39</sup>

Im Wesentlichen handelt es sich bei Höchs Serie also um ein Gegenüberstellen, eine Wechselwirkung, ein Changieren zwischen kulturell bekanntem und fremdem Bildmaterial. Fremdheit, eine „den Unterschied zum Eigenen charakterisierende Bezeichnung für die Andersartigkeit des Selbst- und

---

<sup>36</sup> Kravagna, S.3.

<sup>37</sup> Eine ausführlichere Auseinandersetzung mit Höchs Verwendung von Sockel und Rahmen findet sich im Kapitel 3.2. im Zusammenhang mit der Technik der Fotomontage.

<sup>38</sup> Vgl. Haake, W., *Der Querschnitt, Facsimile-Querschnitt*, 1921-36, 1. Aufl., Frankfurt 1968.

<sup>39</sup> Vgl. Makela 2000, S. 57ff.

Weltverständnisses eines Individuums oder einer Gemeinschaft“<sup>40</sup>, ist den außereuropäischen Bildausschnitten immanent und stellt damit einen scharfen Kontrast zu den bekannten Darstellungen westlicher Frauen dar. Hannah Höch spielte bei der Gestaltung ihrer Serie mit dieser Differenz von Fremd und Bekannt und der Mischung, welche im Changieren zwischen den Identifikationspunkten entsteht. Dieses Spiel der Gegensätze zeigt sich auch in Höchs Antwort auf die Frage nach den großen Achsen ihres Werks: „DAS LEBEN. Symbole für Wachsen und Vergehen, für Liebe und Haß, für Verherrlichen und Verwerfen [...]“<sup>41</sup> Das Aufzeigen von einander bedingenden Gegensätzen bildet ein zentrales Element in Höchs Oeuvre und zieht sich motivisch wie ein roter Faden durch viele ihrer Werke. Ruth Greter Nobs sieht in diesem Aufzeigen von Gegensätzen nicht den Versuch, diese zu einer ideellen Einheit zusammenzufügen, sondern vielmehr die Möglichkeit, Widersprüche in einer ideellen Einheit zu betonen. Die Fotomontage bietet dazu die adäquate Ausdrucksform, die es ermöglicht, „Realität als Polarität real ins Bild zu setzen.“<sup>42</sup>

Was auf den ersten Blick bei der Arbeit *Fremde Schönheit* (1929; Abb. 17) fremd erscheint, ist sofort klar. Es ist dieser dunkle, schwere Schrumpfkopf, der wie ein übergroßer Kopf auf den weißen Frauenkörper gesetzt wurde. Im ersten Moment der Betrachtung wirkt der weibliche Akt in einer Weise präsentiert, wie es aus unzähligen Venusdarstellungen der Kunstgeschichte bekannt ist. Beispielsweise Tizian<sup>43</sup> stellte ähnlich ebenmäßige Frauenkörper dar, die als Sinnbild weiblicher Schönheit galten und durch die Epochen hindurch immer wieder abgebildet wurden. Bei genauerer Betrachtung weicht Höchs Frauenakt allerdings von den Darstellungsmodi der klassischen Aktfiguren ab. Es handelt sich hierbei nicht mehr um eine mystifizierte, idealisierte Darstellung von Weiblichkeit, die die Geschlechtspartie nur andeutungsweise erkennen lässt, wobei die Maler ihre Akte in einer Weise positionierten, die zu direkte Ansichten vermied. Im Gegensatz zu den weichen, zarten Rundungen eines Tizian- Akts, findet sich der Körper in Höchs Arbeit in Frontalität präsentiert. Die Hüfte scheint nach vorne gekippt und erinnert mit dieser Geste der Aufrichtung eher an eine pornographische Abbildung der Zeit, als an eine

---

<sup>40</sup> Ritter, J. / Gründer, K. (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt o.J., S. 170.

<sup>41</sup> Höch 1994, S. 25.

<sup>42</sup> Greter Nobs, R., Dada im Spannungsfeld patriarchalischer Denkstrukturen, In: Dech, J. / Maurer, E. (Hrsg.), Da-da zwischen Reden, Berlin 1991, S. 194.

<sup>43</sup> Vgl. Tizian. „Venus von Urbino“, 1538, Florenz, Uffizien.

Venusdarstellung.<sup>44</sup> Zusätzlich „beschnitt“ die Künstlerin die weiblichen Rundungen des Frauenakts im unteren Bereich der Hüfte deutlich. Höch montierte ihre „Fremde Schönheit“ auf einem aquarellierten und atmosphärisch wirkenden Hintergrund, der als Gegenstück zu der schwebenden Figur im Vordergrund fungiert. Trotz der Radikalität der Präsentation der Nacktheit wirkt die Montage durch die atmosphärische Hintergrundgestaltung in eine verklarte Venusdarstellung zurückversetzt. Die Figur liegt klassisch proportioniert im Bildfeld, ist sehr schönlinig inszeniert und durch den rahmenden Streifen abgeschlossen. Die bei Höchs Arbeiten so zentrale Wechselwirkung entsteht somit auch zwischen der sehr direkt wirkenden Präsentation des weiblichen Geschlechts und dem atmosphärisch, verklarten Hintergrund. Der Objektcharakter des entpersonifizierten westlichen Körpers wird durch den befremdlichen übergroßen Schrumpfkopf verstärkt. Höch setzte auf den Schrumpfkopf eine moderne Brille, die den Kopf eigentümlich belebt erscheinen lässt. Die montierten Augen oder Sehschlitze wirken befremdlich, aber durch ein angedeutetes Funkeln im linken Auge trotzdem präsent. Die Figur blickt dem/der BetrachterIn entgegen und erzeugt eine ungewohnte Vertrautheit, unter der der kulturell bekannte Körper leblos und fern wirkt. Deutlich wird, dass Augen auch auf einem fremden Kopf als Identifikationspunkte verstanden werden, und damit den Maskenkopf einer anderen Kultur gegenwärtig und lebendig erscheinen lassen. Es findet eine wechselseitige Identifikation, zum einen mit dem unbekannten Schrumpfkopf und zum anderen mit dem westlichen Frauenkörper statt. Es gelang der Künstlerin, durch diese Kombination aus völlig unterschiedlichen Bildfragmenten das Bekannte und Eigene durch das Andere und Fremde zu präsentieren, wobei dadurch eine Wechselwirkung zwischen Identifikation und Differenzierung mit fremden Völkern ausgelöst wird.<sup>45</sup> Julia Dech hat in ihrer Auseinandersetzung mit dem Oeuvre Hannah Höchs die Wechselwirkung, die aus der grotesken Kombination von so unterschiedlichen Elementen entsteht, beobachtet, und zur *Fremden Schönheit* geschrieben:

„Plötzlich fragt sich die BetrachterIn, wo die im Titel angesprochene ‚Fremdheit‘ denn nun liegt: changiert nicht plötzlich das Bild so, dass die alte,

---

<sup>44</sup> Im Zusammenhang mit dieser Überlegung danke ich den Teilnehmern des Privatissimums und Prof. Bach für die anregende Diskussion.

<sup>45</sup> Vgl. Jürgens-Kirchhoff, A., ‚Fremde Schönheit‘ Zu Hannah Höchs Fotomontagen, In: Dech, J. / Maurer, E. (Hrsg.), Da-da zwischen Reden, Berlin 1991, S. 130ff.

unraffiniert eindringliche Maske Vertrauen, Bekanntheit ausstrahlt- und die aus Abbildungen vertraute Nacktheit fremd erscheint? Dann wieder scheint das Vexierbild der Gestalt zu kippen, dass der von gesellschaftlicher Tabuisierung befreite Leib als das selbstverständlichste erscheint [...].“<sup>46</sup>

Dadurch wird schnell klar, dass diese *Fremde Schönheit* nichts mit dem archaischen, natürlichen Frauenbild zu tun hat, wie es den Kubisten und Expressionisten in ihrem ästhetischen Interesse an der afrikanischen Plastik wohl vorschwebte. Höchs Thematik geht deutlich über die bloße Darstellung des Fremden und Exotischen hinaus, da sie nicht die Völkerkunde an sich, sondern das Bewusstsein über Völkerkunde in ihrer Generation aufzuzeigen und anzugreifen versuchte. Ihre befremdlichen Bilder von unmöglich erscheinenden Verbindungen wollen die Gegensätze und Widersprüche die sie enthalten nicht harmonisieren oder auflösen, sondern überlassen die Beziehungsarbeit zwischen den unterschiedlichen Teilen dem/der BetrachterIn. Erst durch die Reflexion des Rezipienten / der Rezipientin entfaltet das Werk seine vollständige Wirkung. Als *schön* wird dabei etwas imaginiert, das aus unzusammengehörigen Gegensätzen besteht und nicht einfach als das Fremde selbst bezeichnet werden kann. Die Künstlerin hatte ein besonderes Interesse an versteckten Schönheiten und versuchte in ihren Arbeiten oft, diese zum Vorschein zu bringen. Jürgens- Kirchhoff sah die Verwendung von Sockel und Rahmen als Verweis darauf, dass die Sympathie für Neues und Fremdes nicht unkritisch aufgenommen wurde.<sup>47</sup> Höch stellte sozusagen das Denken der Zeit auf den Sockel und rückte es dadurch ins Zentrum der Debatte. Bei dieser Art der Interpretation wurde davon ausgegangen, dass Höch die Reduktion der Bildfragmente und die Schönlinigkeit der Darstellungen in der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* bewusst verwendete. Es wird in den folgenden Kapiteln notwendig werden, andere Arbeiten derselben Schaffensperiode vorzustellen und die Gestaltungsformen zu vergleichen. Vorgreifend ist zu sagen, dass es sich eindeutig um eine allgemeine Reduktion der montierten Bildteile handelt, ich allerdings die axiale, monumentalisierende Darstellungsweise in der Museumsserie besonders betont sehe.

---

<sup>46</sup> Dech, J., Marionette und Modepuppe, Maske und Maquillage – Beobachtungen am Frauenbild von Hannah Höch, In: Adriani, G. (Hrsg.), Hannah Höch, Köln 1980, S. 90.

<sup>47</sup> Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1991, S. 130ff.

Die Gegenüberstellung von Fremden und Bekannten, und der in den Fotomontagen resultierende Verfremdungseffekt ist zum Einen ein logisches Resultat der Montagetechnik selbst, wobei Masken und anderes außereuropäisches Bildmaterial zusätzliche Elemente der Verfremdung darstellen. Die oszillierende Wirkung zwischen Fremdem und Bekanntem lässt sich allerdings nicht ausschließlich auf die äußerlichen Unterschiede der Bildteile zurückführen, sondern findet sich im Zusammenhang mit den theoretischen Schriften der Zeit auch als innerer, psychischer Konflikt des Eigenen und Fremden. Hannah Höch setzte sich sehr intensiv mit den psychologischen Theorien auseinander, die in der Zeitschrift *Die freie Straße* diskutiert wurden. Diese Zeitschrift wurde im Freundeskreis um den Psychologen Dr. Otto Gross gegründet und deren Themen wurden im Kreis der Dadaisten oft besprochen. Die Autoren der *Freien Straße* sahen die Aufgabe der Zeitschrift in der Vorbereitung der Revolution, mit dem Ziel einer Änderung der psychologischen Grundlagen der Gesellschaft. Die Idee war, die Bevölkerung durch eine Gesellschaftsänderung zur Revolution fähig zu machen. Die Vorarbeit lag darin, eine Befreiung der vom eigenen Unbewussten gebundenen Individualität zu erreichen. Die *Freie Straße* richtete sich gegen die herrschende patriarchalische Gesellschafts- und Familienstruktur, also gegen die Vaterrechtsfamilie, und propagierte die Emanzipation der Frauen und Kinder. Gross entwickelte dazu Konzepte einer Psychoanalyse, die eine gesellschaftliche Veränderung zur Folge haben sollte. Die Kernproblematik dieser Theorie sah Gross im „Konflikt des Eigenen und Fremden“<sup>48</sup>, der als innerer Konflikt einer Psyche zu verstehen ist, die durch autoritäre, vaterrechtliche Gesellschaftsordnung entstand. Die bestehende Familienordnung der Vaterrechtsfamilie basiert als konservative Gesellschaftsstruktur auf dem Verzicht der Freiheit der Frau, die hier als Hausfrau und Mutter fungiert.<sup>49</sup> Otto Gross erklärte diesen Konflikt des Eigenen und Fremden mit der Angst des Kindes vor Einsamkeit, wobei der Trieb nach Anschluss das Kind zwingt, sich anzupassen. Diese Anpassung erfolgt in der Erziehung und deren Suggestion von fremdem Willen, der in das eigene Wollen aufgenommen wird. Laut Gross bestehen daher die meisten Menschen nahezu ausschließlich aus fremdem Willen und nur in den Wenigen, die das Wesenseigene nicht gänzlich verdrängen, entsteht daraus resultierend der Konflikt des Eigenen und Fremden. Diese innere Zerrissenheit

---

<sup>48</sup> Vgl. Gross, O., Konflikt des Eigenen und Fremden, In: Thater-Schulz, C. (Hrsg.), Hannah Höch – Eine Lebenscollage, Bd. 1, Berlin 1994, S. 225ff.

<sup>49</sup> Vgl. Thater-Schulz 1994, S. 187ff.

manifestiert sich in der Frau im Konflikt zwischen dem Trieb zum Muttersein, welcher der Rolle der Vaterrechtsfamilie entspricht, und dem Willen zur eigenen individuellen Selbständigkeit. Raoul Hausmann setzte sich sehr intensiv mit den theoretischen Schriften der *Freien Straße* auseinander, und versuchte diese auch in die Praxis umzusetzen. Der erhaltene Briefwechsel zwischen Hannah Höch und Raoul Hausmann belegt sein nachdrückliches Bemühen, diese Erkenntnisse auch auf die Beziehung zu Höch umzulegen.<sup>50</sup>

Die Protagonistinnen in Höchs Fotomontagen bestehen oft aus Kombinationen der modernen Frau mit Kurzhaarfrisur und Attributen aus der Welt der Hausfrauen. Meiner Meinung nach liegt es daher nahe, bei den immanenten Gegensätzen und Wechselwirkungen der Arbeiten eine gewisse innere Zerrissenheit der modernen Frau zu sehen, die sich offensichtlich auch aus den persönlichen Erfahrungen der Künstlerin ableitete.

---

<sup>50</sup> Raoul Hausmann an Hannah Höch [September/Okttober 1916]. Brief. 5 Blatt.: „Sonabend. Gerade weil ich Dich anders, besser, ohne solche Zusammenbrüche haben will, gerade weil ich Dir zum ‚Freisein‘ helfen will[...] deshalb will ich Dir an den Worten von Otto Gross zeigen, was ich will und wollte. Gross sagt: ‚[...] Der Trieb zum Muttersein in der Frau ist zweifelloser als irgendein anderer ein angeborener (...) Grundinstinkt, und die bestehende Gesellschaftsform erzeugt mit der der Frau gestellten Alternative zwischen dem Verzicht auf Muttersein und dem Verzicht auf freie Selbstbetätigung die Gegensatzstellung zwischen dem spezifisch weiblichen Trieb zum Mutterwerden und dem allgemeinemenschlichen zur Aufrechterhaltung der eigenen unabhängigen Individualität.‘ (Hier der Grund Deines: nie heiraten!) [...]“. In: Thater-Schulz 1994, S. 221f.

## 2.

### Die Fotomontage als neues Ausdrucksmittel

„Die Fotomontage verarbeitet Fotos – oder Teile von solchen – zu einer Neuschöpfung. Es bleibt dem einzelnen Künstler vorbehalten, auch die Zeichnung oder die Farbe als weiteres Ausdrucksmittel hinzuzufügen. Die Fotomontage hat eine eigene Gesetzmäßigkeit und erhebt Anspruch darauf, als selbständige Kunstform gewertet zu werden.“<sup>51</sup>

Die Fotomontage, das Hauptgestaltungsmittel Hannah Höchs, geht in ihrer Erfindung weit über die 1920er Jahre zurück. 1850 wurde diese Methode des Ausschneidens und neuerlichen Zusammenfügens vorhandener Bildausschnitte vorerst aus technischen Gründen verwendet. Probleme mit der langen Belichtungszeit bei Gruppenportraits, sowie der Versuch malerische Resultate in der Fotografie zu erzielen, brachten Fotografen der *Composite Photography* wie Gustav Rejlander oder H.P. Robinson zu den Methoden der Montage. Durch das Zusammenfügen einer Vielzahl von Negativen entstanden Rejlanders „Bringing home the may“ oder beispielsweise Robinsons „The two ways of life“.<sup>52</sup> Neu bei der Verwendung der Fotomontage der Avantgardisten war das Sichtbarmachen der Methode. Während die Vorläufer im 19. Jahrhundert durchwegs versuchten, den Arbeitsprozess des Montierens zu verbergen, wurde dieser in den 1920er Jahren in den Vordergrund gestellt. Vom Hilfsmittel in der *Composite Photography* und der piktorialistischen Bildauffassung, mit der Intension malerische Qualitäten in den Fotografien hervorzubringen, entwickelte sich die Fotomontage zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einem Hauptgestaltungsmittel der Avantgardisten. Der bewusst gesetzte Schnitt, als Determinante der Zerstörung einer gestalterischen Einheit, sowie gezielt gegenübergestellte Größenunterschiede der Montagefragmente heben den, der Technik immanenten, Verfremdungseffekt in den Vordergrund.

Aber auch die zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer präsenter werdenden illustrierten Zeitschriften bedienten sich den Mitteln der Fotomontage. Besonders in der Weimarer Republik kam diese Technik immer häufiger zum Einsatz, um in Blättern wie der *Deutschen Illustrierten Zeitung* die Kaufkraft der Magazine durch

---

<sup>51</sup> Höch, H., Die Fotomontage, In: Höch 1989, S. 218.

<sup>52</sup> Vgl. Weise, B., Stationen der Photo-Montage, In: Höch 1989, S. 153ff.

auffallende Titelbilder zu steigern.<sup>53</sup> Die Verwendbarkeit der Fotomontage als propagandistisches Gestaltungsmittel machten sich auch die totalitären Regimes des Nationalsozialismus sowie der Sowjetunion zu nutze. Beispielsweise Arbeiten der regimetreuen Künstler Aleksandr Rodchenko oder El Lissitzky stellten eine Zelebration des sozialen Lebens in der Sowjetunion mit einer Heroisierung der Arbeiterklasse dar.<sup>54</sup> Während aber Rodchenkos und Lissitzkys Fotomontagen eine gezielte Aussage beinhalten, versuchte Höch in ihren Werken eine Vielschichtigkeit zu implizieren, deren Inhalte eher schleichend als plakativ transportiert werden. Vor allem Höchs, in viele Zeitungsschnipsel zerlegte Werke der Dada- Jahre, verlangen ein „dynamisiertes Sehen“<sup>55</sup> des Betrachters, da die Lesbarkeit durch die verschiedensten Kombinationen aus Bild und Schrift verkompliziert wurde.

Die formale Methode des Schnitts, als bewusste Zerstörung des vorgegebenen Zusammenhangs einer Bildstruktur, steht in Höchs gesamtem Oeuvre im Vordergrund. Schnittmusterentwürfe<sup>56</sup> des Frühwerks, sowie montageähnlich gestaltete Malereien der Künstlerin zeigen ineinander verschachtelte Elemente, die durch scharfe Trennlinien voneinander abgesetzt wurden, und wie eine Rückführung der Montagemethoden in andere Techniken wirken. Eberhard Roters sprach im Zusammenhang dieser stark voneinander isolierten Elemente, die wie additiv aneinander gefügt wirken, und durch eben diese strengen Linienzüge getrennt wurden, von „eine[r] Hommage des Pinsels an die Schere“<sup>57</sup>. Höchs Interesse lag also primär in der Zerstörung oder Irritation des Gesamtzusammenhangs und der Formulierung eines neuen Ganzen, welches die Sichtweise auf die Welt zu dynamisieren versuchte. „Ich möchte die festen grenzen verwischen, die wir menschen, selbstsicher, um alles uns erreichbare zu ziehen geneigt sind.“<sup>58</sup> Damit zeigt sich der Einfluss der Fotomontage als Gestaltungsmittel auf andere Bildfindungstechniken der Künstlerin, wobei als Beispiele dieser von Montagetechnik beeinflussten Malerei, Arbeiten wie *Roma* (1925; Abb. 27) oder *Er und sein Milieu* (1919) gesehen werden können. Die dem Schnitt immanente formale Gewalt, die

---

<sup>53</sup> Die Rolle Illustrierter Zeitschriften in der Weimarer Republik soll im Kapitel 3.1. ausführlich behandelt werden.

<sup>54</sup> Vgl. Lodder, C., *Russian Constructivism*, New Haven / London 1985.

<sup>55</sup> Bergius 1989, S. 102.

<sup>56</sup> Die Montagen aus Schnittmustern der Handarbeitshefte des Ullsteinverlags zeigen stark ineinander verschachtelte Formen, wobei interessant ist, dass Höch die vorgegebenen Schnittlinien beließ und direkt neben diesen gestrichelten Linien einschneidet. Dadurch wurden die Schnittvorgaben die ursprünglich dazu dienen sollten zu einem neuen Ganzen zusammengefügt zu werden ihrer Funktion enthoben.

<sup>57</sup> Roters, E., *Bildsymbolik im Werk Hannah Höchs*, In: Adriani 1980, S. 56.

<sup>58</sup> Höch 1994, S. 27.

sich im Beschneiden und aus dem Kontext reißen von Bildern und Bildteilen zeigt, findet sich ebenfalls in der spaltend wirkenden Verwendung einer Vielzahl von Perspektiven und Größen der Fragmente. Das Sichtbarmachen der Brüche zwischen den Bildteilen und die Unterbrechungen der Konturen unterstreichen das heterogene Gestaltungsbild, wobei die Größenunterschiede der Abbildungen die einheitliche Lesbarkeit der Montagen zusätzlich erschweren. Während Höch die Vielteiligkeit der Fotografiefragmente hauptsächlich in den Arbeiten der DADA Jahre verwendete, und zu Gunsten einer vereinfachten Lesbarkeit in den späteren Werken reduzierte, blieb der spaltende Aspekt zwischen der Form und dem Inhalt der Bildfragmente zeitlebens erhalten.

Zusätzlich zu Höchs sehr bewusst gesetzten Trennlinien, unterstützt auch der monoton gehaltene Hintergrund der Montagen die Isolation der einzelnen Bildteile. Die Bilder bleiben isoliert bestehen, es gibt kein Bemühen der Künstlerin den Schnitt zu verbergen und die verbleibenden freien Flächen zwischen den Fragmenten zeigen diese Intention deutlich. Höch gestaltete ihre Hintergründe zum Teil auch farbig, wobei die lasierend aufgetragene Farbe die Bildausschnitte isoliert schwebend erscheinen lässt. Die entstandenen Ecken und Kanten der einzelnen Montageteile wurden durch kein neuerliches Abfotografieren der Blätter verdeckt, sondern bleiben für den Betrachter deutlich sichtbar. Rosalind Krauss spricht im Zusammenhang mit diesem bewusst frei belassenen Raum zwischen den Bildausschnitten von *spacing*, und schreibt über die Montage der Dadaisten: „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.“<sup>59</sup> Das weiße Blatt, beziehungsweise der Raum zwischen den Bildfragmenten arbeitet als kombinierendes und trennendes Element: „each representation of reality is secured in isolation“<sup>60</sup>. *Spacing* verdeutlicht, dass es sich bei den Fotomontagen nicht um Repräsentation von Realität handelt, sondern vielmehr um eine Interpretation, um ein Zitieren von Realität. Das Thematisieren der Gegenwart, wie sie in den Zeitschriften der 20er Jahre präsentiert wurde, stand bei vielen Fotomontagen auf unterschiedliche Weise im Mittelpunkt. John Heartfields stark politisch motivierte Arbeiten bestehen in den meisten Fällen aus nur wenigen aussagestarken

---

<sup>59</sup> Krauss, R., The Photographic conditions of Surrealism, In: Krauss, R., The Originality of the Avant- Garde and Other Modernist Myths, Cambridge / London, 1994, S. 106.

<sup>60</sup> Ebd.

Bildausschnitten. Der Künstler verwendete oft Abbildungen von Menschen des öffentlichen Lebens, vor allem von Mitgliedern der nationalsozialistischen Partei, die in den Montagen als Personen in ihrer Gesamtheit erkennbar blieben, und mit antifaschistischen Slogans verbunden wurden. Die Arbeit *Zwangslieferantin von Menschenmaterial Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten!* (1930; Abb. 29) besteht aus der Abbildung einer schwangeren Arbeiterin, über deren Kopf der Künstler den Körper eines toten Jungen mit Gewehr montierte. Beide Abbildungen besitzen eine voneinander unabhängige Aussage, die von Heartfield in der Kombination der Ausschnitte verstärkt wurde, und im Titel kulminiert. Die erschöpften Augen und die abgearbeitet wirkenden Hände der Schwangeren im Vordergrund besitzen ebenso starke Aussagekraft wie der tote Bub mit der Waffe im Hintergrund. Während Heartfield den Ausdruck der Originalfotografie beibehält, entstehen Höchs „Gesichter“ immer erst durch die Kombination von unterschiedlichen Fragmenten, und leben somit auch immer vom Verfremdungseffekt der Technik. Die Bildausschnitte der Künstlerin stehen in völliger Abhängigkeit zu den beigefügten Fragmenten und deren Gegenüberstellung in den Blättern. Die mit den Bildteilen verbundene Assoziationskette geht durch die Isolation zwar nicht verloren, allerdings steht der Fragmentcharakter in diesen Arbeiten im Vordergrund. Geschminkte rote Lippen und Augen der „Neuen Frau“ transportieren die neuen Ideale von Weiblichkeit, bekommen allerdings durch die Kombination in den Montagen zusätzliche Aussagekraft.

Die Qualität der Brüche behält Höch auch bei ihrer eher seltenen Integration von Schrift bei, indem sie vollständige Sätze auf Satzteile reduzierte. Lora Rempel thematisierte in ihrem Aufsatz *The Anti-Body in Photomontage*<sup>61</sup> die Unterschiede zwischen Heartfields und Höchs Montagetechnik, um damit die feministische Aussage in Höchs Werken hervorzuheben. Während die Autorin Körperlichkeit in Heartfields Arbeiten vorhanden sieht, bezeichnet sie die Körper in Höchs Blättern als „no- bodies“ als „woman without wholeness“.

„Höch cuts from this ‘female body’ and in the process transforms that mythically centered body into a ‘no-body’ in her antiphotographs, and she

---

<sup>61</sup> Vgl. Rempel, L., *The Anti- Body in Photomontage: Hannah Höch’s Woman without Wholeness*, In: Kibbey, A. (Hrsg.), *Sexual Artifice – Persons, Images, Politics*, New York / London 1994, S. 148-170.

twists both the phallogentric logic that defines woman as Other and the specular logic that articulates the social being of woman as 'nobody'.<sup>62</sup>

Die Autorin bezieht sich dabei speziell auf Werke wie *Nur nicht mit beiden Beinen auf der Erde stehen* (1940; Abb. 30). Höch montierte in dieser Arbeit die abgetrennten, im Sprung zu sein scheinenden Beine von sechs Tänzerinnen, wie schwebend über den Boden der Fotomontage. Es handelt sich dabei natürlich um eine Form von Fragmentierung der Körperlichkeit der Protagonistinnen, allerdings verstehe ich diese Art der Abtrennung der Beine vom Rest des Körpers nicht als „körperlos“. Es besteht in Höchs Collagen zwar eine Störung der Gesamtheit der Körper, ein Bruch der inneren Einheit, aber keine Negation von Körperlichkeit per se. Die Beine der Tänzerinnen wurden durch die Abtrennung objektiviert, allerdings sind sie in ihrer Dreidimensionalität sehr wohl als weibliche Beine präsent, und damit weiterhin Körperteile und nicht „no-bodies“ oder „anti-bodies“. Aber auch die durch Kombinationen aus mehreren Fragmenten entstandenen Frauenkörper besitzen Körperlichkeit. Die verfremdend wirkenden Verbindungen von Bildteilen bilden schließlich neuerlich Figuren, die zwar auf die ambivalente Position der Frauen in der Weimarer Republik verweisen, aber trotzdem keine entkörperlichten Gestalten darstellen. Somit sehe ich die Intention der Arbeiten eher in deren Fragmentierung von Frauenkörpern und der daraus resultierenden Interpretationsmodelle, als in der Negation von Körperlichkeit per se. Auch Rempels Bezeichnung der sozialen Stellung der Frauen als „no-bodies“ verstehe ich im Zusammenhang mit den aufkommenden neuen Rechten der Frau in der Weimarer Republik und der Ideologie der „New Woman“ als überzeichnet und in dieser Radikalität von der Künstlerin sicher nicht intendiert.

Eine weitere, wiederum unterschiedliche Verwendungsweise der Collagetechnik<sup>63</sup> findet sich im Oeuvre von Max Ernst. Auch in den Arbeiten des Kölner Dadaisten und späteren Surrealisten steht die neuerliche Verwendung von bereits existierendem Bildmaterial im Zentrum. Der Künstler verwendete diese

---

<sup>62</sup> Ebd., S. 167.

<sup>63</sup> Die Bezeichnung Collage ist als Überbegriff der Verfremdungstechnik zu verstehen, die aus dem Zerschneiden, Kleben und Montieren von unterschiedlichem Bildmaterial besteht. „Der Bild-Collage bietet sich, vor allem in dem Foto aber auch im Schrift- und Druckgut, selbst im Abfallprodukt, ein unbeschränktes Material an. [...] In der Bildenden Kunst deckt es vornehmlich eine neu gestaltete Einheit, die mit verfremdenden Elementen erreicht wird.“ Höch, H., Zur Collage, In: Roters, E., Hannah Höch – Collagen aus den Jahren 1916-1971, Berlin 1971, S. 19. Nachdem Max Ernst nicht ausschließlich mit Fotografiefragmenten arbeitete, sondern vermehrt auch Holzschnitte und Radierungen verwendete, wird hier im Zusammenhang mit seinen Arbeiten von Collage und nicht von Fotomontage gesprochen.

Bildfindungsmethode beispielsweise in seinen Collageromanen *La Femme 100 Têtes* (1929; Abb. 31) und *Semaine de Bonté* (1934; Abb. 32) die aus einer Auswahl von Holzschnittfragmenten und Viktorianischen Stahlstichen bestehen. In der Ausführungsweise, dem Quellenmaterial und der Intention des Künstlers finden sich starke Unterschiede zur Arbeitsweise Hannah Höchs. Ernst interessierte an der Collage die Zusammenfügung unterschiedlicher Bildteile die, durch deren verfremdende Wirkung, Visionen im Geist des Künstlers auszulösen vermögen.<sup>64</sup> Während Max Ernsts Methode der Gegenüberstellung von Bildern auf irrationale Weise eine dadaistische Herangehensweise darstellt, steht das Zusammenfügen der Fragmente zu einem illusionistischen Ganzen bereits in der Tradition des Surrealismus.<sup>65</sup> Die Technik der Collage findet sich auch in den Darstellungen der Kubisten, die Stofflichkeit gemalt und real ins Bild setzten, um dadurch ein changieren zwischen unterschiedlichen Materialwerten zu erzeugen. Im Gegensatz zu diesen Werken, die Brüche deutlich erkennbar beließen, und auch die Unterschiede zwischen den einzelnen Fragmenten betonten, verschleierte Max Ernst seine Arbeitsprozesse. Sowohl durch das Übermalen der Schnittstellen zwischen den Fragmenten, als auch durch ein neuerliches Abfotografieren der Collagen zeigt sich der Versuch des Künstlers, die Herstellungsschritte zu verbergen, wobei den kleinformatischen Originalcollagen mit den Mitteln der Reproduktion zu vermehrter Monumentalität verholfen wurde.<sup>66</sup> Ernst fügte die Bildteile sehr präzise zueinander, wodurch die Ausschnitthaftigkeit der Einzelteile zu Gunsten eines neuen Ganzen in den Hintergrund gerückt erscheint. Durch dieses Verschleiern der Herstellungsweise, der „Nahtlosigkeit“ der Collagetechnik, nimmt der Betrachter die Collagen Max Ernsts nicht als eine Addition einer Vielzahl von Bildfragmenten wahr, sondern als Werk mit neuer Ganzheitlichkeit. Ernst entwickelte eine, in seiner Gesamtheit rezipierbare Bildwelt, welche die metaphysische Dimension der Darstellungen ermöglichte. Die Intention des Künstlers ist nicht die mögliche Rückkoppelung der Bildfragmente zu deren ursprünglichen Kontext und der daraus resultierende Verweis auf Realität, sondern vielmehr die Öffnung des Bildraums zur magischen Welt des Surrealismus. Diese Verschleierung der Technik und die Negation der Bildausschnitte als Realitätszitate finden sich ebenfalls in Max Ernsts Auswahlkriterien des Materials. Während Hannah Höch vorrangig mit Fotografien aus den Illustrierten Zeitschriften

---

<sup>64</sup> Vgl. Stokes, C. V., *La femme 100 têtes* by Max Ernst, Washington 1977, S. 60f.

<sup>65</sup> Vgl. Ebenda, S. 67.

<sup>66</sup> Vgl. Spies, W., *Max Ernst – Retrospektive zum 100. Geburtstag*, München 1991, S. 82ff.

der 20er Jahre arbeitete, die dem Betrachter durchaus bekannt gewesen sein dürften, entschied sich Ernst für Bildmaterial, das bereits eine deutliche Distanz zur eigenen Gegenwart aufwies. Die Bildausschnitte besitzen dabei meist sehr reduzierte immanente Aussagen, die sich schwer zu deren Ursprungskontext zurück verfolgen lassen. Werner Spies schrieb: „Collage bei Max Ernst ist nicht gleich Veränderung, Steigerung, Verschlüsselung einer bildlichen Vorexistenz, die als solche bereits einen, wenn auch noch schwachen Eigenwert hätte.“<sup>67</sup> Und weiters: „Erstaunlich, wie wenig Max Ernst von einer ikonographischen Gesamtszene oder Ausgangsszene gefordert wird, ja wie widerstrebend er sich einem Material gegenüber verhält, das eine eigene, abstruse Dominanz besitzt.“<sup>68</sup> Im Unterschied dazu unterstrich, karikierte oder ironisierte Hannah Höch in ihren Fotomontagen vorexistente Bildaussagen, wie beispielsweise die Fotografie der beiden deutschen Politiker in Badehosen, die sie in ihre Arbeit *Dada- Rundschau* (1919; Abb. 2) integrierte. Die, isoliert betrachtet, bereits aussagestarke Abbildung wurde in ihrer Lächerlichkeit durch Höchs hinzugefügtes Textfragment „Gegen feuchte Füße“ nochmals verstärkt. Durch die Hervorhebung des Schnittes, dem verbleibenden Freiraum zwischen den Bildteilen und der sichtbaren Ecken und Kanten der Fotomontagen, bestehen die einzelnen Details der Arbeiten isoliert. Diese Isolation der unterschiedlichen Ausschnitte versuchte Max Ernst durch seine „nahtlose“ Collagetechnik zu verschleiern, und an Stelle der abgehackt wirkenden Fragmente Höchs entsteht durch die ungewöhnlichen Kombinationen ein surreales Ganzes. „Zwar erscheinen auch seine Figuren fantastisch, zugleich aber vollkommen real, weil bei Ernst sowohl in der Farbgebung als auch in den Proportionen keinerlei Brüche zu erkennen sind.“<sup>69</sup> Während John Heartfield in seinen Fotomontagen also Fragmente mit starker immanenter Aussagekraft nahezu unverfremdet einsetzte, und Max Ernst im Gegensatz dazu die Vorexistenz der Bildteile meist völlig ausklammerte, steht Höch mit ihrer Montagetechnik zwischen den beiden Positionen. Die durch die bekannten Bildteile ausgelösten Assoziationen im Betrachter sind der Künstlerin wichtig, allerdings erzielt sie ihre Aussage erst durch die grotesk wirkenden Verbindungen zwischen den unterschiedlichen Bildern. Die Zerrissenheit und fehlende Ganzheitlichkeit der Protagonistinnen in Höchs Blättern stellt ein zentrales Element dar. Im Unterschied dazu interessierte Max Ernst an der Technik der Collage vor

---

<sup>67</sup> Spiel, W., Max Ernst – Collagen: Inventar und Widerspruch, Köln 1988, S. 22.

<sup>68</sup> Ebd., S. 22.

<sup>69</sup> Makela 2000, S. 59.

allem die Suche nach dem paradoxen Sehen, und er negierte in seinen Arbeiten die ursprüngliche Bedeutung des integrierten Bildmaterials meist völlig.<sup>70</sup>

Die durch die Mittel der Fotografie möglich gewordene Bildwelt der Illustrierten Zeitungen stellte den Ausgangspunkt der Fotomontagen dar. Den Abbildungen der Realität, wie sie die Fotografie präsentierte, wurde lange Zeit absoluter Wahrheitsgehalt unterstellt, wobei der Akt des Fotografierens als Innehalten beziehungsweise „Einfrieren“ von Realität bezeichnet wurde. Das Medium besaß zu Beginn des 20. Jahrhunderts hohen dokumentatorischen Stellenwert und angebliche Objektivität. Die bei der Fotografie so zentrale Wahl des Bildausschnittes ist dabei wiederum ein Beschneiden oder Ausschneiden von Realität, welches Krauss ebenfalls als eine Art von „spacing“ bezeichnete. Der Rahmen der Kamera isoliert den ausgewählten Bildausschnitt aus der „Realität im Großen“ und ermöglicht neue Blickwinkel, womit der Fotograf die Welt nach seinen Vorstellungen beleuchten und präsentieren kann.<sup>71</sup> „It is spacing that makes it clear [...] that we are not looking at reality, but at the world infested by interpretation or signification [...]“<sup>72</sup>. Wobei das Muttermedium der Fotomontage, die Fotografie, im Gegensatz zur Montagetechnik eine Vielzahl narrativer Qualitäten beinhaltet. Durch das Betätigen des Auslösers der Kamera kommt es zum Festhalten eines Moments von Realität, der den Verweis auf die vorhergegangene und nachfolgende Situation beinhaltet. Im Gegensatz zur ikonischen Malerei und Zeichnung hebt Krauss die indexikalischen Qualitäten der Fotografie hervor: „[...] the photographic medium is exploited to produce a paradox: the paradox of reality constituted as sign – or presence transformed into absence, into representation, into spacing [...]“<sup>73</sup> Dieser Verweischarakter der Fotografie, diese Spur von Realität, geht bei der Fotomontage verloren, wodurch es zu einem Entzug von Zeitlichkeit kommt. Die Fotomontage bedient sich bei diesen Zeit- und Raumfragmenten, welche die Fotografie zu repräsentieren behauptet, und schiebt dabei jeden Anspruch auf Mimesis von sich. Durch die unterschiedlichsten Kombinationen der Bildausschnitte unterläuft die Montage damit die „Authentizität“ der Fotografie, und die Bedeutungen die zwischen den gegenübergestellten Fragmenten in Höchs Montagen entstehen, sind unabhängig von den ursprünglichen Zusammenhängen in den Fotografien. Während sich die narrativen Qualitäten der

---

<sup>70</sup> Vgl. Spies 1988, S. 18.

<sup>71</sup> Vgl. Krauss 1994, S. 115ff.

<sup>72</sup> Ebd., S. 107.

<sup>73</sup> Ebd., S. 112.

Fotografien in den klassischen, von Aristoteles definierten Handlungsablauf eingliedern<sup>74</sup>, verliert die Fotomontage diese Form von Zeitlichkeit völlig. Es lässt sich keine Aufgliederung in Anfang – Mitte – Ende einer Handlung vornehmen, stattdessen stehen die einzelnen Bildfragmente in einer dialektischen Beziehung zueinander. Walter Benjamin spricht in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* im Zusammenhang mit der Lesbarkeit der Allegorie von der Dialektik zwischen bildendem Sein und Bedeuten<sup>75</sup>, wodurch es im Fall der Fotomontage zwischen den existierenden Fragmenten und der darin lesbaren Bedeutungen zu einer nicht eindeutigen Aussage kommt. Die Lesbarkeit der Blätter bleibt somit in Bewegung, ohne sich dabei auf einen fixen zeitlichen Ablauf zu beschränken.

Der Bruch, der durch die Anwendung der Montagemethode die Fotografie in ihrer Ganzheitlichkeit zerreißt, existiert in Hannah Höchs Arbeiten in doppelter Hinsicht. Zum einen schnitt die Künstlerin aus dem ‚Körper der Fotografie‘, und zusätzlich durchtrennte sie auch die Körper, die die jeweiligen Abbildungen beinhalteten. Während das Einschneiden in die Fotografie einen unvermeidbaren Effekt der Montage darstellt, belässt beispielsweise John Heartfield die Körper in den Fotografien meist ungebrochen. Im Gegensatz dazu schnitt Max Ernst bewusst in die dargestellten Elemente ein, beließ sie danach allerdings nicht in Fragmenten, sondern band sie in seinen Arbeiten zu einer neuen Ganzheitlichkeit zusammen.<sup>76</sup>

Der Vollständigkeit halber ist bei dieser These allerdings hinzuzufügen, dass Höch im Laufe ihres Lebens einmal mehr und einmal weniger radikal mit der Fragmentierung des weiblichen Körpers gearbeitet hat. Während *Fremde Schönheit* (1929; Abb. 17) einen weiblichen Körper enthält, der nur durch das Abtrennen des Kopfes „beschnitten“ wurde, fragmentierte die Künstlerin in Arbeiten wie *Trauer* (1925; Abb. 9) auf wesentlich konsequentere Weise. Lora Rempel baut in ihrem Aufsatz diese Definition des „double fissure“ auf, um sie danach auf ihre „anti-bodies“ in Höchs Werk umzulegen. Die Fragmentierung in doppelter Hinsicht findet bei Höch eindeutig statt, wobei diese in ihrer Anwendung nicht rein auf den weiblichen Körper beschränkt wurde. Eine Vielzahl von Fotomontagen der Künstlerin wie beispielsweise *Bürgerliches Brautpaar* (1920; Abb. 33) oder *Resignation* (1938; Abb. 34) zeigen auch den „beschnittenen“ männlichen Körper.<sup>77</sup> Bei Höchs Technik wird deutlich, wie

---

<sup>74</sup> Vgl. Aristoteles, *Poetik*, Stuttgart 1982, S. 25.

<sup>75</sup> Vgl. Benjamin, W., *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt am Main, 1974, S. 144.

<sup>76</sup> Vgl. Rempel 1994, S. 154.

<sup>77</sup> Die feministische Interpretation als mögliche Lesart von Hannah Höchs Werken wird im Kapitel 3.2. dieser Arbeit verstärkt angesprochen.

sehr die Beziehung zwischen dem Muttermedium, der Fotografie, und der Fotomontage changiert. Die Fotomontage ist zum einen von der Abhängigkeit zur Fotografie geprägt, während es parallel dazu zur klaren Ablehnung der dem Medium immanenten Prinzipien kam. Dieser „act of symbolically killing one's aesthetic parents“<sup>78</sup> kann dabei als eine typische Herangehensweise einer avantgardistischen Bewegung gesehen werden. Besonders die Dadaisten propagierten mit ihrer Anti-Kunst- Philosophie die absolute Ablehnung aller vorhergegangenen künstlerischen Entwicklungen, und versuchten beispielsweise in ihren Dichtungen mit allen traditionellen, semantischen Funktionen und Referenzen von Wort und Laut zu brechen. Wort, Silbe und Laut wurden in den phonetischen Gedichten der Dadaisten durch neuen Ausdruck von ihrer ursprünglichen Bedeutung in der Schrift emanzipiert, und einer neuen Sinnverbindung zugeführt. „Their dialectical complement is the liberated phonetic dimension of language in the Dada sound poem, where expression is freed from the spatial image of language, and the usages of imposed meaning.“<sup>79</sup> Die Verwendung von bereits existierenden bedeutungsgeladenen Sätzen und deren Entleerung in der neuen Zusammenstellung der Dadaisten stellt eine allegorische Herangehensweise dar, wie sie auch in der Fotomontage zu finden ist. Der Allegoriker kreiert keine neuen Bilder, sondern verwendet kulturell konnotiertes um daraus neue Aussagen zu formen.<sup>80</sup> Dabei wird nicht versucht, bereits immanente Bedeutungen zu verstärken, sondern vielmehr werden neue Sinnverbindungen erzeugt.<sup>81</sup> Das Isolieren und Fragmentieren von Bildern und das danach folgende Kombinieren der Ausschnitte stellt eine durchwegs allegorische Methode dar. Diese entsteht durch die Dialektik zwischen den einzelnen Bildteilen, die keine eindeutige Lesbarkeit zulassen, und diese Dialektik ist es, die die Allegorie von ihrem Gegenteil, dem statischen Symbol unterscheidet. Walter Benjamin beginnt das Kapitel „Allegorie und Trauerspiel“ seines Buches *Ursprung des deutschen Trauerspiels* mit der Definition des Symbols und deren Gegenstück, der Allegorie im Klassizismus, um danach auf den Allegoriebegriff des Barock einzugehen. Während

---

<sup>78</sup> Rempel 1994, S.155.

<sup>79</sup> Buchloh, B. H. D., Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, In: Artforum, Vol. XXI No. 1, Sep. 1982, S. 44.

<sup>80</sup> Der Bezeichnung Allegorie [griechisch *allegoria* >das Anderssagen<] entsprechen mehrere Begriffe, wobei ich hier einzig auf die Verwendung der Allegorie als Möglichkeit der vielschichtigen Lesbarkeit von Text und Bild eingehen möchte. Der Fokus liegt auf der gedanklich-konstruktiven Beziehung zwischen dem Dargestellten und dem Gemeinten, und deren Anwendung in der Fotomontage. Die Verbildlichung eines abstrakten Begriffs durch die Verkörperung als Person, die Personifikation als Allegorie, wird hier ausgegrenzt. Zur ausführlichen Behandlung des Begriffs siehe: Barck, K. (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe Bd. 1, Stuttgart 2000.

<sup>81</sup> Vgl. Owens 1984, S. 205.

er das Symbol im Klassizismus in seiner unzertrennlichen Verbundenheit von Form und Inhalt sieht, findet sich die Allegorie als das spekulative Gegenstück des Symbolischen. Das symbolische Gebilde stellt im Klassizismus das Schöne dar, das bruchlos ins Göttliche übergeht und sich damit hell gegen das dunkle Gegenstück, die Allegorie, abhebt. Dagegen bestimmte Benjamin die barocke Apotheose in ihrem stetigen Umschlagen von Extremen als dialektisch, wodurch sie als exzentrische Bewegung das Gegenteil zur Innerlichkeit des Klassizismus bildet. Walter Benjamin spricht sich mit seiner Analyse der Allegorie gegen deren Definition als simples Verhältnis zwischen dem Bild und seiner Bedeutung aus, und bezeichnet die Allegorie als „nicht spielerische Bildertechnik, sondern Ausdruck, so wie Sprache Ausdruck ist, ja so wie Schrift.“<sup>82</sup> Während Benjamin seine Abhandlungen zur Allegorie an Hand der Literatur des Barock vollzieht, sieht Peter Bürger erst das avantgardistische Kunstwerk als adäquaten Gegenstand der Untersuchung. Genauer gesagt verwendete Bürger den bei Benjamin herausgearbeiteten Allegoriebegriff für seine Auseinandersetzung mit der Montagetechnik der Avantgardisten.<sup>83</sup> In Benjamins Zitat über Allegorie als Ausdruck, vergleichbar mit Sprache, wird deutlich, dass seine Definition auf die Rezeption der Fotomontage umgelegt werden kann. Die allegorische Lesart der Fotomontage ist vergleichbar mit dem Ausdruckscharakter der Schrift, der sich durch die Rebellion ihrer Elemente in der Sprache zeigt. Das Wort, die Silbe und der Laut emanzipieren sich von jeder Sinnverbindung durch den Ausdruck in der Sprache, wodurch die Fragmente eines Satzes zu allegorisch ausbeutbaren Realien werden.<sup>84</sup> Auf die Fotomontage umgelegt sind es die Bildfragmente, die wie Wörter eines Satzes, durch die Integration in einem neuen Kontext auf verschiedene, nicht festlegbare Arten lesbar werden. Benjamin H. D. Buchloh sieht die allegorischen Prinzipien in der Aneignung und Entleerung von bereits vorhandener Bedeutung, in der Fragmentierung und der dialektischen Gegenüberstellung dieser Fragmente, sowie in der Trennung von Signifikat und Signifikant. Diese Merkmale der allegorischen Herangehensweise können gleichfalls als Beschreibung der Montagetechnik verwendet werden.<sup>85</sup> Vergleichbar mit der Trennung zwischen der Bedeutung in der Schrift und dem Ausdruck in der Sprache, lässt sich auch zwischen der Bedeutung der Bildfragmente und deren neuer

---

<sup>82</sup> Benjamin 1974, S. 141.

<sup>83</sup> Vgl. Bürger, P., Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main, 1974, S. 92-98.

<sup>84</sup> Vgl. Hillach, A., Allegorie, Bildraum, Montage, In: Theorie der Avantgarde, Frankfurt 1976, S. 110f.

<sup>85</sup> Vgl. Buchloh 1982, S. 44f.

Aussage, eben zwischen Signifikat und Signifikant unterscheiden. Die Montage zeigt sich also als eine durchwegs allegorische Methode, und die Möglichkeit die Aussage eines Bildes durch einen darüberliegenden zweiten Bedeutungsstrang zu verdoppeln ist es, die die Lesbarkeit von Hannah Höchs Frauenbildern ausmacht.

Als verwandtes Ausdrucksmittel der Allegorie findet sich auch die Ironie in Hannah Höchs Fotomontagen, die auch in Interviews der Künstlerin selbst als Wesensmerkmal ihrer Arbeit beschrieben wurde.<sup>86</sup> Die Möglichkeit der Ironie, eine ursprünglich vorhandene Aussage in Wörtern oder Bildern so zu verwenden, um dadurch deren Gegenteil auszudrücken, kann als Variationsform des Allegorischen gesehen werden. Durch die gleichzeitige Repräsentation eines Zeichens und seines Gegenteils hat die Ironie das Potential durch das Oszillieren zwischen unterschiedlichen Lesarten zu einer vereinheitlichten Bedeutung zu führen. Um Hannah Höchs Umsetzung des Allegorischen und Ironischen aufzuzeigen, möchte ich nun versuchen diese Gestaltungsprinzipien an Hand der Fotomontage *Deutsches Mädchen* (1930; Abb. 23) zu erläutern. Die Arbeit besteht aus Fotografiefragmenten deren Vorexistenz nicht mehr eruierbar ist und bestenfalls erahnbar bleibt. Die einzelnen Fragmente lassen zwar Vermutungen offen, beispielsweise könnte man die Ausschnitte der Haare auf traditionelle japanische Frisuren zurückführen, allerdings bleibt der konkrete Kontext verborgen. Gleiches gilt für den Ausschnitt von Nase und Mundpartie, die zusammen mit der Perlenkette an ein jugendliches, wahrscheinlich deutsch-stämmiges Mädchen erinnern. Im Gegensatz dazu wurden die beiden unterschiedlich großen Augen völlig voneinander getrennt wiedergegeben, und unterstreichen durch deren leichte Schrägstellung den asiatisch wirkenden Gesamteindruck der Montage. Die allegorische Lesbarkeit liegt in der Kombination der Einzelteile und den verschiedenen, sich eröffnenden Interpretationsmöglichkeiten und Assoziationsketten. Durch die sich ergebenden unterschiedlichen Lesarten ist die Aussage nicht konkret fassbar und bleibt in Bewegung. Ironie liegt in der Kombination von Bild und Titel. Diese Bezeichnung, gekoppelt an den unmissverständlichen Verweis auf das Gegenteil, den angedeuteten außereuropäischen Kulturmerkmalen, ist eine eindeutig ironische Arbeitsweise. Sowohl die Allegorie als auch deren Verwandte, die Ironie, finden erst durch die Rezeption im Betrachter zu ihrer vollständigen Aussage. Um aus den Bedeutungsfragmenten schlussfolgern zu können, ist ein geteiltes Wertesystem

---

<sup>86</sup> Vgl. Pagé 1994, S. 21f.

zwischen dem Künstler und dem Rezipienten unbedingt notwendig. Höch arbeitete mit den kulturell konnotierten Stereotypen von Weiblichkeit und einem Fokus auf Identitätsallegorien, wobei die konventionellen Repräsentationsformen in der Fotomontage verfremdet wurden.<sup>87</sup> Durch Unregelmäßigkeiten und Gegensätzlichkeiten in der Gestaltung wurden die gesellschaftlich etablierten Darstellungen gebrochen, und beispielsweise in *Deutsches Mädchen* finden sich Vorstellungen von Schönheit und Unschuld durch die ungewöhnliche Zusammenfügung irritiert. Der Betrachter, der mit seinem Vorwissen über konventionelle Portraitfotografie mit einem aus dem Bild blickenden Augenpaar rechnet, auf das normalerweise der Fokus der Aufnahme gelegt wird, assoziiert durch die schielenden Augen und die fehlende Stirn des Mädchen schnell etwaige Anspielungen auf eine geistige und/oder körperliche Behinderung. Höchs Darstellung bietet somit einen Ausgangspunkt für ein kritisches Hinterfragen von Schönheitsnormen, Rassenvorstellungen und Idealisierungsstrategien der Medien. Die Vielzahl der möglichen Bedeutungsschichten der einzelnen Montagen kann bereits vom Künstler intendiert sein, wobei der Fokus allerdings auf dem Rezipienten und dessen jeweiligen kulturellen Kontext liegt. Speziell in Höchs Fall muss deutlich auf die unterschiedlichen Blickpunkte zwischen den 1920er Jahren und heute aufmerksam gemacht werden. Ihre Frauenbildnisse legen vom heutigen Standpunkt eine viel deutlichere feministische Interpretation und auch eine medienkritische Ansicht nahe, die zum damaligen Zeitpunkt nicht in dieser Radikalität anzunehmen war. „Höch’s work requires our sensitivity to a historically specific spectator, the meanings and ambiguities she would perceive, and to utopias, desires, and fears time-bound to Weimar Germany.“<sup>88</sup>

Stilmittel die Höch verstärkt in der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* einsetzte, um der Aussage ihrer Blätter Nachdruck zu verleihen, sind bildimmanente, zumindest andeutungsweise als Rahmen und Sockel zu verstehende Elemente. Schon bei den Dada- Arbeiten verwendete die Künstlerin oft übereinander geschichtete Papierblätter zur Gestaltung des Hintergrunds, wodurch automatisch rahmenähnliche Elemente entstanden. Die frühe Arbeit *Dada-Ernst* (1920-21; Abb. 35) besteht so zum Beispiel aus einer heterogenen Struktur im Inneren der Abbildung, die durch das Aufkleben des gesamten „Bildes“ auf eine Packpapierfläche gerahmt wirkt. Während die Rahmung durch die unruhige Montage hier sehr

---

<sup>87</sup> Vgl. Lavin 1993, S. 24.

<sup>88</sup> Lavin 1993, S. 46.

unauffällig bleibt, kommt dieses Gestaltungselement in den aus wenigen Bildfragmenten bestehenden Arbeiten der Jahre nach der Dada-Mitgliedschaft stärker zur Geltung. Die Fotomontage *Der Traum seines Lebens* (1925; Abb. 36) zeigt Ausschnitte einer für die Kamera posierenden Frau in einem pompösen weißen Kleid und einem voluminösen Haargesteck aus Blumen. Höch beschnitt diese Modelfotografie der 20er Jahre in üblicher Weise, und legte Abbildungen eines massiven Holzrahmens wie ein Rastersystem über die Darstellung der Frau. Die Rahmung betont die Zurschaustellung der Protagonistin, die mit der Kamera zu spielen scheint, ihre Posen genießt und dadurch die verträumte, idealisierte Verkörperung des „Traum[s] seines Lebens“ wird. Der Ausstellungsmodus und die Objektivierung der Frau wurden von Höch auf diese Weise hervorgehoben. Eine ähnliche Herangehensweise zeigte die Künstlerin in *Marlene* (1930; Abb. 37), indem sie weibliche Beine in eleganten Stümpfen und Stöckelschuhen kopfüber auf die Basis einer Säule montierte. Der für Marlene Dietrich so charakteristische rote Mund findet sich in der rechten oberen Ecke der Abbildung, und aufblickende Männerköpfe wurden ganz unten in die Montage integriert. Die monumentalisierten Frauenbeine befinden sich aus der Mitte der Darstellung gerückt, und den entstandenen Freiraum zwischen Beinen und Mund füllte Höch mit dem einer Signatur gleichenden Schriftzug „Marlene“. Die Säulenbasis, die wieder eine Aufforderung zum Blick auf die Beine darstellt, enthält allerdings keinen Verweis auf die Ausstellungsmodi im Museum. Erst in der Serie, oder gezielt in der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* finden sich auch stilistische Parallelen zur Präsentation im Museum. *Der Traum seines Lebens* und auch *Marlene* entstanden beide in den Jahren, in denen Höch am *Ethnographischen Museum* arbeitete, doch im Unterschied zu diesen beiden Blättern reduzierte Höch die Montageelemente in der Serie radikal. Einige der Arbeiten bestehen nur noch aus drei bis vier zusammengefügte Fotografiefragmenten, wobei sich zusätzlich eine starke Axialität findet. Während die Säulenbasis in *Marlene* aus der Mitte gerückt wurde, montierte Höch die Sockel und Rahmen in den Blättern der Serie immer in der Mittelachse der Darstellungen und nahm den Fotomontagen somit jegliche Dynamik. Durch weitere Vergleiche im Verlauf dieses Kapitels werde ich versuchen, die ‚Schönlinigkeit‘ und ‚Ruhe‘, welche die Arbeiten der Serie ausstrahlen, als bewusstes Gestaltungsmittel der Künstlerin aufzuzeigen. Andere Werke derselben Schaffensperiode sollen zeigen, dass es sich bei der Reduktion der Motivvielfalt und Bewegung in der Serie nicht um einen

allgemeinen Stilwandel Höchs handelte, sondern um ein bewusst verwendetes Gestaltungsmittel. Es muss jedoch erwähnt werden, dass es nach den Jahren der Dada-Mitgliedschaft sehr wohl zu einer Reduktion der Bildfragmente kam, wobei der trotzdem bestehende Unterschied zur Museumsserie aufgezeigt werden soll. Wie schon erwähnt finden sich in dieser Serie des *Ethnographischen Museums* bildimmanente Sockel und Rahmen in den meisten Blättern. Wobei der Verweis auf das Museum zusätzlich zum Titel der gesamten Serie auch in den Bezeichnungen vieler Einzelblätter vorgenommen wurde. *Aus der Sammlung* (Abb. 18), *Denkmal I* (Abb. 10), *Denkmal II* (Abb. 14), *Entführung* (Abb. 8), *Masken* (Abb. 7), *Trauer* (Abb. 9) und *Negerplastik* (Abb. 16) beinhalten ‚sockelige‘ Elemente, während Rahmungen besonders deutlich in den Arbeiten *Hörner* (Abb. 13), *Mit Mütze* (Abb. 11), *Negerplastik* (Abb. 16) oder *Indische Tänzerin* (Abb. 20) vorkommen. Eine Ausnahme dabei stellen *Mutter* (Abb. 19), *Die Süße* (Abb. 12) und *Fremde Schönheit* (Abb. 17) mit deren atmosphärisch wirkenden Hintergrund dar, über dem die Figuren zu schweben scheinen.

Die Arbeit *Negerplastik* (1929; Abb. 16) aus der Serie *Aus einem ethnographischen Museum*, zeigt ein durch die Montagetechnik entstandenes Motiv, das in mehrfacher Weise durch Rahmungen und Sockel eingegrenzt wurde. Das Werk besteht aus dem Bild einer afrikanischen Holzmaske, die auf die Fotografie eines weißen Babykörpers gesetzt wurde. Das eine Auge der Figur wurde ganz ausgeschnitten, während Höch auf das andere die Abbildung eines großen, geschminkten Frauenauges setzte. Trotz des abgeschnittenen Arms und des ebenfalls beschnittenen Beines bleibt das Fragment des Körpers als eine Darstellung des Infantilen weiterhin lesbar. Heute könnte man diese Kombination von außereuropäischem Kulturgut mit dem Körper eines Kleinkindes als einen Verweis auf die Gleichsetzung dieser beiden, völlig unterschiedlichen Geisteshaltungen von Kindern und Afrikanern Anfang des 20. Jahrhunderts interpretieren. Wobei natürlich die Frage nach der Berechtigung einer solchen Abwertung, beziehungsweise Reduktion des Gedankenguts anderer Kulturen auf den Geisteszustand eines Kleinkindes aufkommt. Wie gewollt diese Aussage tatsächlich von der Künstlerin selbst war, ist heute schwer zu eruieren, allerdings leidet die Lesbarkeit nicht an den vergangenen Jahren. Ganz im Gegenteil erkennt der Betrachter des beginnenden 21. Jahrhunderts diese Aussage

wahrscheinlich deutlicher als jener der Entstehungszeit der Fotomontage selbst.<sup>89</sup> Hannah Höch setzte das Fragment des Babykörpers auf kleine bildimmanente Sockel, die auf der rechten Seite der Fotomontage aus einem winzigen Hocker, und auf der gegenüberliegenden Seite aus einer kleinen Klaue bestehen. Durch das ‚auf den Sockel stellen‘ der Figuren wird auf die Kategorisierung und Zurschaustellung von Menschen und Gegenständen aufmerksam gemacht, und gleichzeitig ironisch kommentiert. Der im Museum traditionsgemäß zur Präsentation von Ganzheitlichkeit und Vollkommenheit verwendete Sockel wurde von Höch hier in seiner Funktion umgewandelt, um zum Teil groteske und witzige Montagen von multikulturellen Fragmenten zu zeigen.

Der Verfremdungseffekt der Montagetechnik wird durch Höchs Integration von außereuropäischem Kulturgut und dessen bereits vor der Fragmentierung bestehenden Fremdartigkeit für den westlichen Betrachter erhöht. Doch verstärkt sich nicht die Fremdartigkeit der Kult- und Kunstgegenstände an sich, sondern viel mehr das Resultat der Verbindung der unterschiedlichen Bildteile. Es kommt durch die Kombination von kulturell Bekanntem mit außereuropäischen Elementen zu einer Neutralisierung, oder zumindest Verringerung der Fremdartigkeit der Kultgegenstände ‚primitiver‘ Völker. Die afrikanische Maske in „Negerplastik“ würde wahrscheinlich ohne die Verbindung mit dem geschminkten Frauenauge wesentlich unbehaglichere Gefühle auslösen als sie es in dieser Zusammensetzung tut. Auch der Schrumpfkopf, den Höch auf den Körper ihrer „Fremden Schönheit“ montierte, verliert durch das Motiv der, unserem Kulturkreis entstammenden Brille an Fremdartigkeit. In diesem Punkt unterscheidet sich Höchs Serie ausdrücklich von der Einbeziehung primitiver Elemente in den Arbeiten der Expressionisten und anderer Zeitgenossen, die mehr die Unschuld, Ursprünglichkeit und ‚fremde‘ Gestaltungsweise der außereuropäischen Völker aufzeigen wollten, während Höch weniger deren Existenz selbst, sondern vielmehr die Präsentation dieser im westlichen Kulturkreis thematisierte. Die Serie „Aus einem ethnographischen Museum“ stellt eine ironische Schwerpunktsetzung auf die abendländische Klassifizierung ethnischer Differenz dar, die Höch dann weiter auf die Geschlechterpolitik in Deutschland anwandte. Die Werke zeigen in den meisten Fällen bestehende Aspekte des Status und der Repräsentation von Frauen in der

---

<sup>89</sup> Die Rezeption der Medien in der Gesellschaft der 1920er Jahre und die Verarbeitung und Thematisierung in der bildenden Kunst, vor allem durch die Fotomontage, wird zum Thema des folgenden Kapitels. Die Frage nach der Interpretation dieser Arbeiten soll sich durch meine gesamte Arbeit ziehen.

Weimarer Republik und kritisieren diese.<sup>90</sup> Durch die Präsentation eines Objekts auf einem Sockel und in einem Rahmen wird dieses kategorisiert und gleichzeitig ästhetisiert, und damit jeglicher aktiven Funktion entbunden. Die Subjektivität der dargestellten Personen verschwindet zu Gunsten einer Zurschaustellung der objektiven Qualitäten. In diesem Zusammenhang ist auffallend, dass die Künstlerin nur in drei Arbeiten die Abbildungen von Männern verwendete, während in den restlichen rund 17 Montagen immer der weibliche Körper gezeigt wird. Maria Makela interpretiert Höchs eigene Position im Kreis ihrer Kollegen als Grund für die Gegenüberstellung von afrikanischen Völkern mit westlichen Frauen. „Aus ihrer Erfahrung heraus, als Frau nicht ernst genommen zu werden, vermochte Höch sich möglicherweise intuitiv in das missachtete und exotisierte ‚Andere‘ der außereuropäischen Kulturen hineinzusetzen.“<sup>91</sup> Höch kritisierte die generationsspezifischen Vorstellungen von Völkerkunde allerdings nicht ausdrücklich, sondern verwendete zeitgenössisches Gedankengut und die Abbildungen von außereuropäischen Kunstgegenständen mit deren Ausstellungsmodus im Völkerkundemuseum, um zu einer Aussage über europäische Geschlechterdefinitionen zu gelangen.<sup>92</sup> Es finden sich in der Serie zwar nur in drei Blättern die Abbildungen von Männern, jedoch ist es fraglich warum die Künstlerin überhaupt männliche Motive integrierte, wenn ihre Intention tatsächlich eine so deutliche Anprangerung der Rolle der Frau in Deutschland darstellte.

Die von Hannah Höch in ihrer Serie *Aus einem ethnographischen Museum* vorgenommene Verlagerung im Ästhetischen, Formal- und Künstlerischen kann auch als ein Schub von Konsolidierung verstanden werden, wie er sich im Spätwerk vieler Künstler findet.<sup>93</sup> Nach Arbeiten wie *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919/20; Abb. 1) oder *Dada-Rundschau* (1919; Abb. 2) wirken die Blätter des *Ethnographischen Museums* viel geordneter, leichter lesbar und in der Formauffassung viel ‚schöner‘ als die Dada-Arbeiten mit deren Dynamik, Kleinteiligkeit und den Querverweisen in die unterschiedlichsten Richtungen. Die folgenden Vergleiche zwischen Werken der

---

<sup>90</sup> Vgl. Lavin, M., ‚Aus einem ethnographischen Museum‘: Allegorien moderner Weiblichkeit, In: Dech, J. / Maurer E. (Hrsg.), *Da-da zwischen Reden*, Berlin 1991, S. 116ff.

<sup>91</sup> Makela 2000, S. 60.

<sup>92</sup> Vgl. Lavin 1991, S. 116.

<sup>93</sup> Das Privatissimum von Prof. Bach war auch im Zusammenhang mit der Frage nach der Positionierung von *Aus einem ethnographischen Museum* in Höchs Oeuvre sehr hilfreich. Auch die Anregung, die Reduktion des Formenreichtums der Serie als einen Schub von Konsolidierung zu verstehen, ist Resultat der gemeinsamen Diskussion.

Serie und anderen Arbeiten derselben Schaffensphase sollen die formellen Gemeinsamkeiten der Serie aufzeigen, und die Unterschiede zu anderen Arbeiten der Künstlerin hervorheben. Allen nach 1922 entstandenen Arbeiten ist die Reduktion der Formvielfalt eigen, die Höch Zeit ihres Lebens beibehielt. *Schnitt mit dem Küchenmesser* und auch *Dada-Rundschau* stellen mit ihrer Größe (*Schnitt*: 114 x 90cm; *Dada-Rundschau*: 45 x 35cm) und kritischer Schärfe auch im Vergleich mit anderen Dada- Arbeiten Ausnahmen dar.

Die Gegenüberstellung der Arbeiten *Masken – Aus einem ethnographischen Museum* (1929; Abb. 7) und *Equilibre* (1925; Abb. 38) soll Höchs unterschiedlichen Umgang mit dynamisierenden Elementen im Bild zeigen. *Masken* besteht aus zwei Figuren, wobei der Handlungsspielraum beider Protagonisten durch unterschiedliche Mittel eingeschränkt wurde. Die aus einem weiblichen Torso und einer außereuropäischen Maske bestehende kleinere Figur setzte Höch auf einen Sockel, während die aus tanzenden Frauenbeinen und einer ozeanischen Maske mit Vogelschnabel bestehende zweite Person auf beiden Seiten von rahmenden Elementen begrenzt wurde. Der Tanzschritt der Frauenbeine löst einen richtungsweisenden Zug in die rechte Hälfte des Bildes aus, der aber sofort durch den einmontierten, vertikalen Papierstreifen gestoppt wird. Die Anordnung der Figuren in *Equilibre* findet sich ebenfalls im Zentrum des Bildes, wobei die Komposition allerdings durch den farbig gestalteten Hintergrund und die gerissenen Kanten der übereinander geschichteten Papierteile viel unruhiger wirkt. Während Höch in *Masken* die horizontale und vertikale Achse betont, dominiert in *Equilibre* die Diagonale und Schräge. Die aus einer Vielzahl von Ausschnitten zusammengefügte Personen in *Equilibre* wirken durch deren Positionierung auf einem schrägen Papierstreifen wie bei einem Balanceakt auf dem Drahtseil. Im Gegensatz zum Werk aus der Serie, wird der Bewegungsansatz des linken Protagonisten durch kein formales Mittel gebremst, wodurch die gesamte Komposition zu kippen scheint. Alle Arbeiten der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* besitzen sowohl die Betonung der Horizontal- und Vertikalachsen, als auch eine allgemein ruhig gehaltene Komposition. Die ebenfalls sehr geradlinigen Darstellungen *Mit Mütze: Aus einem ethnographischen Museum* (1924; Abb. 11) und *Hörner: Aus einem ethnographischen Museum* (1924; Abb. 13) teilen sich zwei Fragmente der Abbildung einer nigerianischen Holzmaske. In *Mit Mütze* verwendete Höch nur noch drei unterschiedliche Bildausschnitte um daraus das Gesicht zu gestalten. Die beiden

Augen stammen von derselben Abbildung, weshalb sie auch auf eine, für Höchs Arbeiten ungewohnte Weise in dieselbe Richtung blicken. Der so entstandene Kopf wurde auf einen schwarz bemalten rechteckigen Hintergrund geklebt, welcher wiederum auf ein rechteckiges Packpapierblatt angebracht wurde. Ähnlich wie in *Mit Mütze* montierte Hannah Höch auch den ebenfalls aus nur drei Bildfragmenten bestehenden, nicht zur Serie zählenden *Melancholiker* (1925; Abb. 39) auf einen gemalten schwarzen Hintergrund. Das Gesicht scheint nur für einen Moment in die Richtung des Betrachters zu blicken, als würde es sich dreidimensional aus dem atmosphärischen Schwarz zum Rezipienten wenden. Auch die viel unruhiger gesetzten Schnitte unterstreichen die Wirkung des Untergrunds als undefinierte Tiefe, während dasselbe Schwarz in *Mit Mütze* mit Hilfe der doppelten Rahmung in der Fläche gehalten wird. Durch die strenge Komposition und die stark betonte Horizontale, die sich auch noch im Kinn der Maske wiederholt, wirkt die gesamte Darstellung monumentalisiert, aber auch sehr deutlich in der Zweidimensionalität der Blätter gebunden. Höch reduzierte die Vielfalt der Bildfragmente nicht ausnahmslos in den Arbeiten der Serie, sondern eben auch in anderen Werken dieser Periode ihres Oeuvres, wobei die Fotomontagen, die unabhängig von der Serie entstanden, nie die ‚geglättet‘ und ‚schönlinig‘ wirkende Struktur der Sammlung besitzen. Im Zusammenhang mit der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* entstand auch die, ebenfalls außereuropäisches Bildmaterial verwendende Arbeit *J.B. und sein Engel* (1925/35; Abb. 40). Die Fotomontage besteht aus einer Vielzahl kleiner gerissener Buntpapierteile, die gemeinsam mit der Verwendung von unterschiedlichen Abbildungen ein Portrait des Oberdada Johannes Baader darstellen. Der sich selbst als Zentrum der Welt definierende *Präsident des Erd- und Weltballs, Leiter des Weltgerichts* wurde in der Darstellung von Höch durch drei, nicht ihn selbst zeigende Gesichter sozusagen als „universelles Selbstbild“<sup>94</sup> präsentiert. Die vielen kleinen Buntpapierfetzen gestalten die Fotomontage sehr unruhig, wobei auch der Kopf des Oberdada durch die leichte Schrägstellung den Blick des Betrachters zum, von oben zu fallen scheinenden „Engel“ leitet. Im Vergleich dazu ist *Denkmal I: Aus einem ethnographischen Museum* (1928; Abb. 10) eine ausgesprochen ruhige Komposition. Auch diese Fotomontage zeigt eine Figur aus Bildfragmenten, die einer Skulptur ähnlich auf einen Sockel gestellt wurde. Die Bewegungsstränge, die durch die hochgezogene Schulter, das nach vorne gerichtete

---

<sup>94</sup> Plisnier, V., *J.B. und sein Engel*, In: Burmeister, R. (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA!*, Berlin 2007, S. 28.

„Bein“ und den eingezogenen Kopf die Figur rhythmisieren, werden in keiner Weise durch den Hintergrund abgeleitet oder reflektiert. Der durch das lasierend aufgetragene Grün in schlichter Farbigkeit gehaltene Hintergrund erinnert an die nicht vom Objekt ablenkende Präsentation in Museum.

Mit vielen Werken der 1920er und 30er Jahre lassen sich ähnliche Vergleiche vornehmen, die immer wieder eine allgemeine Reduktion von Hannah Höchs Formenvielfalt zeigen. Doch blieb mit Ausnahme der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* die unruhige Bildstruktur, wie sie aus den früheren Arbeiten bekannt ist, immer zumindest zum Teil erhalten. Bewusst, wie ich finde, setzte Höch ihre Protagonistinnen in der Sammlung in musealen Kontext. Nicht alleine durch den im Titel der Serie vorhandenen Verweis auf das Museum, sondern in jedem einzelnen Blatt ging Höch auf unterschiedliche Weise auf die Ausstellungskonventionen ein. Rahmen und ‚sockelige‘ Elemente isolieren die einzelnen Figuren und erleichtern das im Museum so übliche Kategorisieren und Objektivieren der ausgestellten Gegenstände.

### 3.a

#### Inspirationsquelle der Zwanziger Jahre: Die Illustrierte Zeitung

Die Verwendung von Zeitungsausschnitten aus den Massenmedien der 1920er Jahre ist als typische Herangehensweise eines avantgardistischen Künstlers zu verstehen. Während einige Künstler der Anfangsjahre des 20. Jahrhunderts noch versuchten, ihre Kunst möglichst frei von den Einflüssen der Massenkultur zu gestalten, war die Verbindung zwischen Kunst und Leben eine der zentralsten Programmpunkte in den Manifesten der Dadaisten. Die Einbindung der neuen Medien sollte auch eine politischere und an sozialen Themen interessiertere Kunst zur Folge haben. Dabei fungierten die Zeitungsausschnitte als „Chiffren des modernen Massenlebens“<sup>95</sup>, die durch die Integration der verschiedensten Wirklichkeitsfragmente in einer Fotomontage sozusagen als „Stillstellung einer beschleunigten Zeit, die man durch das Ausschneiden aufhalten wollte“<sup>96</sup> gesehen werden können. Das Prinzip des Ausschneidens eines beliebigen Bild- oder Textfragments, und dessen Sammlung und Anordnung in neuem Kontext geht auf die Exzerptkultur des 16. bis 18. Jahrhunderts zurück. Darunter wurden Textausschnitte verstanden, die abgeschrieben, paraphrasiert oder ausgeschnitten in einem Textbuch gesammelt wurden, um den seit der Erfindung des Buchdrucks immer schneller wachsenden Literaturbestand zu archivieren. Zur richtigen Verwendung des Exzerprierens im wissenschaftlichen Bereich wurden gezielte Verfahren entwickelt, mit deren Hilfe die Erstellung eines Indexes möglich wurde, welcher wiederum den Zugang zum gesammelten Material ermöglichte. Die Anwendung dieser Technik, die im 16. Jahrhundert rein den Gelehrten zugänglich war, entwickelte sich bis zum 18. Jahrhundert zu einer allgemein üblichen Arbeitsweise. Vom Anspruch das Wissen der Zeit zu bündeln, erweiterte sich die Verwendung des Zeitungsausschnitts um die private Nutzung der Bevölkerung, die in den sogenannten *scrapbooks* Elemente aus massenhaft publizierten Medien zu persönlichen Dokumenten umwandelte. Die ebenfalls bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende Tradition der Klebealben, in denen Sammler ihre Bilder nach Themenschwerpunkten einklebten, fand ihre Hochblüte im 19. Jahrhundert, in dem es allgemein üblich wurde, Bildausschnitte aus kurzlebigen Illustrierten und Flugblättern auszuschneiden und zu sammeln. Diese Verwendung des

---

<sup>95</sup> Heesen 2006, S. 13.

<sup>96</sup> Ebd.

Zeitungsausschnittes diene nun nicht mehr dem Zweck, das Wissen der Zeit zu ordnen, sondern wurde von Anke te Heesen als eine „besondere Form des Lesens“ oder als „klebendes Schreiben“<sup>97</sup> bezeichnet. Auch Hannah Höchs Bildersammlung steht in der Tradition dieser Technik. In derselben Weise hatte die Künstlerin in ihrem Album die unterschiedlichsten Fotografien in verschiedene Themenbereiche geordnet und geklebt. Die zu Anfang des Jahrhunderts immer größer werdende Fülle von Bildmaterial erfuhr laut Anke te Heesen durch das Ausschneiden und Zusammenfügen in den Alben der Bevölkerung sozusagen eine „Re-Singularisierung des massenhaft hergestellten“. Die Sammler dieser Bildfragmente wurden durch deren individuelle Gestaltung und Zusammensetzung der Seiten zu den Autoren ihrer Bildalben, und es entstand eine „Ambivalenz zwischen Verfassen und Dokumentieren“<sup>98</sup>. Durch das Auswählen und Ausschneiden bestimmter Teile eines massenhaft reproduzierten Bildes wird der Prozess der Vervielfältigung umgekehrt, und unpersönliche Massenware wird mit individuellen Zügen versehen. Im Fall der Fotomontage der Dadaisten stand dabei allerdings nicht der kreative Schaffensakt des Künstlers im Zusammenhang des Künstler- Genie- Begriffs im Zentrum, sondern vielmehr handelte es sich um das Handwerk des Montierens. Dabei wurden vorgefertigte Elemente zusammengefügt und der geistgeleitete Schaffensprozess rückte in den Hintergrund.

Durch Höchs Anstellung im Ullstein- Verlag war die Künstlerin mit den Printmedien der Zeit bestens vertraut und hatte einfachen Zugriff zu vielen Publikationen des Verlags. Die in der *Berliner Illustrierten Zeitung*, *Dem Querschnitt* und *Uhu* publizierten Abbildungen unterschiedlichster Art stellten oft verwendete Quellen für Höchs Fotomontagen dar. Großverlage wie Ullstein, Mosse oder Scherl entstanden zu Beginn des 20. Jahrhunderts und basierten auf einer Trennung des redaktionellen Bereichs und der wirtschaftlichen Vermarktung der Blätter, die größtenteils durch die Anzeigen bestand. Diese Art der kapitalistischen Nutzung der Zeitung hatte eine Flut von neuen Magazinen und Bildwelten zur Folge.<sup>99</sup> Die periodisch erscheinenden Magazine erfuhren durch das Zerschneiden der Seiten eine niedrige Wertschätzung und wurden insgesamt von der kulturellen Elite des Landes als eher vulgäre und oberflächliche Publikationen bezeichnet.<sup>100</sup> Trotzdem vermittelten diese Zeitschriften

---

<sup>97</sup> Ebd., S. 44.

<sup>98</sup> Ebd., S. 45.

<sup>99</sup> Ebd., S. 72.

<sup>100</sup> Vgl. Boswell, P., Hannah Höch: Through the looking glass, In: Boswell, P. / Makela, M. (Hrsg.), *The Photomontage of Hannah Höch*, Minneapolis 1997, S. 11.

zusammen mit Radiosendern und Filmstudios die neuen Ideale der 20er Jahre, die sich in der Modernisierung, in neuesten Techniken und verschiedenen Fotografiestilen der Zeit zeigten. Neue Themen und Layouts, sowie Fotografien aus bis zu dem Zeitpunkt unbekannten Blickwinkeln repräsentierten die Weimarer Republik in einem Prozess der Modernisierung. Die Entwicklung kleinerer und leichter Kameras ermöglichte einen erweiterten Fotojournalismus, der bereits seit den 1890ern existierte und um 1923/24 zu einem voll entwickeltem Berufsbild anwuchs. Über die Leserschaft der Publikationen des Ullstein- Verlags können nur Vermutungen angestellt werden. Die Zeitung mit der größten Auflagezahl stellte die *Berliner Illustrierte Zeitung* dar, deren Leser hauptsächlich im weißen Bürgertum anzutreffen waren, während das Proletariat eher im Publikum der Kinos vermutet wurde. Der Ullstein- Verlag publizierte die unterschiedlichsten Magazine mit verschiedensten Schwerpunkten, wie beispielsweise *Die Dame* oder *Blatt der Hausfrau* mit dem Fokus auf die neueste Mode, Schnittmusterentwürfe und Tipps für die moderne Hausfrau. Aber auch Wissenschafts- und Technologiemaazine wie *Koralle* und *Der Querschnitt* als Intellektuellenzeitschriften, oder der *Uhu* mit urbanen Themen gehörten zur Ullsteingruppe.<sup>101</sup> Lavin Maud bezeichnete das Verhältnis der internationalen Avantgarde zur modernen Kultur als „selected embrace“<sup>102</sup>, da die Künstler die durch die Zeitschriften vermittelten neuen Ideale aufgriffen und mehr oder weniger kritisch in ihre Montagen integrierten. Die Avantgardisten zeigten, angeregt durch die Futuristen, eine Faszination für das neue Maschinenzeitalter und vermittelten diese Werte in ihren Arbeiten, beispielsweise durch Höchs Integration von Rädern und anderen Maschinenteilen in ihrer Fotomontage *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*. Die Grenzen zwischen Hoher Kunst und Massenkultur sollten ausgelotete und durchbrochen werden, wobei ein Changieren zwischen einer affirmativen Haltung bezüglich der Modernisierung und der Kritik an der politischen Situation der Weimarer Republik bestand.

In *Zerbrochen* (1925; Abb. 41) verwendete Höch die Fotografie einer Puppe, die in der Zeitschrift *Die Woche* publiziert wurde, und die die Künstlerin in mehrfacher Ausfertigung besessen haben muss, da sich diese Abbildung auch in ihrem Album findet (Abb. 60). Das Originalbild besteht aus vier einzelnen Fotografien von Puppen, die auf einer Seite gemeinsam gezeigt wurden. Die Künstlerin verwendete dieses

---

<sup>101</sup> Vgl. Lavin 1993, S.47-70.

<sup>102</sup> Ebd., S. 49.

Bild neben *Zerbrochen* ebenfalls in *Der Meister* (1926; Abb. 43) und *Liebe* (1926; Abb. 44). In *Zerbrochen* beschränkte sich Höch auf die Verwendung einer der vier Puppenfotografien, wobei sie mehrere Reproduktionen desselben Bildes für diese Arbeit zerschnitt. Der Titel des Blattes *Zerbrochen* beschreibt den vorherrschenden Eindruck beim Anblick der Fotomontage, der an den Blick in einen zerbrochenen Spiegel erinnert, bereits deutlich. Anstelle der eigenen Person erblickt der Betrachter hier die, in unterschiedliche Einzelteile „zersprungene“ Abbildung der Puppe, deren linkes als auch rechtes Auge in dreifacher Weise zu sehen ist. Auch die Mund- und Nasenpartie findet sich in verdoppelter und etwas versetzter Position wieder, wobei Höch die weichen und verspielten Bereiche der Originalfotografie völlig wegließ. Die Haarlocken und der Hut mit der, unter dem Kinn zusammengebundenen Schleife fehlen in der Fotomontage, wodurch eine Verwandlung von runden und weichen Zügen der originalen Abbildung zur kristallin splitternden Form der Fotomontage entstand. In der mehrfachen Verwendung derselben Fotografie findet sich zusätzlich zur zersplitterten Wirkung sicherlich auch ein Verweis auf die technischen Reproduktionsmöglichkeiten der Zeit, die derartige Vervielfältigungen erst ermöglichten.

Eine thematische Verbindung zwischen der Originalfotografie und der daraus resultierenden Fotomontage findet sich in *Entführung: Aus einem ethnographischen Museum* (1925; Abb. 8) und der dafür verwendeten Fotografie *Raub der Jungfrauen* die in der *Berliner Illustrierten Zeitung* (Sep. 21, 1924; Abb. 45) veröffentlicht wurde. Hannah Höch verwendete die Originalfotografie hier fast unverändert, indem sie außer einem integrierten modernen Frauenkopf die Fotografie der Plastik nach den ursprünglichen Konturen ausschnitt. Die Abbildung aus der Illustrierten Zeitung zeigt die afrikanische Holzskulptur vor einem neutralen weißen Hintergrund, der an die Präsentation in musealem Kontext erinnert, wobei der Sockel der Skulptur am unteren Ende des Bildes zum Teil sichtbar ist. Die afrikanische Arbeit zeigt den Raub von zwei Jungfrauen, die zwischen den männlichen Figuren auf einem nicht genau zu eruiierenden Tier reiten. Die dargestellte Handlung ist durch den Titel der Arbeit leicht erkennbar. Höch entfernte den Kopf der ersten Frauenfigur und ersetzte ihn durch einen modernen weiblichen Kopf, der die Personifikation einer „neuen Frau“ darstellte. Die klar definierte Bewegungsrichtung der afrikanischen Skulptur wurde durch den rückwärts montierten Frauenkopf irritiert, der zusätzlich durch seine emotionsgeladene Mimik sehr konträr zu den statischen Gesichtsausdrücken der

restlichen Figuren wirkt. Hannah Höch fixierte die Abbildung der Holzfigur durch rahmende Elemente, wie dem sockelartigen Unterbau und den flankierenden Pflanzenbildern als statisches Moment im Zentrum der Arbeit. Durch eine dritte, sich hinter der Skulptur befindenden Pflanzenfotografie kommt es zur Bildung eines Hintergrunds, der die narrative Komponente in der Darstellung verstärkt. Die Handlung scheint sich in der Natur abzuspielen, und ist der konventionellen Raumgliederung in Vorder- und Hintergrund unterworfen. Die in der gesamten Serie vorgenommene Kombination von außereuropäischem Kulturgut und westlichen Frauenbildern findet sich auch in diesem Blatt, und wurde von Lavin Maud als eine Art von ironischem Scherz bezeichnet, ein „replacement of an image of the Other with one of the self“<sup>103</sup>. In *Entführung* spielen dabei nicht allein die formellen Unterschiede der verwendeten Fotografien eine Rolle, sondern auch die inhaltliche Parallele zwischen Originalbild und Montage. Es handelt sich sozusagen in doppelter Hinsicht um die Einbindung in einen neuen Kontext. Zum einen empfindet der Betrachter den modernen Frauenkopf ungewohnt fremd auf dem Körper einer afrikanischen Plastik, und zum anderen integrierte Höch die Abbildung der afrikanischen Plastik in ein, von westlicher Tradition geprägtes Kompositionsschema. Der überdimensional große und schwere Kopfschmuck mit integrierter Maske, der die Proportion der Figur in *Denkmal II: Eitelkeit – Aus einem ethnographischen Museum* (1926; Abb. 14) aus dem Gleichgewicht zu werfen scheint, ist Teil der Abbildung eines Medizinmanns aus dem *Uhu* von 1930<sup>104</sup> (Abb. 46). Die Fotografie zeigt den Medizinmann in einer rastenden Pose vor oder nach der Durchführung des rituellen Heilungsakts in der Umgebung eines afrikanischen Dorfes. Die massive und starre Maske steht in einem deutlichen Gegensatz zu der entspannten Körperhaltung der Person unter der traditionellen Bekleidung. Wobei die momenthafte Qualität des Bildes an einen Schnappschuss denken lässt. Höch verwendete für ihre Montage nur die starre und statisch wirkende Maske, und setzte diese auf den ähnlich unbewegten Teil einer zweiten Holzfigur. Die beiden afrikanischen Skulpturfragmente wurden auf den Bildausschnitt der unteren Körperhälfte einer weißen Frau montiert, deren Pose an den Kontrapost einer klassischen Skulptur erinnert. Die Abbildung eines rastenden Medizinmanns wurde von Höch in eine repräsentative Pose

---

<sup>103</sup> Lavin 1993, S. 170.

<sup>104</sup> In der Datierung der Abbildung des Medizinmanns aus der Zeitschrift findet sich ein deutlicher Verweis auf die, in vielen von Hannah Höchs Arbeiten problematische Nachdatierung. Höch datierte ihre Montage in das Jahr 1926, während die darin verwendete Abbildung erst 1930 publiziert wurde. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen dass sich dieselbe Illustration schon in einer früheren Publikation befand.

umgewandelt, indem die Starrheit des Kopfschmucks in der restlichen Figur eine Fortsetzung fand. Und wieder wurde die Fremdheit der Maske durch die Einbindung in europäische Darstellungskonventionen relativiert, wodurch die Repräsentationsweise und der museale Kontext im Vergleich zur „Andersartigkeit“ der afrikanischen Maske in den Vordergrund treten.

Aus den gesellschaftlichen Umformungen, die der Wechsel vom Deutschen Kaiserreich zur Weimarer Republik mit sich brachte, entwickelten sich neue weibliche Ideale die die Reaktion auf die neuen Rechte der Frauen wie das Stimmrecht, Schwangerschaftsabbruchsrecht sowie die Möglichkeit von bezahlter Berufstätigkeit darstellten. In der neuen Angestelltenkultur der zwanziger Jahre entwickelte sich das Erscheinungsbild der Berufstätigen zum

„New Look [...]: [dem] schlanken, eckigen Garçonne-Typ mit kurzem Haarschnitt oder Bubikopf, meist solo, wenig emotional, aktiv, lässig, selbstbewusst. [...] Der ästhetische Ausdruck dieses Wandels ist die Ablösung des fruchtbaren Körpers, dessen weiche, fleischliche, kurvenreiche Ästhetik aus dem archaischen Naturberuf der Frau abgeleitet wurde, durch die ‚schlanke Linie‘ des sportlichen Körpers, der dem praktischen Bedürfnis nach mehr Bewegungsfreiheit, nach sachlicher Anerkennung und sexueller Unauffälligkeit in der beruflichen Produktions- und Arbeitsgemeinschaft mit Männern entsprach.“<sup>105</sup>

Diese neue Bewusstmachung der Rolle der Frau in den zwanziger Jahren findet sich auch in den Proklamationen und Manifesten von Hannah Höchs Künstlerkollegen wieder. Raoul Hausmann beschäftigte sich in Typoskripten wie *Zur Auflösung des bürgerlichen Frauentypus*<sup>106</sup> oder *Zur Weltrevolution*<sup>107</sup> mit gesellschaftsverändernden Theorien die in vielen Fällen eine Umformung der klassischen Rollenverteilung voraussetzten. In *Zur Weltrevolution* spricht Hausmann von den Zielen einer kommunistischen Bewegung, die nicht nur in der ökonomischen Gerechtigkeit sondern in der Sexualgerechtigkeit zu finden sind. Diese Umbildung

---

<sup>105</sup> Gorsen, P., Zur Ästhetik der weiblichen Rollenüberschreitung, Karikatur der Frau – Travestie des Mannes, die allegorische Heroine, In: Nabakowski, G. / Sander, H. / Gorsen, P. (Hrsg.), Frauen in der Kunst, Frankfurt am Main 1980, 71f.

<sup>106</sup> Hausmann, R., Zur Auflösung des bürgerlichen Frauentypus, In: Thater- Schulz 1994, S.572ff.

<sup>107</sup> Ebd., S. 580ff.

der bürgerlichen Gesellschaft in den Kommunismus hängt laut Hausmann sehr eng mit der veränderten Rolle der Frau zusammen.

„Die bislang als Sexualtreue gepriesenen Besitzbegriffe erweisen sich als dem Mann bequeme Ausbeutungslügen, die die Frau herabmindern zur Prostituierten in mehr oder weniger fest bezahlter Form, aber der wirklichen Weibsexualität weder bei der Mutter noch bei der freien Frau gerecht werden.<sup>108</sup>

Die in den dadaistischen Parolen immer wieder propagierte Auflösung des bürgerlichen Frauentyps und der Veränderung der gesellschaftlichen Rollenverteilung fand allerdings kaum Umsetzung im Lebensalltag der Berliner Avantgardisten. Hannah Höch notierte dazu:

„Diese Männer hatten sich alle nicht mit einem Lischen Müller begnügt. Aber – sie waren auch noch keineswegs gewillt von der Herren und Mann – Moral Einstellung zur Frau, abzugehen.  
Durch Freud aufgeklärt –  
Aus Protest zur älteren Generation und dem aufgebrochenen Freiheitswillen der bahnbrechenden Frauen war ihn allen diese neue wohl Frau [sic!] begehrenswert. Aber – das auch von ihrer Seite Neueinstellungen nötig waren lehnten sie mehr oder weniger Worten [sic!] brutal ab.“<sup>109</sup>

Diese kontroverse Rolle der Frau thematisierte Höch in den meisten ihrer Arbeiten, unter anderem in dem Blatt *Indische Tänzerin* (1930; Abb. 20), welches ebenfalls zur Museumsserie zählt. Das Werk zeigt das halbierte Gesicht einer indischen Skulptur in Kombination mit dem zurückgelehnten Kopf einer europäischen Frau. Der Kopfschmuck besteht aus mehreren, aus Papier ausgeschnittenen Schablonen von Messern und Löffeln, unter denen der Bubikopf der Frau erkennbar bleibt. Die Figur wurde als Marie Falconetti identifiziert, die hier in ihrer heroischen Rolle als Jeanne d'Arc gezeigt wird, und durch die Kurzhaarfrisur zusätzlich auch als moderne Frau gelesen werden kann. Das Skulpturengesicht überlagert die Fotografie der Falconetti

---

<sup>108</sup> Ebd., S. 582.

<sup>109</sup> Höch, H., Notizen – Auszug aus einem Notizzettelkonvoluts, In: Roters, E. / Ohff, H. (Hrsg.), Eine Lebenscollage, Bd. 2, Berlin 1995, S. 71.

und lässt deren zurück geneigten Kopf nach unten gedrückt wirken. Der Kopfschmuck, der wie ein Besteck- Strauss auf dem Haupt der Schauspielerin ruht, schafft einen ironischen Verweis auf die Identität der Frau als Hausfrau. Indem hier sowohl Filmstar, heldenhafte Kampfjungfrau wie auch die moderne Frau in einer Figur kombiniert dargestellt wurden, klingen mehrere Aspekte von Weiblichkeit durch, die Höch durch die Besteckkrone alle in einem häuslichen Kleid präsentierte.<sup>110</sup>

Diese unterschiedlichen Rollenbilder wurden sehr stark durch die neuen Medien und vor allem durch die Werbung vermittelt. Die Identifikation mit den neuen Werten der 1920er Jahre ist in den Publikationen des Ullstein-Verlags deutlich nachvollziehbar. Das von Geschwindigkeit in der Entwicklung der Technologien, Konsum, Industrialisierung und auch wirtschaftlicher Veränderung geprägte Leben in der Weimarer Republik wurde widergespiegelt in den Werbungen der Zeitschriften. Abbildungen der modernen Frau beispielsweise mit Fliegerbrille, Helm und einem Flugzeug im Hintergrund wurden als Allegorien von Modernität verstanden, und diese Ideale wiederum fanden ihre Verbreitung durch die Magazine. Mannequins wurden zum anstrebenswerten Ideal von Weiblichkeit, aber auch androgyne Frauenbilder als Verweis auf die arbeitende Frau mit ihren neuen Rechten wurden vermittelt. Werbungen zeigten Arbeiterinnen, aber auch weibliche Protagonistinnen in Einschaltungen für neue Haushaltsprodukte oder Hautpflegecremen. Der Erfolg des Ullstein-Verlags lässt sich wahrscheinlich durch dessen Identifikation mit Modernität und der Wiedergabe dieser neuen Weltbilder erklären.<sup>111</sup> Höch verarbeitete viele dieser „Allegorien moderner Weiblichkeit“ in ihren Fotomontagen, wobei sich die Frage stellt, wie weit es sich in diesen Arbeiten um ein kritisches Hinterfragen der wechselnden Repräsentationsformen von Weiblichkeit handelte. Stellen Höchs Werke ein in-Frage-stellen dieser neuen Darstellungskonventionen und der aufflammenden Modernität dar, oder handelt es sich um eine reine Adaption der vermittelten Werte? Wahrscheinlich lässt sich diese Frage nicht mit einem klaren Ja oder Nein beantworten. Stattdessen handelte es sich in ihrem Fall, aber auch bei vielen ihrer Kollegen um eine Kombination aus beiden Positionen, wobei die affirmative Haltung meist dominierte. Während die politische Situation in der Weimarer Republik doch mehr oder weniger radikal bekrittelt wurde, stellten die neuen Möglichkeiten, die Fotografie und Massenreproduktion mit sich brachten, das wichtigste Ausgangsmaterial für *die* Technik der 1920er Jahre, die Fotomontage, dar.

---

<sup>110</sup> Vgl. Lavin 1991, S. 120.

<sup>111</sup> Vgl. Lavin 1993, S. 47-70.

Viele der Avantgardisten arbeiteten auch als Autoren oder Fotografen in den Verlagshäusern, wobei deren Experimente mit Fotomontagen wiederum Einfluss auf Layoutentwürfe der verschiedenen Magazine nahmen. Das Nebeneinander von Massenkultur und Avantgarde in Film und Fotografie der 20er Jahre hatte wohl eine gegenseitige Beeinflussung zur Folge.

1930 entstanden zwei unterschiedliche Arbeiten, die beide dieselbe Abbildung einer schwangeren Proletarierin verwendeten. Zum einen handelte es sich dabei um Hannah Höchs *Mutter – Aus einem ethnographischen Museum* (Abb. 19), während sich die zweite Verarbeitung der Fotografie in John Heartfields *Zwangslieferantin von Menschenmaterial. Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten!* (Abb. 29) findet. Beide Mitglieder der Berliner Dada-Gruppe verwendeten die Fotografie einer überarbeiteten, apathisch wirkenden, schwangeren Proletarierin aus den 30er Jahren, um damit zu einer unterschiedlichen Aussage über die gegenwärtige politische Situation in Deutschland zu gelangen. Obwohl dabei beide Künstler im selben Medium agierten, gelang es doch jedem seine eigene, explizite Botschaft zu übermitteln. John Heartfield montierte die Fotografie eines toten Jungen direkt über der Abbildung der Schwangeren, und fügte ein Bildfragment mit einem Gewehr hinzu. Heartfield wandte sich mit diesem Werk ausdrücklich gegen die Politik des Landes, und bekrittelt das Aufrüsten für den Krieg und das In-Betracht-ziehen von Knaben als Soldaten. Sein Aufruf zum Widerstand ist nicht zu übersehen und die verwendeten Mittel wirken dabei bewusst plakativ.<sup>112</sup> Im Gegensatz dazu konstruierte Höch die Grundproblematik in ihrer Verarbeitung dieser Fotografie etwas diffiziler. Sie verdeckte das freudlose, entmutigte Gesicht der Arbeiterin durch eine afrikanische Maske, welche die eindringliche Müdigkeit der Originalfotografie etwas zurücknimmt. Trotz der weniger direkten Darstellungsweise verwendete Höch durchaus ästhetische Strategien, um zu einer kritischen Aussage über die gesellschaftlichen Verhältnisse in Deutschland zu gelangen. Dies trifft vor allem auf die Typologie und die Lebensumstände der modernen Frau zu. Die Maske definiert die schwangere, entmutigte Frau als „fremd“, baut damit eine Distanzhaltung gegenüber dem Betrachter auf, und bildet mehr als nur ein verbergendes Element auf dem Gesicht der Frau. Durch die schlaff herabhängenden Schultern bleibt die abgebildete Person trotz der Maske als übermüdete Arbeiterin deutlich erkennbar. Die Schwangerschaft selbst, die hier im Kontext proletarischer Anstrengung

---

<sup>112</sup> Vgl. Jürgens-Kirchhoff 1991, S. 129f.

dargestellt wurde, war für den Betrachter des Jahres 1930 ein klarer Hinweis auf den wachsenden, von der breiten Bevölkerungsschicht getragenen Kampf gegen das Abtreibungsverbot in Deutschland. Diese Thematik bezieht sich deutlich auf die starke Veränderung der Frau in der Weimarer Republik im Vergleich zur Kaiserzeit. Zumindest in diesem Blatt findet sich sowohl eine sehr kritische Auseinandersetzung mit den Weiblichkeitsidealen der Zeit, als auch eine Infragestellung der durch die Modernisierung entstandenen Errungenschaften und Schwierigkeiten.

### 3.b

#### Hannah Höchs Fotomontagen im Kontext feministischer Rezeption

„Most of these artists, however, work with the existing repertory of cultural imagery- [...] because their subject, feminine sexuality, is always constituted in and as representation, a representation of difference. [...] these artists are not primarily interested in what representation say about women; rather, they investigate what representation *does* to women.“<sup>113</sup>

In wie fern Craig Owens' Zitat, das im Zusammenhang mit Künstlerinnen, die sich mit Zeichen, Bildern und Medien als Gegenstand der Inszenierung beschäftigten steht, auf Höchs Werk umlegbar ist, soll hier besprochen werden. Vom heutigen Standpunkt betrachtet liegt es nahe, Parallelen zwischen der Repräsentationskritik der 70er Jahre und der Verwendung von Frauenbildern in Höchs Fotomontagen zu ziehen. Der Ästhetisierung preisgegebene Körperteile wie Beine, Augen oder rote Mäuler finden sich in deutlich fragmentierter Weise in nahezu allen Fotomontagen der deutschen Künstlerin. Speziell in der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* spielte Höch durch die Verwendung von außereuropäischen Masken sowohl mit der Wechselwirkung zwischen Subjekt und Objekt, als auch mit dem gezielten Einsatz des Blicks ihrer Protagonistinnen. Die in ihrem Oeuvre immer wieder vorkommende Beschäftigung mit belebten Puppen und verpuppten Lebewesen, aber auch die starke Fragmentierung des weiblichen Körpers an sich, regten die Autoren der neueren Kunstgeschichte zur verstärkten feministischen Interpretation von Höchs Arbeiten an. Publikationen wie der, im Zusammenhang mit dem *Ersten Internationalen Hannah Höch Symposiums* erschienene Band *da da zwischen reden – zu Hannah Höch*<sup>114</sup> beschäftigen sich intensiv mit dem Frauenbild und dem Geschlechterverhältnis in Höchs einzelnen Werken. Dieser Rezeptionsansatz lässt sich bis zur *Women Artists* Ausstellung in Los Angeles, die 1976 stattfand, zurückverfolgen. Die von Ann Sutherland Harris und Linda Nochlin organisierte Ausstellung zeigte die Arbeiten von Künstlerinnen zwischen 1550-1950, und stand im Zusammenhang mit Linda Nochlins Aufsatz *Why have there been no*

---

<sup>113</sup> Owens, C., *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, In: Foster, H. (Hrsg.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Washington 1995, S. 71.

<sup>114</sup> Vgl. Dech / Maurer 1991.

*great women artists?*<sup>115</sup>. Dabei wurden Arbeiten von Künstlerinnen quer durch die Jahrhunderte vorgestellt.

Dieses Kapitel soll sich mit Höchs Repräsentationsformen von Weiblichkeit auseinandersetzen, feministische Lesarten vorstellen und sowohl die Legitimation einer solchen Interpretation, als auch die Darstellung Hannah Höchs als „Urfeministin“<sup>116</sup> hinterfragen. Höch wurde im Katalog der „Women Artists“ Ausstellung unter anderem als Künstlerin beschrieben die „also dealt forcefully with the feminine experience, using objects traditionally associated with women“, aber bereits hier wurde auf eine Aussage der Künstlerin Bezug genommen, in der sie sich deutlich gegen eine feministische Auslegung ihrer Arbeit wehrte: „While she admits to the irony of such works [...] she claims no overtly feminist intentions for her work.“<sup>117</sup>

Von Beginn der künstlerischen Laufbahn Höchs an verwendete die Berlinerin immer wieder Abbildungen oder Modelle von Puppen (*Zerbrochen*; 1925; Abb. 41), gestaltete Marionetten und integrierte Schneiderpuppen (*Bürgerliches Brautpaar*; 1920; Abb. 33), Gliederpuppen oder Mannequins in den Arbeiten. Diese verkleinerten Abwandlungen der menschlichen Figur haben in Form von Fruchtbarkeitsgottheiten, als Fetisch oder Totem eine lange Entwicklungsgeschichte vorzuweisen, und stellen wichtige Kultgegenstände von Naturvölkern dar. In der europäischen Kultur ist vor allem die säkularisierte Form der Puppe als Marionette oder Kinderspielzeug präsent.<sup>118</sup> Hannah Höch fertigte ihre *DADA-Puppen* (1916/1918; Abb. 47) ganz in der Manier der Dadaisten aus Wolle, Pappe, Bändern, Stoff und Kordeln. Die kleinen Objekte, die bereits bei der *Ersten Internationalen Dada Messe* 1920 zu sehen waren (Abb. 48), besitzen keinesfalls die verspielten Attribute von Kinderpuppen, sondern wirken wie groteske Entwürfe mit präsent applizierten Brüsten und eingeschnürten Taillen. Die Künstlerin ließ sich einige Male gemeinsam mit ihren Puppen fotografieren, und schlüpfte dazu auch selbst in ein puppenähnliches Kostüm. Die Wechselwirkung zwischen Identifikation und Differenzierung, die als Kernthema Höchs immer wieder zu finden ist, kann man auch hier zwischen der belebt wirkenden Puppe und dem verpuppten Lebewesen

---

<sup>115</sup> Vgl. Nochlin, L., *Why have there been no great women artists?*, In: Gornick, V. / Moran, B. (Hrsg.), *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York 1971, S. 480-510.

<sup>116</sup> Vgl. Makela, M., *Dadadame und Urfeministin – Die Hannah Höch-Rezeption in den USA*, In: Burmeister 2007, S. 200-249.

<sup>117</sup> Nochlin, L. / Sutherland Harris, A. (Hrsg.), *Women Artists 1550-1950*, Los Angeles 1976, S. 308.

<sup>118</sup> Vgl. Dech 1980, S. 79.

erkennen.<sup>119</sup> Trotz der gestalterischen Unterschiede zwischen Kinderspielzeug und Höchs Objekten, lässt sich die Verbindung zur gesellschaftlichen Bedeutung der Puppe als Inbegriff geschlechtsspezifischer Sozialisation nicht völlig kappen. Verweise auf das Rollenspiel des Kindes, das in wechselseitiger Identifikation die Handlungsweise der Mutter imitiert, findet sich ebenfalls in den verwendeten Puppen. Diese, den Objekten innewohnenden Querverweise ermöglichen natürlich ein weites Feld der feministischen Interpretation der Werke. Höchs Verkleidung als Puppe könnte den Theorien des Zwanzigsten Jahrhunderts zur Folge deutlich als Anprangerung der „Frauen [...] als Objekte männlicher Naturbeherrschung, nämlich zerlegbar und übersichtlich wie der künstliche Körper der Puppe“<sup>120</sup> gelesen werden. Wobei Hannah Höch selbst in einem Interview auf die Frage nach der Bedeutung ihrer *DADA-Puppen* sehr faktisch antwortete: „Die Puppe ist natürlich ein Symbol für den Menschen und hat, in irgend einer Form, wohl zu allen Zeiten eine Rolle in der Kunst gespielt.“<sup>121</sup>

Die am Häufigsten vorgenommenen Vergleiche und Verweise auf Höchs Werk als Frühstadium feministischer Kunst fanden auf Grund von Höchs intensiver Thematisierung von moderner Weiblichkeit statt. Die idealisierten Darstellungen der Neuen Frau, die mit Attributen wie schönen Beinen, großen von langen Wimpern geschmückten Augen und einem roten Mund versehen war, wurde von Höch oft aufgegriffen und karikiert. Die Künstlerin spielte bei der Verwendung dieses viel propagierten neuen Ideals von Weiblichkeit oft mit der doppeldeutigen Position der Frau in der Weimarer Zeit, wodurch zum Teil sehr radikale feministischen Interpretationen folgten.<sup>122</sup> In der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* gibt es einige Blätter, wie beispielsweise *Mutter*, *Die Süße*, *Fremde Schönheit* oder *Indische Tänzerin* die sehr eindeutig auf geschlechtsspezifische Problematiken hinweisen. Bis auf drei Arbeiten beinhalten alle Blätter der Serie Abbildungsfragmente des weiblichen Körpers, wobei vermehrt erotisch aufgeladene Körperteile gewählt wurden. Die große Ausnahme bilden die Werke *Mit Mütze* (1924; Abb. 11) und *Hörner* (1924; Abb. 13), die eindeutig Fragmente von männlichen Darstellungen beinhalten. Auch bei der grotesken Figur der Montage *Trauer* (1925; Abb. 9)

---

<sup>119</sup> Ebd.

<sup>120</sup> Gorsen 1980, S. 151.

<sup>121</sup> Höch 1994, S. 22.

<sup>122</sup> Texte wie beispielsweise Ruth Greter Nobs' „Dada im Spannungsfeld patriarchalischer Denkstrukturen“ oder Erika Dectorow' „Die Dompteuse“ – Eine politische Ikone der dreißiger Jahre“ (beide Aufsätze in: Dech / Maurer 1991) lesen die Fotomontagen auf eine, den Theorien der Gegenwart angepasste Art, die wohl weit über die Intensionen der Künstlerin hinausschießen.

verzichtete Höch auf weibliche Bildteile, und beschränkte sich auf verschiedene Kombinationen von außereuropäischem Bildmaterial. Wie diese Werke im Zusammenhang mit den restlichen Blättern der Serie zu verstehen sind bleibt offen, möglicherweise verbirgt sich eine allgemeine Darstellungskritik der neuen Medien hinter diesen Arbeiten. Höchs Position gegenüber der Rassenthematik und der sehr einseitigen Repräsentation fremder Völker in den westlichen Museen ist nicht klar, ihr Kontext beschränkte sich allerdings eindeutig auf das ethnographische Museum und nicht auf das Stammbaumsystem selbst.

Das Oszillieren zwischen der Rolle des Objekts und des Subjekts, zwischen Fremden und Bekannten, zwischen menschlichen Körperteilen und Kultgegenständen wurde in der Serie zusätzlich durch die Verwendung der Masken verstärkt. Mit der Integration von außereuropäischen Masken lag Höch eindeutig im Interesse der Zeit, und auch sie besaß den kunstwissenschaftlichen Aufsatz „Negerplastik“ von Carl Einstein bereits seit der Anfangsjahre ihrer Beziehung zu Raoul Hausmann. Einsteins Arbeit stellte den Versuch dar, fremdes Kulturgut erstmals nach ästhetischen Gesichtspunkten zu betrachten. Er bezeichnete das europäische Kunstwerk als ein, gefühlsmäßigen und formalen Deutungen unterlegenes Werk, während das Negerkunstwerk durch den religiösen Kontext eindeutig zu bestimmen sei. Wobei das Kunstwerk nicht symbolisiert oder bedeutet, sondern der Gott selbst ist und den Adoranten selbst zu einem Mythischen verwandelt, wodurch seine menschliche Existenz aufgehoben wird. Die Masken sind stark an die Funktion bei kultischen Riten gebunden und versetzen den Träger in einen anderen Wesenszustand, da er in Ekstase zu den Göttern betet.<sup>123</sup>

„[...] er betet dem Gott, er tanzt dem Stamm ekstatisch und er selbst verwandelt sich durch die Maske in den Stamm und den Gott; diese Verwandlung gibt ihm das mächtigste Begreifen des Objektiven; er inkarniert dies in sich und er selbst ist dies Objektive, worin alles einzelne zernichtet.“<sup>124</sup>

Die Maske muss dabei möglichst unmenschlich und unpersönlich erscheinen, um frei von den Erfahrungen des Individuums zu sein. Die gestische Starrheit der Masken

---

<sup>123</sup> Eine Rezeption dieses kultischen Tanzaktes, indem der Tänzer eine völlig losgelöste und ekstatische Wesensverwandlung durchlebt, findet sich in den Veranstaltungen des Cabaret Voltaire in Zürich. Marcel Janco's primitivistische Neuinterpretation außereuropäischer Masken fand in diesem Kontext ihre Verwendung.

<sup>124</sup> Einstein 1915, S. 28.

wurde von Einstein als letzte Intensität des Ausdrucks verstanden, die von jedem psychologischen Entstehen befreit ist. Der Kultgegenstand entfernt somit die Individualität des Trägers und schafft eine Verwandlung vom Subjekt zum Objekt. Es lässt sich interpretieren, dass Höch diese Funktion der Maske verwendete, um das Wechselspiel zwischen Fremd und Bekannt noch zu verstärken, wobei sie der objektivierten Maske durch die Montage von westlichen Frauenaugen wiederum subjektive Elemente hinzufügte. Im Unterschied zu den Fotografien von Man Ray integrierte Höch außereuropäische Masken nie unverändert in ihren Fotomontagen, sondern versah sie immer mit Attributen der modernen Frau. Mit dem nebeneinander Zeigen von primär unterschiedlichen Elementen ist Höchs Methode ein weiteres Mal tief in der dadaistischen Arbeitsweise verankert. So verstand auch Man Ray das Gegenüberstellen unterschiedlicher Elemente als Kernstrategie künstlerischer Erfindung, und zeigte in *Noire et Blanche* (1926; Abb. 49) das Gesicht von Kiki de Montparnasse neben einer afrikanischen Holzmaske. Trotz der starken Kontraste der beiden Bildteile birgt der liegende Kopf der Frau mit seinen geschlossenen Augen und der makellos wirkenden weißen Haut Parallelen zur sehr glatt geschliffenen Maske. Der hell-dunkel Kontrast, der zwischen Gesicht und Haaren von Kiki de Montparnasse besteht, findet sich auch im deutlichen Gegensatz zwischen der dunklen Holzmaske und der weißen Haut der Europäerin. Ähnlichkeiten mit der stilisierten Frisur der Maske weisen auch die glatt an den Kopf gestrichenen Haare der Protagonistin auf. Die Subjektivität des weiblichen Gesichts wurde so weit wie möglich zurückgenommen, um dadurch deutliche Parallelen mit der Maske hervorzuheben. Kiki's Gesicht wirkt durch die präzise Studioarbeit und sorgfältige Ausleuchtung der Szene ähnlich körperlos wie die Maske selbst. Der Kopf des Modells liegt wie ein poliertes Ei leblos ruhig, und die beiden „Masken“ arbeiten im Wechselspiel zwischen lebendig/künstlich gegeneinander. Auch die Holzskulptur wirkt stark ästhetisiert und ihrem ursprünglichen kultischen Kontext entrissen, um hier auf formelle Qualitäten reduziert zu werden. Über diese formellen Qualitäten hinweg ist es allerdings nicht zu leugnen, dass beide Elemente, sowohl die lebendige Person als auch die künstlich hergestellte Maske, mit einer Vielfalt von Bedeutungen in sozialer, sexueller als auch kultureller Richtung aufgeladen sind.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Vgl. Chadwick, W., *Fetishising Fashion / Fetishising Culture: Man Ray's Noire et Blanche*, In: Sawelson-Gorse, N. (Hrsg.), *Women in Dada. Essays on sex, gender and identity*, London 1998, S. 296.

„[...] woman is fetishized into a deliberately artificial image, her head perfectly ovoid, her face a perfect mask. [...] the black African mask is transformed into a European ideal of female beauty – passive, sculpted, symmetrical, its surface polished and inert.“<sup>126</sup>

Während Man Ray in seinen mehrfach belichteten Fotografien Verwandlungen der abgebildeten Person als verschiedene Versionen des Selbst zeigte, kommt es in *Noire et Blanche* zur Transformation zum fremden Körper. Die beiden unterschiedlichen Elemente wurden einander so stark angeglichen, dass es zu einem fließenden Übergang kommt; das Eine wächst sozusagen ins Andere. In noch intensiverer Weise stellte Man Ray in *Untitled* (1936; Abb. 50) den weiblichen Körper gegen den Torso einer Alabasterfigur. Die beiden Körper wurden einander so stark angenähert, dass der Betrachter erst im zweiten Moment die Künstlichkeit des Torsos erkennt. Der erotisierte weibliche Körper scheint hier ganz in die Welt des Artifiziiellen gezogen worden zu sein. Durch den fehlenden Kopf des Modells wurde jeglicher Rest an Subjektivität genommen, und der Körper ist in objektivierter Form zu sehen.<sup>127</sup> Höchs Wechselspiel zwischen menschlich/künstlich, fremd/bekannt arbeitet deutlich gegen den fließenden Übergang und die Idee der Metamorphose. Von Man Ray's, vor surrealistischem Hintergrund stehender „idea of transforming the single body into versions of itself“<sup>128</sup>, ist Höch Werk weit entfernt. Die Künstlerin bleibt im Politischen verankert, und obwohl der stilistische Unterschied zwischen außereuropäischem Kulturgut und westlichen Darstellungskonventionen wichtig ist, bleibt die Maske doch das Element, das den Blick auf das Gesicht der westlichen Frau verwehrt. Die Maske in *Mutter* (1930; Abb. 19) scheint wie ein überschweres Joch auf der Frau zu liegen, das den Blick auf das Innere versperrt. Hannah Höchs Verwendung von Masken arbeitet gegen die Objektivierung und Ästhetisierung der Frau, wie sie in Man Ray's Fotografie von 1926 vorgenommen wurde. Während Weiblichkeit traditionsgemäß in Natur, Irrationalität und Instinkt verankert wurde<sup>129</sup>, definierte Rosalind Krauss in *Corpus Delicti*<sup>130</sup> weibliche Sexualität, wie sie Man Ray in seinen Fotografien erkundete, nicht der Idee der menschlichen Natur und des

---

<sup>126</sup> Ebd., S. 314.

<sup>127</sup> Vgl. Livingston, J., Man Ray and Surrealist Photography, In: Krauss, R. / Livingston, J., *L'Amour fou – photography & surrealism*, Washington D.C. 1985, S. 114 - 147.

<sup>128</sup> Ebd., S. 145.

<sup>129</sup> Vgl. Simmel, G., *Weibliche Kultur* (1902), In: Dahme, H.-J. / Köhnke, K. (Hrsg.), *Georg Simmel – Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1985, S. 159-176.

<sup>130</sup> Vgl. Krauss, R., *Corpus Delicti*, In: Krauss / Livingston 1985, S. 56-101.

Natürlichen folgend, sondern bezeichnete sie als konstruiert. Die Fotografien die durch die Kombination von Fantasie und der Technik des Mediums entstanden, habe die Normalität des Natürlichen überwunden. „If within surrealist poetry *woman* was constantly in construction, then at certain moments that project could at least prefigure a next step, in which a reading is opened onto deconstruction.“<sup>131</sup> Indem Weiblichkeit hier nicht nach der klassischen Tradition des Natürlichen behandelt wurde, sah Krauss den Grund dafür, diese Fotografien nicht als antifeministisch zu lesen. Dadurch dass der konstruierte weibliche Körper durch die surrealistisch fotografische Praxis, die ebenfalls klar konstruiert ist, entsteht, werden Fotografie und Frau zu Figuren der jeweilig anderen Bedingung. Während Natürlichkeit laut der Definition der *Straight Photography* auf dem scharf fokussierten Objekt basiert, das in seiner Gesamtheit besteht und erkannt werden kann.<sup>132</sup>

Höch verwendete außereuropäische Masken speziell in der Serie *Aus einem ethnographischen Museum*, montierte Augen auf fremden Gesichtern sind dagegen quer durch ihr Oeuvre zu finden. Diese dadurch thematisierte neue Identität von Weiblichkeit der Illustrierten Zeitschriften wurde von Julia Dech als Alltagsmaske der Frau oder als Maske der Gesellschaft in den 20ern bezeichnet: „Die Persönlichkeit und Menschlichkeit der Frauen ist verpuppt in den Masken dieser Gesellschaft und nur als Balance von Identität – Nichtidentität, d.h. im permanenten Prozess der Entpuppung [...] zu gewinnen.“<sup>133</sup> Ist die Balance zwischen dem Wechselspiel der unterschiedlichen Elemente von Höchs Montagen die Lösung die sie anbietet, ein Ende des Changierens?

Im Konzept des Typus „Neue Frau“ findet sich eine enge Wechselbeziehung zwischen der Lebensrealität und der Bildprägung der Frau der 20er Jahre. Zum einen entwickelte sich der ikonographische Typus der „neuen Frau“ durch die immer präsenter werdende Funktion als mediales Produkt, auf der anderen Seite ist auch der emanzipatorische Anteil an der Prägung des Begriffs „neue Frau“, mit den damit übermittelten Aufbruchphantasien und Befreiungsschritten aus sozialgeschichtlich geprägten Mustern zentral. Wobei es in den zwanziger Jahren zu einer Vereinnahmung durch die bildliche Typisierung und Qualifizierung der „neuen Frau“ kam, die den ursprünglich politisch orientierten, utopischen Entwurf in den

---

<sup>131</sup> Ebd., S. 95.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Dech 1980, S. 94.

Hintergrund drängten.<sup>134</sup> Von dem Ziel einer ökonomisch unabhängigen, berufstätigen Frau mit Stimmrecht und dem Vorhaben der Überwindung der Klassengesellschaft, kam es zur Fixierung des Rollenbildes und dessen formelhaften und attributiven Gebrauch, sowohl in der bildenden Kunst als auch in den Massenmedien. Das Changieren zwischen Fremdbestimmung durch die Medien und Selbstbestimmung als Frau in den zwanziger Jahren zeigt sich in Höchs Fotomontagen. In dem in der Weimarer Zeit versuchten kontinuierlichen Austesten der Grenzen von Rollenbildern und Geschlechtlichkeit kann die Begründung für Höchs Inszenierungen als menschliche Puppe mit der tatsächlichen Dada- Puppe in den Händen gesehen werden. Verkleidung, Rollenspiel und Maskerade wurden als Versuche der Selbstwahrnehmung interpretiert, wobei Joan Riviere Maskerade als Wesensmerkmal der Frau schlechthin bezeichnete. Die Attribute der „neuen Frau“ fungierten als modisch variierbare Hülle und wurden als Suche des Selbst im Ver-/Wechselspiel gelesen.<sup>135</sup>

„Der Körper präsentiert nicht, sondern er will selbst sein, er bleibt nicht länger Träger geheimnisvoller Mächte, die das Subjekt Frau selbst niemals wirklich besaß, sondern versucht sich selbst als Subjekt von Bewegung und Körperfreiheit zu äußern.“<sup>136</sup>

Diese Interpretation initiiert eine Lesart von Höchs Fotomontagen, in der die Funktion der Maske nicht mehr das Verschleiern beziehungsweise Verstecken des Selbst darstellt, sondern Ausdruck von Spürsinn und Spiel ist. Im Gegensatz zu Einsteins Objektwerdung des Maskenträgers sieht Leßmann die Maske als Hilfsmittel zur Personenwerdung. Die Verkleidungen und Masken verweisen nicht mehr auf ein dahinter verstecktes Subjekt, sondern beziehen ihre Authentizität aus Wandel und Bewegung. „Die Ambivalenz von Maske und ‚Authentizität‘, wie sie der Konstruktion der ‚Neuen Frau‘ strukturell zueigen ist, wird [...] deutlich.“<sup>137</sup>

Mit der Integration von Frauenbeinen und beispielsweise roten Mündern thematisierte Höch die Ästhetisierung der Frauen ihrer Generation, wobei sie diesen

---

<sup>134</sup> Vgl. Sykora, K., Die neue Frau – Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, In: Sykora, K. u.a. (Hrsg.), Die neue Frau – Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993, S. 9-24.

<sup>135</sup> Vgl. Leßmann, S., Weiblichkeit ist Maskerade – Verkleidungen und Inszenierungen von Frauen in Fotografien, In: Sykora u.a. 1993, S. 141-152.

<sup>136</sup> Ebd., S. 149.

<sup>137</sup> Sykora 1993, S. 23.

Prozess durch ihren gezielt gesetzten Schnitt brach. Im Vergleich zu Man Ray, der die Ästhetisierung des weiblichen Körpers vollzog und diese Objektivierung durch die Verwendung von Masken noch unterstrich, benutzte Höch fremdes Kulturgut, um auf diese westlichen Darstellungskonventionen aufmerksam zu machen. Whitney Chadwick schrieb über *Noire et Blanche*: „While one head is object, the other is rendered object-like through its mask-like visage and closed eyes.“<sup>138</sup> Um die Emanzipation aus dieser konstruierten Rolle zu verdeutlichen, verwendete Höch Frauenaugen, die direkten Blickkontakt mit dem Betrachter aufnehmen. Von der passiven Rolle der Kiki de Montparnasse in *Noire et Blanche* sind Höchs Protagonistinnen weit entfernt. Gerade der verzweifelte Blick in *Mutter* oder das verunsichert wirkende aus dem Bild schauen in *Die Süsse* (1926; Abb. 12) scheinen persönliches Schicksal auszudrücken. Im Vergleich zu den geschlossenen Augen von Kiki, die eher an eine erotische Vorstellung an einen Platz „within a fantasized exotic realm accessible only through the dream and the unconscious.“<sup>139</sup> erinnern, binden Höchs Darstellungen den Betrachter im Hier und Jetzt, und verweisen auf die gesellschaftliche Situation der Zeit.

Zusätzlich zur Thematik der Ästhetisierung des Frauenbildes sprach Höch in ihren Fotomontagen auch die Kategorisierung von Weiblichkeit durch die verschiedenen Rollenbilder an. Laut Georg Simmel funktioniert die Untersuchung des männlichen und weiblichen Wesens nicht nach einem wirklich einheitlichen Maßstab, sondern man tendiert dazu, jede Frau nur auf weibliche, jeden Mann auf männlichen Kategorien hin anzusehen.

„[...] und dies ist das Täuschende – dem schließlichen Schätzungsergebnis nicht anzusehen, daß es durch die Abmessung der Frau an dem Durchschnitt oder dem Ideal des weiblichen Wesens, des Mannes an den männlichen Kriterien gewonnen ist.“<sup>140</sup>

Diese Frauenbilder, die laut Simmel aus der Historie einer männlichen Kultur resultieren, werden beispielsweise in *Indische Tänzerin – Aus einem ethnographischen Museum* (1930; Abb. 20) aufgegriffen. Die Arbeit zeigt das Überstülpen von unterschiedlichen Klischees auf die Frau sehr deutlich. Die

---

<sup>138</sup> Chadwick 1998, S. 311.

<sup>139</sup> Ebd., S. 317.

<sup>140</sup> Simmel 1985, S. 170.

Schauspielerin mit der „Besteckkrone“, deren Gesicht zur Hälfte durch die fremde Maske bedeckt wurde, muss beinahe als kritische Aussage zur Geschlechterdefinition der 20er Jahre gelesen werden. Das zum Analysieren freigegebene, das im europäischen Kontext isoliert auf einem Sockel gezeigt wird, ist in Höchs Museumsserie eindeutig die Frau der 20er Jahre. Indem die Künstlerin diesen Wechsel zwischen Identifikation und Differenzierung mit Stammeskulturen thematisierte, stellte sie, zumindest unbewusst, auch die Frage nach der Legitimation einer Kategorisierung außereuropäischer Kulturen nach europäischen Konventionen. Ein Interesse der Künstlerin an der Kritik am Rassismus ließ sich durch keinerlei Dokumente eruieren, daher ist diese Interpretation wohl eher aus heutiger Sicht naheliegend. Mit ihrer Montagenserie legte sie aber durchaus ein Fundament für die Kritik am Rassismus.

„What concerned Höch in these works is the display of culture marked as different –for the Other as well as the self in Höch’s photomontages is the modern European woman.“<sup>141</sup>

Die unterschiedlichen Klischees von Weiblichkeit werden bei Höch zwar ironisch präsentiert, es ist allerdings die Frage wie weit ihre Fotomontagen das traditionelle Rollenbild auch tatsächlich brechen. Die feministische Bewegung mit der Forderung nach einem neuen Frauenbild entstand bereits nach der Revolution von 1848, und konnte nach dem Ersten Weltkrieg Errungenschaften wie freie Berufstätigkeit, Wahlrecht und Ausbildung verbuchen. In der Nachkriegszeit wuchs bereits eine Generation von Frauen heran, die den Status der „neuen Frau“ für sich beanspruchten. Nachdem nun die inhaltlichen Bestimmungen hinter der Bezeichnung „neuen Frau“ durch die Gesellschaft wieder in den Hintergrund gerückt wurden, kam es zum massenhaften Auftreten eines fixierten Rollenklischees, vor allem in den Bildmedien. Die „Überführung eines gedanklichen emanzipatorischen Entwurfs in ein formal determiniertes ikonographisches System“<sup>142</sup> wurde an der Gesellschaft erkennbar. Otto Dix’s *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden* (1926) präsentiert das typische Rollenklischee der 20er Jahre. In diesem Fall ist es die intellektuelle „neue Frau“, die radikale Variante des neuen Frauentyps, die als androgynes Wesen mit Bubikopf, Zigarette und Monokel wiedergegeben wurde.

---

<sup>141</sup> Lavin 1993, S. 182.

<sup>142</sup> Sykora 1993, S. 11.

Hannah Höchs *Russische Tänzerin (Mein Double)* (1928; Abb. 52) zeigt dieselben Attribute der „Neuen Frau“, auch ihre Figur zeigt sich als androgyne Gestalt mit Monokel. In beiden Fällen handelt es sich um einen freien Umgang mit dem Klischee, während Dix allerdings Ironie in einer eindeutig vorgeführten Rolle zeigt, wird Höchs Selbstportrait von keinem ordnenden typisierenden Schema vereinnahmt.<sup>143</sup> Ein Zuordnen nach klaren Mustern ist auch in dieser Montage der Künstlerin durch ihr übliches Wechselspiel zwischen Identifikation und Differenz irritiert.

Höchs Stellenwert als „Urfeministin“<sup>144</sup> entwickelte sich in den Vereinigten Staaten, indem das Werk der Künstlerin lange Zeit auf ihre Dada-Arbeiten, und vor allem auf *Schnitt mit dem Küchenmesser* reduziert wurde. Werke von Höch waren erstmals 1936 in der Ausstellung *Fantastic Art, Dada, Surrealism* im Museum of Modern Art in New York zu sehen. Dabei wurde die Künstlerin immer im Dada-Kontext präsentiert und durch die Fotomontage *Schnitt mit dem Küchenmesser* in einer radikalen Rolle und mit aggressiver Ästhetik gezeigt. Durch diese „typische“ Dada-Berlin Arbeit festigte sich in den USA ihre Position als Provokateurin, die bürgerliche Institutionen so deutlich wie möglich attackierte.<sup>145</sup> Die Neuinterpretation ihres Oeuvres nach den Parametern der amerikanischen Frauenbewegung erlebte die Künstlerin nicht mehr. Höchs vermehrte Beschäftigung mit weiblich konnotierten Arbeitsbereichen wie Weberei und Stickerei<sup>146</sup> verstärkten beispielsweise das Interesse der Bewegung *Pattern and Decoration*. Aber zusätzlich zu Höchs Rolle als Inspiration für künstlerische Strömungen kam es in der neueren Kunstgeschichte vermehrt zu sehr feministischen Deutungen der Arbeiten der Künstlerin selbst. Im Zusammenhang mit dem Hannah Höch Symposium zum 100. Geburtstag der Berlinerin entstand die Publikation *Da da zwischen reden*<sup>147</sup> mit einem Fokus auf Höchs Rolle als Kritikerin der „neuen Frau“ in der Weimarer Zeit. Die Fotomontage *Die Dompteuse* (1930; Abb. 25) fand in der Publikation zweifach Erwähnung. Die Arbeit besteht aus feinfühlig zueinander gefügten Bildteilen von männlichen und weiblichen Körpern. Die Montage wird von einem breiten, rostroten Rahmen umgeben, der im unteren Teil des Blattes auch das Bild eines Seehundes einbindet. Sowohl der Titel der Arbeit, als auch der

---

<sup>143</sup> Vgl. Lammert, A., „Was gibt es wohl schauerlicheres als die Knaben-Baby-Gesichts-Schablone?“ – Zurücknahme und Vereinnahmung einer Utopie, In: Sykora / Dorgerloh / Noell-Rumpeltes 1993, S. 165-181.

<sup>144</sup> Vgl. Makela 2007, S. 201-247.

<sup>145</sup> Ebd., S. 211.

<sup>146</sup> Die Künstlerin fertigte immer wieder Montagen aus Schnittmusterentwürfen an, arbeitete mit Textilien und im Zuge der „Women Artists“ Ausstellung wurde unter anderem die Fotomontage „Schneiderblume“ (1920) gezeigt.

<sup>147</sup> Vgl. Dech / Maurer 1991.

Größenunterschied zwischen der androgynen Figur und dem Seehund weist auf die Dominanz der Figur gegenüber dem Tier hin. Allerdings wirkt der Seehund durch die applizierten Augen wach, listig und beunruhigend irritierend, während die große Figur mit ihren gekreuzten Armen und dem gesenkten Blick Passivität ausstrahlt. Die Dominanz scheint zwischen den beiden Protagonisten der Montage zu changieren, wodurch der Betrachter zwischen zwei Interpretationsansätzen hin und her wechseln kann. Durch diese unterschiedliche Lesbarkeit werden erneut die Doppeldeutigkeiten in Höchs Montagen erkennbar. Die vielen Anspielungen auf eine Zirkussituation führten die Autorin Hanna Gagel in ihrem Aufsatz *Hannah Höch und die starke ‚neue Frau‘ der zwanziger Jahre Weibliches Ideal – Männliche Phantasie?*<sup>148</sup> zur Interpretation der Messingnägel, die sich rund um die Hauptfigur befinden, als Zirkuspfeile, die auf lebendige Frauen abgeschossen wurden. Unter anderem las die Autorin den Seehund als

„Verkörperung traditioneller Männlichkeit [...] mit Specknacken, dicken Augenlidern und dünnem Bart, geprägt durch Vitalität und schlaubeobachtende Distanz zur Frau. [...] Damit sich niemand der Illusion hingibt, dass der Seehund-Mann die Stärke der Frau tatsächlich anerkennen würde, zeigt Höch ihre ‚Nagelung‘“.<sup>149</sup>

In der Tagungskritik des Symposiums bezeichnete Ines Lindner Gagels Versuch die männlichen und weiblichen Körperteile „psychologisch-narrative zu verbinden“ als ein Zurückfallen „zum Phantombild männlicher Vorstellungen“<sup>150</sup>. Auch sie stellt die Frage, ob sich diese vereinheitlichende Verbindung nicht über die vielen Doppeldeutigkeiten der Arbeit hinwegsetzen würde.<sup>151</sup>

Der zweite Aufsatz zur *Dompteuse* beschäftigte sich in konzeptuell unterschiedlicher Weise mit der Montage im Zusammenhang mit prähistorischen Ausgrabungsfunden, und dem Bezug zu Fruchtbarkeits- und Fortpflanzungsmythen.<sup>152</sup> Lindner kritisierte

---

<sup>148</sup> Vgl. Gagel, H., *Hannah Höch und die starke ‚neue Frau‘ der zwanziger Jahre Weibliches Ideal – Männliche Phantasie?*, In: Dech / Maurer 1991, S. 108-115.

<sup>149</sup> Ebd., S. 108f.

<sup>150</sup> Lindner, I., *Beobachtungen zum Hannah-Höch-Symposium von 16.-19.11.1989 in Berlin*, In: *Kritische Berichte*, vol. 18, no. 1, 1990, S. 92-96.

<sup>151</sup> „Gerade die Zweideutigkeit bei Hannah Höch, die immer wieder thematisierte Zweigeschlechtlichkeit, trägt dem radikalen Potential der Photomontage Rechnung.“ Ebd., S. 93.

<sup>152</sup> Vgl. Doctorow, E., *Die ‚Dompteuse‘ – Eine politische Ikone der dreißiger Jahre*, In: Dech / Maurer 1991, S. 100-107.

im Bezug auf die beiden Aufsätze auch die „Tendenz zur Harmonisierung“<sup>153</sup>, die sich im statischen Nebeneinander der beiden unterschiedlichen Beiträge zur *Dompteuse* zeigte. Die verschiedenen Annäherungen an die Arbeit wurden unreflektiert akzeptiert, ohne über die Differenz Rechenschaft abzulegen.

Eine Lesart von Höchs Montagen, welche die Künstlerin als sehr bewusst hinterfragende Person im Zusammenhang mit der von den Medien konstruierten Rolle der Frau vorstellt, findet sich in Julia Dech's Beschreibung von *Die Süße* (1930; Abb. 12). In dieser Fotomontage befindet sich die Figur zentral in der Bildachse vor einem atmosphärischen, mit Wasserfarbe gestalteten Hintergrund. Die Abbildungen, die für die Montage verwendet wurden, sind wie in vielen von Höchs Arbeiten schwarz/weiß, und setzen sich vom sehr bunt gestalteten Hintergrund ab. Eine überdimensional große Maske sitzt auf dem Körper einer schmalen kubischen Skulptur, welche wiederum von sehr graziösen Frauenbeinen getragen wird. Nur an vier Stellen montierte Höch zeitgenössisch westliches Bildmaterial in die Figur ein. Die Maske bekam weibliche Züge durch das große Frauenauge und den geschlossenen Mund, wobei das aus dem Bildfeld blickende Auge und die modisch geschwungenen Beine mit Stöckelschuhen in der sonst sehr statisch gehaltenen Komposition Bewegung suggerieren. Dech sieht den Körper der Skulptur von einer tiefen Spalte durchzogen, die als Anzeichen für das Aufbrechen der Hülle erscheint, unter der eine neue Form zum Vorschein kommt. Die auf diese Spalte applizierte Frauenhand scheint in die Öffnung zu greifen, um den Wandel zu beschleunigen. „Das ernsthafte Spiel mit der archaischen ‚Haut‘ und ihrem nur zu ahnenden Innen wird [...] durch die ungleich gerichteten Augen [...] irritierend verstärkt.“<sup>154</sup> Dech sieht in der Arbeit eine konkrete Stellungnahme der Künstlerin zum Thema der Frau der zwanziger Jahre und deren unterschiedlichen Rollenbildern/Verkleidungen. Auch Maria Makela nahm in ihrem Aufsatz *Grotesque Bodies – Weimar-era Medicine and the Photomontages of Hannah Höch*<sup>155</sup> Bezug auf den, die Figur durchziehenden Riss. Die Autorin beschrieb *Die Süße* als vom Hals bis zum Bauch aufgeschlitzte Figur, und ist überzeugt von der „Künstlichkeit“ dieses Bruchs in der Skulptur. „The fissure here is too clean-edged, too exact, to have had been an accident of time. This body has been deliberately *cut* by one who wielded a knife with the precision of a

---

<sup>153</sup> Lindner 1990, S. 94.

<sup>154</sup> Dech 1980, S. 90.

<sup>155</sup> Vgl. Makela, M., *Grotesque Bodies – Weimar-era Medicine and the Photomontages of Hannah Höch*, In: Connelly, F. (Hrsg.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge 2003, S. 193-219.

surgeon. <sup>156</sup> Verblüffender Weise findet sich direkt auf der nächsten Seite von Makelas Aufsatz die Abbildung der von Höch verwendeten afrikanischen Skulptur (Abb. 53), die eindeutig von eben diesem beschriebenen Riss durchzogen ist. Durch die Originalfotografie kann der Bruch in der Skulptur deutlich als Folge der Austrocknung des gealterten Holzes wahrgenommen werden. Auch findet sich auf dieser Fotografie die zweite Originalhand der Figur, an deren Stelle Höch die westliche Hand setzte. Wodurch doch eher der Eindruck entsteht, dass Höch ihren Schwerpunkt auf dem Ersetzen von Fremden durch Bekanntes Kulturgut und auf die daraus resultierende Wechselwirkung legte. Maria Makela verdeutlichte in ihren Aufsätzen immer wieder ihre Meinung, wonach Höch als sehr bewusste Verfechterin der Rechte der Frauen in der Weimarer Republik agierte.<sup>157</sup>

Lavin Maud reagierte in ihrem Text *The Mess of History or the Unclean Hannah Höch*<sup>158</sup> sehr kritisch auf Makelas Art der Auslegung. Lavin sieht das Leben in der Weimarer Zeit als einen gegensätzlichen Mix aus Emanzipation und Entbehrung. Getränkt von Verunsicherung aber auch von Zukunftsphantasien, sieht die Historikerin eben diese Vermischung aus dem Durcheinander an Repräsentation und Emotion als spannend. Der Wechsel von einem Gesichtspunkt zu dessen Gegensatz hält die Montagen in Bewegung, und eben diese Ungereimtheiten und Zweideutigkeiten bilden das Interessante an den Fotomontagen. Lavin reduzierte Höchs Stellenwert von der radikalen Urfeministin zur Observatorin ihrer Zeit: „In fact, Höch is no hero, or maybe more of an everyday one, piecing together (literally) comments on her femininity and her culture.“<sup>159</sup>

Diese Beispiele sollen belegen, wie sich der feministische Wissenschaftsdiskurs über den Kopf der Künstlerin hinweg verselbständigte, und zur Frage führen, wie legitim solche Interpretationsmodelle sind. Peter Bürger verwendete den in der Barockphilosophie verankerten Benjaminschen Allegoriebegriff für seine Abhandlung zur Montage in der Avantgarde. Er sah die Legitimation dazu in der Frage des gesellschaftlichen Kontextes, indem die künstlerischen Formen zwar einem bestimmten Kontext ihre Entstehung verdanken, aber keineswegs an diesen

---

<sup>156</sup> Ebd., S. 193.

<sup>157</sup> „[...]Höch besonders empfindlich auf Verletzungen der Bürgerrechte in der Weimarer Republik reagiert habe.“ Oder: „Höch, so meine These, stelle diese Emanzipation als vorgetäuscht in Frage, indem sie inszenierte Photographien von attraktiven, erfüllten Neuen Frauen in einer Art konfigurierte, die die Botschaft der Massenmedien unterlaufe.“ Makela 2007, S. 223 u. 225.

<sup>158</sup> Vgl. Lavin, M., *The Mess of History or the Unclean Hannah Höch*, In: de Zegher, C. (Hrsg.), *Inside the Visible – an elliptical traverse of 20<sup>th</sup> century art*, Boston 1994, S. 117-123.

<sup>159</sup> Ebd., S. 119.

Entstehungskontext gebunden sind. Dadurch können diese künstlerischen Formen in anderen Zusammenhängen auch andere Funktionen übernehmen.<sup>160</sup> Höch selbst äußerte sich auf die Frage nach einem feministischen Hintergrund einzelner ihrer Werke und nach Lesarten wie beißende Ironie gegen die Ehe, die Familie und die Verherrlichung der modernen Frau:

„Ironie – ja – ich kann es nicht leugnen, ist mir manchmal eigen. Aber, Ehe, Familie sehe ich keineswegs als unnütze Institutionen. [...] Auch die Verherrlichung der modernen Frau war in meiner Arbeit nicht angestrebt. Dagegen hat mich öfter die leidende Frau engagiert. Wenn ich aber ein Zeitbild geben will, dann lasse ich natürlich die guten Leistungen von Frauen nicht aus. Und das hat mit der Frauenbewegung nur am Rande zu tun. Ich bejahe die Rechte der Frau natürlich voll und ganz.“<sup>161</sup>

Es lässt sich wahrscheinlich auf die Ungereimtheiten in Höchs Fotomontagen zurückzuführen, dass sich so viele Kunsthistoriker bemüßigt fühlten, Antworten auf die vielen ungeklärten Fragen zu finden. Offensichtlich sind es aber genau diese ungeklärten Fragen, die die Spannung in den Blättern erhöhen, und in ihrer Widersprüchlichkeit belassen werden sollten.

---

<sup>160</sup> Vgl. Bürger 1974, S. 93.

<sup>161</sup> Höch, In: Faber / Marquardt 1994, S. 21f.

#### 4.a

##### Der Widerspruch als Thema des Lebenswerks

Mitte der 1920er Jahre begann Hannah Höch ihre Fotomontagen homogener zu gestalten. Die Künstlerin fügte ihre Kombinationen aus verschiedenen Bildteilen geregelter und mit sorgfältig geschnittenen Übergängen aneinander. Der Schnitt als trennendes Element zwischen den unterschiedlichen Abbildungen blieb weiterhin deutlich zu erkennen, während allerdings der Größenunterschied zwischen den verwendeten Bildern abnahm. In der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* wurde diese einheitlichere Auffassung durch die axial angelegten Kompositionen zusätzlich verstärkt. Gleichzeitig mit dieser stilistischen Veränderung der Fotomontagen steigerte sich die Anzahl von Mischwesen und androgynen Gestalten in Höchs Werk. Obwohl in der Serie der Schwerpunkt auf die Kombination von weiblichen westlichen Körpern und fremden Kulturgut gelegt wurde, finden sich auch hier vereinzelt Kompositfiguren aus männlichen und außereuropäischen Bildausschnitten. Von den vielen Gegensatzpaaren in Höchs Arbeiten, wie beispielsweise fremd/bekannt, männlich/weiblich, menschlich/tierisch oder menschlich/künstlich kann ab der Mitte der 20er Jahre ein vermehrtes Auftreten von Mischformen aus männlichen und weiblichen Körperteilen festgestellt werden. Höch integrierte Körperbilder beider Geschlechter zwar schon in ihre frühen Montagen der Dada-Jahre, allerdings überwog bei diesen sehr ungleichen Bildkompositionen der hybride Eindruck. Bei den frühen männlich/weiblichen Kompositfiguren stand das Verspotten der dargestellten Person und das sich-lächerlich-machen deutlich im Vordergrund. Im Gegensatz dazu provozierten die zweideutigen androgynen Repräsentationen der neuen Frau in den Arbeiten der späten Weimarer Zeit im Betrachter ein Oszillieren zwischen den Geschlechterrollen. In Fotomontagen wie der, im Zeitraum der Serie produzierten Arbeit *Die Dompteuse* (1930; Abb. 25) entstand erstmals der Eindruck einer androgynen Gestalt. Obwohl auch diese Figur nicht als Einheit wahrgenommen werden kann, finden sich doch exakte Übergänge zwischen den unterschiedlichen Bildteilen; so scheinen beispielsweise die muskulösen Männerarme aus dem schmalen Oberkörper zu wachsen. „Although the figure can never be resolved as a unity, neither can it be torn apart, and it is thus that it functions androgynously.“<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup> Makela 2003, S. 210.

Sowohl durch die Darstellungen der Avantgarde, als auch durch die Publikationen massenkultureller Blätter kam es in der Weimarer Republik zu einem vermehrten Auftreten androgyner Bildnisse. Die heutige Lesart sieht diese Präsentation von Androgynität oft als Befreiung von den Geschlechterrollen, wobei allerdings der Kontext der Zeit nicht außer Acht gelassen werden sollte. Wahrscheinlicher ist die Auslegung androgyner Darstellungen als Versuch der Realisation einer utopischen Zukunftsvision mit einer Verschiebung zu nicht-hierarchischen Geschlechtsidentitäten. Geschlechtsanalysierende Theorien wie beispielsweise Freuds Idee des „dritten Geschlechts“ oder Otto Weiningers Publikation *Geschlecht und Charakter*<sup>163</sup> gehörten zu den populären Themen in der Weimarer Zeit.<sup>164</sup> Während Homosexualität unter Männern in der Weimarer Republik verboten wurde, verstießen gleichgeschlechtliche Beziehungen zwischen Frauen nicht gegen das Gesetz, und auch Darstellungen von „vermännlichten“ Frauen stellten weniger eindeutige Kategorisierungen dar. Androgyne Darstellungen von Frauen mit Kurzhaarfrisur, Monokel und Zigarette entwickelten sich in den Massenmedien der 20er Jahre zu Mode- Erscheinungen. Die moderne Frau hatte die Attribute des Mannes angenommen.<sup>165</sup>

Auch Hannah Höchs eigene geschlechtliche Gesinnung änderte sich nach der Trennung von Raoul Hausmann. Die Künstlerin lernte auf einer Hollandreise mit Kurt Schwitters und Theo und Nelly van Doesburg die holländische Schriftstellerin Til Burgman kennen, mit der sie von 1926 bis 1934 liiert war. Hannah Höch zog 1926 nach Den Haag und kehrte 1929 gemeinsam mit Burgman nach Berlin zurück. Die Beziehung zu der holländischen Schriftstellerin zählt zu den drei nachhaltigsten Lebensgemeinschaften Höchs. Nach der Trennung von Burgman führte Höch von 1938 bis 1944 eine Ehe mit Kurt Matthies, danach verbrachte sie den Rest ihres Lebens sehr zurückgezogen in Berlin Heiligensee. In der Lebensgemeinschaft mit Burgman inspirierten sich die beiden Frauen auch in kreativer Hinsicht. Die

---

<sup>163</sup> Otto Weininger definierte die „Emanzipation des Weibes“ als eine Bestrebung jener Frauen, die mehr ‚Männlichkeit‘ und immer zumindest bisexuelle Züge in sich tragen. Er unterschied das ‚wirklich Weibliche‘ vom ‚emanzipierten Weib‘, das auf Grund ihrer männlichen Anteile nach Emanzipation strebt. Es ist also nicht die Frau selbst, die nach Frauenrechten fordert, sondern das „Männliche“ im Charakter emanzipierter Frauen. Weininger führte in seiner Publikation Beispiele berühmter Frauen an, deren Erfolg er durch Verweise auf die, an den Frauen festgestellten männlichen Physiognomien legitimierte. Sein Werk stellt ein Beispiel für die, zu Beginn des Zwanzigsten Jahrhunderts übliche Definition von Charakteren und sexuellen Ausrichtungen an Hand von physiognomischen Eigenschaften dar. Siehe: Weininger, O., *Geschlecht und Charakter*, Wien / Leipzig 1925.

<sup>164</sup> Vgl. Lavin 1993, S. 186f.

<sup>165</sup> „A matrix of significations was possible, depending on the image and the arena of reception, linking androgyny, modernism, the New Woman, and a new sexuality.“ Ebd., S. 188.

Schriftstellerin begann mit dem Verfassen von Grotesken, einem Genre, zu dem sie durch und während der Beziehung zu Höch angeregt wurde, und Hannah Höch gestaltete im Gegenzug einige Illustrationen zu Burgmans Texten.<sup>166</sup> Arbeiten wie *Warenhaus der Liebe* oder *Tempora lehren Mores* stellen ironische Kommentare zu den geschlechtsanalysierenden Theorien der Weimarer Republik dar.<sup>167</sup> Im Gegensatz zu Til Burgman, die ihre sexuelle Gesinnung deutlich verkörperte, gibt es von Hannah Höch keine klare Aussage bezüglich ihrer Sexualität. Ähnlich wie schon Raoul Hausmann stellte Burgman eine sehr dominante Persönlichkeit dar, wozu Höch meinte:

„An ihrer starken Persönlichkeit und einem ausgeprägten Geltungstrieb litt meine eigene Spannkraft, und ich mußte wieder zu mir selbst zurückfinden und zurückkehren. Aber diese nie endenden, purzelnden, sarkastischen, verrückten Einfälle, die auf einem riesigen Wissen ‚tanzten‘, machten die Jahre mit Til zu den amüsantesten meines Lebens.“<sup>168</sup>

Zumindest in ironischer Weise stellte sich Hannah Höch in ihrer Fotomontage *Russische Tänzerin (Mein Double)* (1934; Abb. 52) durch die Darstellung mit Monokel, einem typisch männlichen Attribut, in lesbischen Kontext. Das Tragen eines Monokels galt in der lesbischen Subkultur der Weimarer Republik als allgemeines Erkennungszeichen. Im Unterschied zu Arbeiten wie *Die Dompteuse* und *Russische Tänzerin* bestehen die meisten, in androgynem Kontext stehenden Fotomontagen Höchs aus weniger einheitlich zusammengefügt Bildausschnitten. Im Vordergrund steht auch beim Thema Androgynität das Hin- und Herwechseln zwischen Identifikationspunkten. Höch präsentierte das androgyne Frauenbild der 20er Jahre immer nur andeutungsweise, nie in der Konsequenz beispielsweise eines Otto Dix. Höch arbeitete vielmehr mit dem Gegenüberstellen von Geschlechtern und dem Changieren von einer Identität zur nächsten. Ihre Fotomontagen zeigen additiv aneinander gesetzte, verfremdete Geschlechterrollen, die ein uneindeutiger Umgang mit Sexualität und eine gebremste Aggressivität auszeichnen. Höch zeigte in ihren Arbeiten nie ineinander verschmolzene männliche und weibliche Körperteile, sondern

---

<sup>166</sup> Vgl. Everard, M., ‚Man lebt nur einmal in Patchamatac‘ – Die groteske Welt der Til Burgman, Lebensgefährten von Hannah Höch, In: Dech / Maurer 1991, S. 83-97.

<sup>167</sup> Vgl. Makela 2003, S. 207.

<sup>168</sup> Höch, H., In: Ohff, H., Hannah Höch, Berlin 1968, S. 10.

kombinierte stets männliche *mit* weiblichen Elementen, und dabei fällt es dem Betrachter stets schwer, ein einheitliches Bild wahrzunehmen. *Die starken Männer* (1931; Abb. 54) zeigt eine solche Verbindung, die hier durch die Kombination von einer männlichen mit einer weiblichen Gesichtshälfte zustande kam. Die Gesichter befinden sich auf einer Profilansicht des Boxers Max Schmeling und wurden ohne deutliche Größenunterschiede relativ konsequent aneinander angepasst. Höch verzichtete hier auf die sonst so häufige Integration von einem übergroßen Auge oder anderen a-rhythmischen Elementen, und beschränkte die Differenz der beiden Bildteile auf den unterschiedlichen Farbton und die verschiedenen Altersstufen der beiden Protagonisten. Trotz der Vereinheitlichung der Gesichter kann der Betrachter die beiden Hälften nicht gemeinsam wahrnehmen. Der Blick wechselt in Höchs üblicher Weise zwischen den beiden unterschiedlichen Bildfragmenten hin und her.

Androgynität wurde aber nicht nur in Arbeiten gesehen, die eindeutig männliche und weibliche Fragmente verbinden, sondern auch in der Serie *Aus einem ethnographischen Museum*, indem die Masken und Skulpturen außereuropäischer Völker als männlich assoziiert wurden. Beispielsweise in der Arbeit *Denkmal II: Eitelkeit – Aus einem ethnographischen Museum* (1926; Abb. 14) wurde auf die untere Körperhälfte einer westlichen Frau der Brustkorb und die stark verkürzten Arme einer „männlichen“ Skulptur gesetzt.<sup>169</sup> Wobei auch die übergroße Maske eines Medizinmanns männlich konnotiert ist.<sup>170</sup>

In *Ohne Titel III: Aus einem ethnographischen Museum* (1927; Abb. 21) verzichtete die Künstlerin ganz auf die Einbindung eines Oberkörpers, und montierte ihre Figur aus sportlichen, sich im Sprung befindlichen Männerbeinen und einem Skulpturenkopf. Die Bezeichnung ‚Mischwesen‘ trifft wohl am Deutlichsten auf die Figur der Fotomontage *Trauer – Aus einem ethnographischen Museum* (1925; Abb. 9) zu. Die Bildausschnitte, die für diese symmetrisch in der Bildachse angelegte Kompositfigur verwendet wurden, lassen sich keinem eindeutigen Geschlecht zuordnen. Wobei die gewählten Ausschnitte bis auf die überdimensionierten Arme einer westlichen Frau, außereuropäischem Kontext entstammen. Drei unterschiedlich große Armpaare ragen aus dem massiven Torso der Figur, der wiederum auf sehr

---

<sup>169</sup> Vgl. Lavin 1994, S. 121.

<sup>170</sup> „Trotz eindeutiger weiblicher Elemente erscheinen diese Figuren als androgyne Mischwesen und verkörpern so eine ironische Kritik an der Frauenrolle in der Gesellschaft der Weimarer Epoche.“ Fentroß, J., „Aus einem ethnographischen Museum“ von Hannah Höch – Eine Fotomontagensammlung in Auseinandersetzung mit Völkerkundefaszination, Geschlechterdifferenz und Medienreflexion der Zwanziger Jahre (1924-1930), In: Kritische Berichte, vol. 31, no. 1, 2003, S. 17.

fragil wirkenden Beinen ruht. Die Arbeit erweckt den Eindruck, als wären verschiedene Abbildungen von Torsi übereinander gelegt worden, von denen nur noch die Arme herausragen. Der geschnitzte Kopf ist mit einer der Abbildungen, die hinter dem dominanten Brustkorb liegen, durch einen kontinuierlich wirkenden Übergang verbunden. Wobei die geschlechtlich nicht eindeutig bestimmbar Bildausschnitte in fragilem Gleichgewicht auf den dünnen Beinchen zu ruhen scheinen. Während die unterschiedlich großen Bildfragmente in *Trauer* additiv aneinandergereiht erscheinen, verband Höch in *Aus der Sammlung: Aus einem ethnographischen Museum* (1929; Abb. 18) die Fotografierteile durch sehr sorgfältige Übergänge miteinander. Die afrikanische, männlich konnotierte Maske sitzt auf einem, aus westlichen weiblichen Brüsten und geschnitztem Bauch montierten Torso. Die untere Körperhälfte der Mischfigur wurde aus der geometrischen Form einer Pyramide gebildet, die als Rock gelesen werden kann. Die Fotomontage lässt allerdings auch die Möglichkeit offen, diese Positionierung des androgynen Oberkörpers als Spitze einer Pyramide zu lesen.

In der wahrscheinlich meist zitierten Aussage Höchs spricht die Künstlerin davon, mit ihren Werken die festen Grenzen verwischen zu wollen, die die Menschen zu ziehen geneigt sind: „Ich will dartun, dass klein auch groß und groß auch klein ist, nur der Standpunkt aus dem wir urteilen, wird gewechselt, und jeder Begriff verliert seine Gültigkeit.“<sup>171</sup> In diesem Sinne können die androgynen Gestalten in Höchs Fotomontagen auch als Versuch der Verwischung der Grenzen, als eine Art der Aufhebung, interpretiert werden. Peter Gorsen spricht im Bezug auf die „Verwandlung männlicher Symbole unter weiblicher Kompetenz“ von der „Utopie der überwundenen alternativen Geschlechtsrollen“, dem „Menschheitsraum [des] Androgynismus“, indem ein „künftiger, gesellschaftlich entfalteter Feminismus die Phase der individuellen Identitätsfindung überwindet“<sup>172</sup>. Als Entwicklungsstufe dazu sieht Gorsen das Portrait des emanzipierten weiblichen Menschen in der Kunstgeschichte, „als *androgyn Annäherung* männlicher und weiblicher Qualitäten *in einem Individuum*“<sup>173</sup>.

Hannah Höchs Mischwesen könnten auch in Zusammenhang mit Theorien wie Bracha Lichtenberg Ettingers Konzept der „Matrix“ gebracht werden. Die Autorin entwickelte dieses Konzept als Alternative zum phallischen Verhaltensmuster,

---

<sup>171</sup> Höch 1994, S. 27.

<sup>172</sup> Vgl. Gorsen 1980, S. 154.

<sup>173</sup> Ebd., S. 149.

welches sich das „Andere“ entweder einverleibt oder abstößt. Die „Matrix“ negiert dualistische Strukturen und lässt stattdessen eine Koexistenz mit dem „Anderen“ zu.

In the matrixial stratum of subjectivity, the connection between phantasy and desire allows heterogeneity, while in the phallic plane phantasy and desire exclude each other. The matrix intertwines the woman as *between* subject and object and *between* center and nothingness on the axis of heterogeneous severality [...].<sup>174</sup>

Lichtenberg Ettinger definierte in Bezugnahme auf Lacan's Theorie der Frau als das Andere, Weiblichkeit in der Matrix als „[...] not a radical Other but a border-Other, a *becoming in-ter-with* the Other [...]“<sup>175</sup>.

Eine historisch nähere Position findet sich in Thomas Rings Anschauungen, der mit Hannah Höch bereits seit der gemeinsamen Studienzeit befreundet war, und ab 1919 als Randfigur im Berliner Dadaismus involviert war. Die beiden Künstler standen in regelmäßigem Briefkontakt, wobei Ring oftmals auch Aufsätze an Höch schickte, damit diese die Texte an mögliche Verleger weiterleiten konnte.<sup>176</sup> In Höchs Nachlass fanden sich mehrere von Thomas Rings Arbeiten unterschiedlichster Thematik, woraus sich schließen lässt, dass der Künstlerin die theoretischen Konzepte Rings bekannt waren. Sein bildnerisches Werk kreiste, neben abstrahierten Figurationen, Zeit seines Lebens um das Grundmotiv der Vereinigungsmetapher von „Männlich-Weiblich“. Ab 1920 bildete sich der Kerngedanke des *Kontrapunktes* als künstlerisches Leitmotiv auch in seiner Malerei heraus. Das Thema der *Kontrapunktik* hängt eng mit der Formel der *coincidentia oppositorum*, der Vereinigung von Gegensätzen, des Nikolaus von Kues zusammen. Die aus der Musik kommende *Kontrapunktik* basiert auf dem Kontrast gerader und gekrümmter Linien, sowie spitzer und runder Formen und Farben, die in Rings formenreichen und mehrfarbigen Kompositionen zu einer Synthese des harmonischen Gleichgewichts als Ausdruck des Absoluten führen sollen. Ring verfolgte in seinen Arbeiten oft die wechselseitige Durchdringung des Männlichen und Weiblichen, mit dem Ziel alle Polaritäten zu einem Ausgleich, zu einem

---

<sup>174</sup> Lichtenberg Ettinger, B., *The With-In-Visible Screen*, In: De Zegher 1996, S. 105.

<sup>175</sup> Ebd.

<sup>176</sup> Vgl. Roters, E., *Künstlerfreunde*, In: Roters / Ohff 1995, S. 235-255.

kosmischen Gleichgewicht zu führen.<sup>177</sup> In der Ölmalerei *Roter Gong* (1920; Abb. 56) stellte Ring eine dynamische Bewegung und Gegenbewegung innerhalb schattierter Farben und ineinander verstrickter runder und gerader Linien dar. Während hier die Thematik des Musikalischen im Vordergrund steht, hat Ring zwischen 1924/25 und 1927 seine Arbeiten auf die Polaritäten des Männlichen und Weiblichen umgelegt.

„Die Einheit als lebendige Ganzheit manifestiert sich stets als Einheit von Gegensätzen. Eben jene Vereinigung – die ‚coincidentia oppositorum‘ – ist das malerische und philosophische Anliegen des Künstlers. [...] Es verweist in den Bereich des Mythischen, auf den Androgyn.“<sup>178</sup>

Ring beschäftigte sich intensiv mit der griechischen Mythologie, und kannte die doppelgeschlechtlichen Götter der antiken Autoren. Die von Aristophanes erzählte Geschichte von Platos Gastmahl stellt eines der ältesten schriftlichen Zeugnisse für die Idee des dritten Geschlechts dar. Es ist hier von den ursprünglichen drei Geschlechtern, dem gedoppelten Mann, der gedoppelten Frau und des männlich-weiblichen Mischwesens, des Androgyns, die Rede, die von Zeus als Strafe für ihren Hochmut geteilt wurden. Seit dieser Teilung sind nun die Menschen auf der Suche nach ihrer zweiten Hälfte, um dadurch die Einheit wiederherstellen zu können.<sup>179</sup> In Thomas Rings *Der ewige Tanz/Mann und Frau* (1927) stehen sich eine Profil- und eine Frontalfigur gegenüber. Wie in vielen Arbeiten des Künstlers handelt es sich auch hier um ein Gegen- beziehungsweise Miteinander der Geschlechter, die manchmal auch androgyn oder in fließendem Übergang zueinander gezeigt werden. Das Zueinanderstreben der Geschlechter stellt den Versuch dar, die ursprüngliche Einheit wiederherzustellen, und ist vergleichbar mit der Synthese in der *Kontrapunktik*, die zwischen gerader und gekrümmter Linie das harmonische Gleichgewicht erzeugt. Ring sah folglich in der Verschmelzung beider Geschlechter, im Androgyn die Einheit, das Absolute.

Im Zusammenhang mit Rings Vorstellung von der Einheit beider Geschlechter könnten somit Hannah Höchs androgyne Mischwesen als verkörperte Sehnsucht nach Vollkommenheit und als utopische Zukunftsvision erklärt werden. Der Gedanke

---

<sup>177</sup> Vgl. Skiebe, I., Thomas Ring: Zwischen Emotion, Konstruktion und Figuration, Werke und Werkzeuge der zwanziger Jahre, In: Ring, T., Thomas Ring (1892-1983), (Ausst. Kat., Wilhelm- Lehmbruck- Museum der Stadt Duisburg), Duisburg 1988, S. 10.

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Vgl. Prinz, U., Einführung, In: Dies. (Hrsg.), Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit, Berlin 1986, S. 9.

der Gesellschaftsutopie, der Sehnsucht nach Einheit, ist in der androgynen Darstellung manifest. Die Thematisierung des Androgyns beinhaltet somit auch einen Protest an der vorherrschenden Realität. Wobei diese Thematik der Androgynität nicht allein in den Mischwesen zu finden ist, sondern auch in den unzähligen Zwischenstufen.

„[...] das Wesen des Androgynen ist nicht nur die Zweiheit in der Einheit und die Ruhe, sondern auch das Vermischte und die Spannung. Übergänge zwischen zwei Gegensätzen, Teile vom einen im anderen, sind uns näher als das Unglaubliche des – vermeintlich – idealen Zustandes.“<sup>180</sup>

In diesem Zusammenhang können auch Höchs Darstellungen verstanden werden, die trotz des immer wieder kehrenden Themas der Androgynität nie zu einheitlich wahrnehmbaren Abbildungen verschmelzen, sondern die Bildteile als Gegensätze nebeneinander belassen. Es kommt zu einer Vermischung der unterschiedlichen Abbildungen, jedoch bleiben diese als einzelne Fragmente erkennbar. Es sind die Widersprüche, die in den Fotomontagen aneinandergesetzt wurden, um groteske Mischbilder zu konstruieren. Kathrin Hoffmann-Curtius verglich diese Art der Darstellung in Form von Mischbildern mit Freuds Abhandlungen über den Witz, und die daraus resultierende Theorie des „Mischwortes“.<sup>181</sup> Wobei die Triebfeder der Witzproduktion die Spiellust an der Verwendung von Worten und Gedanken darstellt, die unabhängig vom Urteil der Vernunft besteht. Freuds ungewohnte Verbindungen von einzelnen Wortteilen wie beispielsweise „monumentan“, also ein Monument eines momentanen Gebildes, oder „familionär“ bringen einen verborgenen Sinn zu Vorschein und stellen dadurch sehr prägnante Kommentare dar.<sup>182</sup> Höch arbeitete laut Hoffmann-Curtius auf ähnliche Weise nach dem „Prinzip der Witzarbeit am sinnvollen Unsinn“<sup>183</sup> in ihren Mischbildern. *Denkmal I: Aus einem ethnographischen Museum* (1924<sup>184</sup>; Abb. 10) stellt in seiner Kombination aus verschiedenen Bildausschnitten wohl die am meisten als grotesk empfundene Figur der Serie dar.

---

<sup>180</sup> Ebd., S. 10.

<sup>181</sup> Vgl. Hoffmann-Curtius, K., Höchs Denkmal-Montage: Ein monumentaner Bild-Witz, In: Duden, B. / Hagemann, K. / Schulte, R. (Hrsg.), *Geschichte in Geschichten – Ein historisches Lesebuch*, Frankfurt / New York 2003, S. 149-160.

<sup>182</sup> Ebd., S. 152f.

<sup>183</sup> Ebd., S. 153.

<sup>184</sup> Auch in dieser Arbeit ist von einer späteren Datierung um 1929/30 auszugehen, da die Künstlerin Ausschnitte aus der Berliner Illustrierten Zeitung wählte, die erst 1928 erschienen.

Die Darstellung auf dem üblichen, durch Wasserfarbe getönten „Sockel“ präsentiert sich mit drei Beinen, wobei nur eines davon eindeutig als Bein erkannt werden kann. Das zweite animalisch konnotierte Beinfragment kann nach längerer Betrachtung als um-hundertachtzig-Grad-gedrehter abgewinkelter Frauenarm identifiziert werden. Auf diese „Beinkonstruktion“ setzte Höch den Oberkörper einer ägyptischen Steinfigur, die mit dem Fragment einer afrikanischen Kopfskulptur bekrönt wurde. Die Kompositfigur, die zum einen auf den Betrachter zuzugehen scheint, ist andererseits durch den sockeligen Unterbau statisch gebunden. Wobei die monumentale Wirkung der Darstellung durch die Bezeichnung „Denkmal“ im Titel der Arbeit verstärkt wurde. „Wir können hier, um Freuds »Witzmaterial« wieder aufzugreifen, von einem Monument einer momentanen Bewegung sprechen, einem monumentanen Gebilde.“<sup>185</sup> Die monumentale Präsentation der Figur auf einem Sockel wurde gleichzeitig auch als harter Kommentar der Künstlerin an den heroischen Posen der konventionellen Denkmäler interpretiert.<sup>186</sup>

*Die Süße* (1926; Abb. 12) zählt zu den Arbeiten der Serie, in denen die Künstlerin auf die Verwendung eines bildimmanenten Sockels verzichtete, und die Kompositfigur stattdessen vor atmosphärischem Hintergrund platzierte. Der Körper der Figur besteht aus einer, als männlich zu bezeichnenden Plastik des afrikanischen Bushongo-Stammes. Höch veränderte in dieser Arbeit ganz eindeutig das Geschlecht der Figur, indem sie den Penis der Originalplastik (Abb. 53) sorgfältig aus der Fotografie schnitt, und durch ein Paar weiblicher Beine in Stöckelschuhen ersetzte. Die afrikanische Plastik, die in ihrem ursprünglichen Kontext die Verkörperung einer magischen, spirituellen Kraft in Form eines religiösen Fetisches präsentierte, wurde durch die Adaption in westliche Darstellungskonventionen um die Interpretation als psychosexueller Phallus-Fetisch erweitert.<sup>187</sup> Carl Einstein beschrieb in der Publikation *Afrikanische Plastik* die im Zusammenhang mit afrikanischen Statuen oft verwendete Bezeichnung des Fetisches<sup>188</sup> als problematisch: „Unter der Bedeutungsmasse dieses Wortes verdunstet der genaue Sinn des Gegenstandes ins Vage.“<sup>189</sup> Dennoch bewahrte er den Begriff in seiner

<sup>185</sup> Hoffmann-Curtius 2003, S. 152.

<sup>186</sup> Vgl. Lavin 1994, S. 121.

<sup>187</sup> Nach Sigmund Freuds Definition von Fetischismus, handelt es sich bei einem psychosexuellen Fetisch zum Einen um das Objekt des männlichen Blickes und zum Anderen um die Figur der Leugnung. In der Vorstellung des Fetischisten ist die Frau, oder ein Objekt das für sie steht, der Ersatz für den fehlenden Phallus. Siehe: Freud, S., The standart edition of the complete psychological works, Vol. 7, o. O. 1953.

<sup>188</sup> [von portugiesisch feitiço »Zauber(mittel)«]

<sup>189</sup> Einstein, C., *Afrikanische Plastik*, Berlin 1922, S. 7.

Beschreibung der Funktion afrikanischer Kunst in kultischen Riten, als eindeutig religiös intendierte kultische Fetische. Durch Hannah Höchs Positionierung der Kultgegenstände außereuropäischer Völker auf „Sockeln“, frontal und zentral in der Bildachse, wie es speziell in *Trauer: Aus einem ethnographischen Museum* (1925; Abb. 9) aber auch in *Die Süße* der Fall ist, könnte auch ein Verweis auf die Feierlichkeit der Kultobjekte im ursprünglichen Kontext liegen.<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> Vgl. Lavin 1993, S. 176.

## 4.b

### Ausblick auf das Spätwerk

„Bis heute versuche ich konsequent das Foto auszubeuten. Ich benutze es wie die Farbe, oder wie der Dichter das Wort. Soviel zu der mich bis heute intensivst beschäftigenden Form von DADA.“<sup>191</sup>

Neben Zeichnung und Malerei blieb die Fotomontage in Hannah Höch künstlerischer Laufbahn bis zum Schluss ein sehr wichtiges Ausdrucksmittel. Höch fertigte bis ins hohe Lebensalter Fotomontagen an, und verwendete dieses Mittel der Bildfindung auch im *Lebensbild* (1970-72; Abb. 59) – der großen retrospektiven Arbeit ihres Spätwerks. Nachdem sich die politische Lage im Deutschland der 30er Jahre immer mehr zuspitzte und die meisten Künstlerkollegen das Land bereits verlassen hatten, übersiedelte auch Höch aus dem Zentrum an den Stadtrand Berlins in ein kleines Haus in Heiligensee. Die folgenden Jahre verbrachte die Künstlerin sehr zurückgezogen, und nachdem auch Höchs Arbeiten von den Nazis als *Entartete Kunst* bezeichnet wurden, beschränkte sich ihr künstlerisches Schaffen auf den privaten Kreis; Ausstellungsmöglichkeiten standen natürlich nicht zur Verfügung. 1937, im Jahr des Umzugs nach Heiligensee entstand die Fotomontage *Siebenmeilenstiefel* (1934; Abb. 57). Die sich im Sprung befindenden Beine einer Eiskunstläuferin erstrecken sich horizontal über die gesamte Bildbreite und überspringen dabei eine Häusergruppe im Hintergrund der Darstellung. Beide Beine wurden gänzlich vom restlichen Körper gelöst und an die Abbildung eines Schneckenhauses montiert. Die weit gegrätschten Beine und der fehlende Oberkörper erinnern formal an die Montage der Serie *Ohne Titel III: Aus einem ethnographischen Museum* (1930; Abb. 21). Höch reduzierte die Figur in dieser Arbeit der Museumsserie auf die untere Körperhälfte eines Sportlers. Direkt auf die noch erkennbaren Shorts der Figur setzte die Künstlerin den Kopf einer außereuropäischen Steinskulptur. Bewegung wird zwar auch in diesem Blatt durch die zum Sprung ansetzenden muskulösen Männerbeine suggeriert, allerdings platzierte Höch die Figur im Zentrum der Darstellung und gab keine klare Bewegungsrichtung vor. Aber auch der, sich in die Tiefe der Abbildung erstreckende Hintergrund ist in den Blättern der Serie nirgends zu finden. Typisch für diese

---

<sup>191</sup> Höch, H., Worte zur Kunst, In: Remmert / Barth 1982, S. 94.

Arbeiten ab den 30er Jahren ist die Uneindeutigkeit der Geschlechterrollen. Höch forcierte das Oszillieren zwischen den Geschlechtern in ihren späteren Werken und verwendete immer mehr androgyne Gestalten. In *Siebenmeilenstiefel* ist es vor allem die irritierende Positionierung des als männliche Genitalien lesbaren Schneckenhauses zwischen den weiblichen Beinen, das androgyn anmutet.

Jula Dech interpretierte Höchs Kombination des Schneckenhauses mit dem weit ausladenden Beinpaar mit der damals gegenwärtigen Situation der Künstlerin selbst. Das Schneckenhaus, das traditionsgemäß für Zurückgezogenheit und Trägheit steht, verband Höch mit den in großen Schritten voraneilenden Beinen, die für Höchs eigene Reisetätigkeit stehen könnten. Hannah Höch verbrachte mit ihrem Ehemann Kurt Matthies viel Zeit im Wohnwagen auf Reisen durch Europa.<sup>192</sup>

Bewegung suggerierende Elemente wie Spiralen, Räder und sich im Tanz befindende Beine finden sich oft in den späteren Arbeiten der Künstlerin. Der fragile Moment der Balance und das Sich-um-die-eigene-Achse-drehen im Tanzschritt existiert in Höchs Oeuvre immer wieder, bildet aber speziell in den Werken nach der sehr statisch angelegten Serie *Aus einem ethnographischen Museum* eine neue Werkgruppe. In *Ungarische Rhapsodie* (1940; Abb. 58) nimmt Höch das Rad, das schon in *Schnitt mit dem Küchenmesser* die unterschiedlichen Bereiche des Bildes dynamisch miteinander verband, wieder auf. Die dreibeinige androgyne Gestalt des/der TänzerIn bewegt sich zur *Ungarischen Rhapsodie*, wobei die runden Bildfragmente die Bewegung und das um-sich-kreisen unterstützen. Aber auch in dieser „Bewegung“ findet sich das zurückhaltende Element des Schneckenhauses. Die Speiche des für Fortschritt stehenden Rades wird von der Spiralförmigkeit der Muschel ‚umwickelt‘, wodurch die Bewegung statisch im Bild gehalten wird.<sup>193</sup> Narrative Qualitäten treten bei diesen späten Arbeiten in den Hintergrund und auch die für die frühen Arbeiten so signifikante Ironie nimmt ab, während im Gegenzug immer mehr androgyne Wesen entstehen.

Im hohen Alter von 77 Jahren nahm Hannah Höch schließlich noch einmal Bezug auf die im Zusammenhang mit der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* entstandene Arbeit *Fremde Schönheit*. In *Fremde Schönheit II* (1966; Abb. 26) montierte Hannah Höch wieder einen außereuropäischen Schrumpfkopf auf den Körper einer westlichen Frau im Abendkleid. Diesmal verwendete die Künstlerin

---

<sup>192</sup> Vgl. Dech, J., Balance und Spirale – künstlerischer Ausdruck weiblicher Identität – Epochal-Montage / Lebens-Collage: Zwei Brennpunkte in Hannah Höchs Werk, In: Dech / Maurer 1991, S. 38.

<sup>193</sup> Ebd., S. 39.

einige der, seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs verbreiteten Farbfotografien, wodurch das Aquarellieren des Hintergrundes nicht mehr notwendig war. Neben der vermehrten Verwendung von botanischen Formen und Bildern aus der Tierwelt blieben Höch die Thematisierung der Frau und die damit verbundenen Abbildungskonventionen immer ein Anliegen.<sup>194</sup>

Das bewusste Befassen mit der eigenen künstlerischen wie privaten Vergangenheit kulminierte schließlich in Höchs letzter großer Fotomontage *Lebensbild* (1970-72; Abb. 59). Diese 130 x 150 cm große Fotomontage stellt neben der frühen Arbeit *Schnitt mit dem Küchenmesser* das einzige Werk der Künstlerin in diesen monumentalen Ausmaßen dar. Höch verwendete für diese, intensiv vorbereitete Montage ausschließlich Originalfotografien, die ihr von den Bildjournalisten Lieselotte und Armin Orgel-Köhne zur Verfügung gestellt wurden.<sup>195</sup> Die Abbildungen stammen nicht wie in den übrigen Fotomontagen der Künstlerin aus den Bildmedien der Zeit, sondern aus ihrer privaten Welt, wobei Höch diese Bilder zusätzlich nach Belieben vergrößern beziehungsweise verkleinern ließ. Ähnlich wie in *Schnitt mit dem Küchenmesser* ist auch diese vierteilige Komposition in unterschiedliche Themengruppen getrennt, allerdings scheinen die Abbildungen des *Lebensbildes* geradezu in ein horizontal-vertikales Rasternetz gesetzt zu sein. Eine Vielzahl der Abbildungen wurde in ihrer geometrischen Form belassen, und nur an einigen Stellen fügte Höch ausgeschnittene Bildfragmente hinzu. Während *Schnitt mit dem Küchenmesser* lauthals die DADA Parolen formulierte, und einen Versuch darstellte die turbulente Zeit einzufangen, dreht sich im *Lebensbild* alles um die Künstlerin selbst. Die thematisierte Bewegung und der Fortschritt der frühen Montage wichen in der Fotomontage der achtzigjährigen Künstlerin dem retrospektiven Moment. Sie unterteilte die Arbeit in Ausschnitte aus früheren Werken im oberen rechten Eck des Bildes, wie beispielsweise aus *Die Süße*, *Deutsches Mädchen*, *Entführung* oder *Resignation*. Die zentrale Gruppe bildet der Bereich mit Erinnerungen an ihre Künstlerfreunde, aber auch die Familie, die Natur und Abbildungen von Tieren finden sich in der Montage. Die gewählten Themen spiegeln in starkem Maße persönliche Erfahrungen wider und die Hauptperson der Arbeit ist eindeutig die Künstlerin selbst, die in unterschiedlichen Alterstufen immer wieder auftaucht. Auffällig ist die Vielzahl

---

<sup>194</sup> Vgl. Silberman, R., Minneapolis and New York Hannah Höch, In: The Burlington Magazine, März 1997, S. 227.

<sup>195</sup> Vgl. Jochimsen, M., Das System hat Methode – Ansammlungen von Hannah Höch und Anna Oppermann, In: Dech / Maurer 1991, S. 163.

der Pflanzen in die die übrigen Abbildungen nahezu eingebettet erscheinen. „In einem Netzwerk verknüpft die Künstlerin den Duktus zyklisch sich wiederholender Naturvorgänge mit dem eigenen gesellschaftlich-privaten Entwicklungsprozeß.“<sup>196</sup> Höch thematisierte in ihrem Alterswerk verstärkt den natürlichen Kreislauf des Wachsens, Blühens und Vergehens, eben wie sie als zentrales Thema ihres Oeuvres in einem Interview mit Susanne Pagé „Das Leben. Symbole für Wachsen und Vergehen, für Liebe und Haß, für Verherrlichen und Verwerfen“<sup>197</sup> beschrieben hatte. Die Integration der Abbildungen früherer Arbeiten im *Lebensbild* lässt auf eine besondere Bedeutung dieser Werke für die Künstlerin selbst schließen. Dabei ist auffällig, dass vier von etwa zehn Abbildungen außereuropäisches Bildmaterial verwenden, wovon zwei der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* zuordenbar sind. Die Rolle der modernen Frau findet sich in allen hier verwendeten Arbeiten thematisiert und in unterschiedlicher Weise präsentiert.

Hannah Höchs Arbeiten wirken auf Grund ihrer nicht eindeutig festlegbaren Lesart auch für den heutigen Betrachter aktuell. Die Montagen der Serie thematisieren auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine Vielzahl von kritischen Themen. Vor allem das Infragestellen westlicher Betrachtungsweise außereuropäischer Kulturen und der, durch die Massenmedien verbreiteten Idealtypen von Weiblichkeit sind immer noch kursierende Themen. So schrieb auch der Autor Robert Silberman in seiner Kritik der 1997 in Minneapolis stattfindenden Ausstellung über die Blätter der Serie *Aus einem ethnographischen Museum*: „These works appear absolutely contemporary in their examination of the museum, ethnography, and notions of ‚the primitive‘.“<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Dech 1991, S. 41-42.

<sup>197</sup> Höch 1994, S. 25.

<sup>198</sup> Silberman 1997, S. 227.

## **Literaturverzeichnis**

### **Adriani 1980**

Götz Adriani (Hrsg.), Hannah Höch – Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle, Köln 1980.

### **Aristoteles 1982**

Aristoteles, Poetik, Stuttgart 1982.

### **Barck o.J.**

Karlheinz Barck (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 6, Stuttgart [u. a.] o.J..

### **Becker-Schmidt 2000**

Regina Becker-Schmidt/Gudrun-Axeli Knapp, Feministische Theorien zur Einführung, Hamburg 2000.

### **Benjamin 1974**

Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt am Main, 1974.

### **Bergius 1989**

Hanne Bergius, Dada Rundschau – Eine Photomontage, In: Hannah Höch, Hannah Höch 1889-1978: Ihr Werk, Ihr Leben, Ihre Freunde, Berlin 1989, S. 101-106.

### **Bilang 1989**

Karla Bilang, Bild und Gegenbild – Das Ursprüngliche in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Leipzig 1989.

### **Böhringer 1992**

Hannes Böhringer, Einfach werden, In: Rolf Peter Baacke (Hrsg.), Carl Einstein – Negerplastik, Berlin 1992, S. 143-152.

### **Bollinger 1980**

Hans Bollinger, Dokumentation. Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts. Katalog 7, Zürich 1980, Nr. 16.

### **Boswell / Makela 1997**

Peter Boswell, Hannah Höch: Through the looking glass, In: Peter Boswell / Maria Makela (Hrsg.), The Photomontage of Hannah Höch, Minneapolis 1997, S. 7-23.

### **Brennan 2000**

Teresa Brennan, Psychoanalytic feminism, In: Alison Jaggar (Hrsg.), A Companion to Feminist Philosophy, Oxford 2000, S. 272-279.

### **Buchloh 1982**

Benjamin H. D. Buchloh, Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, In: Artforum, Vol. XXI No. 1, Sep. 1982, S. 43-56.

**Bürger 1974**

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

**Burgin 1982**

Victor Burgin, Photography, Phantasy, Function, In: Victor Burgin (Hrsg.), Thinking Photography, London u.a. 1982, S. 177-216.

**Chadwick 1998**

Whitney Chadwick, Fetishising Fashion / Fetishising Culture: Man Ray's Noire et Blanche, In: Naomi Sawelson-Gorse (Hrsg.), Women in Dada. Essays on sex, gender and identity, London 1998, S. 294-329.

**Clifford 1986**

James Clifford, On Ethnographic Allegory, In: James Clifford / George E. Marcus (Hrsg.), Writing Culture – The Poetics and Politics of Ethnography, Berkeley / Los Angeles / London 1986, S. 98-121.

**Dech 2002**

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

**Dech / Maurer 1991**

Jula Dech / Ellen Maurer (Hrsg.), Da-Da zwischen Reden, Berlin 1991.

**Dech 1989**

Jula Dech, Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands, Frankfurt am Main 1989.

**Dech 1980**

Jula Dech, Marionette und Modepuppe, Maske und Maquillage- Beobachtungen am Frauenbild von Hannah Höch, In: Götz Adriani (Hrsg.), Hannah Höch, Köln 1980, S. 79-94.

**Dectorow 1991**

Erika Dectorow, ‚Die Dompteuse‘ – Eine politische Ikone der dreißiger Jahre, In: Jula Dech / Ellen Maurer (Hrsg.), Da-da zwischen Reden, Berlin 1991.

**Einstein 1926**

Carl Einstein, Das Berliner Völkerkunde-Museum anlässlich der Neuordnung, In: Der Querschnitt 6, Nr. 2, Berlin 1926, S. 588-592.

**Einstein 1915**

Carl Einstein, Negerplastik, Leipzig 1915.

**Everard 1991**

Myriam Everard, ‚Man lebt nur einmal in Patchamatac‘ – Die groteske Welt der Til Burgman, Lebensgefährtin von Hannah Höch, In: Julia Dech / Ellen Maurer (Hrsg.), Da-da zwischen Reden, Berlin 1991, S. 83-97.

**Fentroß 2003**

Jeannette Fentroß, ‚Aus einem ethnographischen Museum‘ von Hannah Höch, In: Annette Dorgerloh u.a. (Hrsg.), Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Marburg 2003, S. 14-23.

**Foster / Krauss / Bois / Buchloh 2004**

Hal Foster / Rosalind Krauss / Yve-Alain Bois / Benjamin H.D. Buchloh (Hrsg.), art since 1900 – modernism, antimodernism, postmodernism, London 2004.

**Freud 1953**

Sigmund Freud, The standart edition of the complete psychological works, Vol. 7, o. O. 1953.

**Freud 1947**

Sigmund Freud, Drei Abhandlungen zur Sexualtherapie, Wien 1947.

**Friedrich 1997**

Annegret Friedrich, Projektionen – Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997.

**Fuchs 1996**

Brigitte Fuchs / Gabriele Habinger (Hrsg.), Rassismen & Feminismen. Differenzen, Machtverhältnisse und Solidarität zwischen Frauen, Wien 1996.

**Gagel 1991**

Hanna Gagel, Hannah Höch und die starke ‚neue Frau‘ der zwanziger Jahre Weibliches Ideal – Männliche Phantasie?, In: Julia Dech / Ellen Maurer (Hrsg.), Da-da zwischen Reden, Berlin 1991, S. 108-115.

**Gombrich 2002**

E. H. Gombrich, The Preference fort the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art, o.O. 2002.

**Gombrich 2000**

E. H. Gombrich, Der Wert des Primitiven in der Kunst, In: Marc Scheps (Hrsg.), Kunstwelten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Köln 2000, S. 28-34.

**Gorsen 1980**

Peter Gorsen, Frauen und Frauenbilder in der Kunstgeschichte, In: G. Nabakowski / H. Sander / P. Gorsen (Hrsg.), Frauen in der Kunst, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 177.

**Greter Nobs 1991**

Ruth Greter Nobs, Dada im Spannungsfeld patriarchalischer Denkstrukturen, In: Julia Dech/Ellen Maurer (Hrsg.), Da-da zwischen Reden, Berlin 1991, S. 190-197.

**Gross 1994**

Otto Gross, Konflikt des Eigenen und Fremden, In: Cornelia Thater-Schulz (Hrsg.), Hannah Höch – Eine Lebenscollage, Bd. 1, Berlin 1994, S. 225-228.

**Haacke 1968**

Wilmont Haacke, Der Querschnitt, Facsimile-Querschnitt, 1921-1936, 1. Aufl., Frankfurt 1968.

**Haug o.J.**

Frigga Haug (Hrsg.), Historisch-kritisches Wörterbuch des Feminismus, Hamburg o.J..

**Hausmann 1994**

Raoul Hausmann, Durch Kommunismus zur Anarchie, In: Cornelia Thater-Schulz (Hrsg.), Hannah Höch – Eine Lebenscollage, Bd. 1, 2. Abteilung 1919-1920, Berlin 1994, S. 534-535.

**Hausmann 1994**

Raoul Hausmann, Zur Auflösung des bürgerlichen Frauentyps, In: Cornelia Thater-Schulz (Hrsg.), Hannah Höch – Eine Lebenscollage, Bd. 1, 2. Abteilung 1919-1920, Berlin 1994, S. 572-578.

**te Heesen 2006**

Anke te Heesen, Der Zeitungsausschnitt, Frankfurt am Main 2006.

**Herzfelde 1979**

Wieland Herzfelde, Zur Einführung, In: Uwe Schneede (Hrsg.), Die zwanziger Jahre – Manifeste und Dokumente deutscher Künstler, Köln 1979, S. 31-34.

**Hillach 1976**

Ansgar Hillach, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1976.

**Höch 1995**

Hannah Höch, Notizen – Auszug aus einem Notizzettelkonvoluts, In: Eberhard Roters / Heinz Ohff (Hrsg.), Eine Lebenscollage, Bd. 2, Berlin 1995.

**Höch 1994**

Hannah Höch, Notate und Aufzeichnungen, In: Elmar Faber / Hans Marquardt (Hrsg.), ...fange die blauen Bälle meines Daseins: Aquarelle, Texte, Notate und drei Original- Linolschnitte, Berlin 1994, S. 27-39.

#### **Höch 1989**

Hannah Höch, Die Fotomontage, In: Hannah Höch, Hannah Höch 1889-1978: Ihr Werk, Ihr Leben, Ihre Freunde, Berlin 1989, S. 218-219.

#### **Höch 1989**

Hannah Höch, Erinnerungen an DADA – Ein Vortrag 1966, In: Hannah Höch 1889-1978: Ihr Werk, Ihr Leben, Ihre Freunde, Berlin 1989, S. 201-213.

#### **Höch 1982**

Hannah Höch, Worte zur Kunst, In: Herbert Remmert / Peter Barth (Hrsg.), Hannah Höch – Werke und Worte, Berlin 1982.

#### **Höch 1971**

Hannah Höch, Zur Collage, In: Eberhard Roters, Hannah Höch – Collagen aus den Jahren 1916-1971, Berlin 1971, S. 18-19.

#### **Hoffmann-Curtius 2003**

Kathrin Hoffmann-Curtius, Höchs Denkmal-Montage: Ein monumentaner Bild-Witz, In: Barbara Duden u.a. (Hrsg.), Geschichte in Geschichten – Ein historisches Lesebuch, Frankfurt / New York 2003, S. 149-160.

#### **Hoffmann-Curtius 2002**

Kathrin Hoffmann-Curtius, Dada-Antike: Hannah Höchs Denkmalschnitt, In: Christoph Auffarth / Jörg Rüpke (Hrsg.), Studien zur römischen Religion in Antike und Neuzeit, Stuttgart 2002, S. 225-236.

#### **Jürgens-Kirchhoff 1991**

Annegret Jürgens-Kirchhoff, ‚Fremde Schönheit‘ zu Hannah Höchs Fotomontagen, In: Julia Dech/Ellen Maurer (Hrsg.), Da-da zwischen Reden, Berlin 1991, S. 127-137.

#### **Kolb 1993**

E. Kolb, Die Weimarer Republik, München 1993.

#### **Krauss 1994**

Rosalind Krauss, The Photographic conditions of Surrealism, In: Dies., The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, Cambridge / London 1994, S. 87-118.

#### **Krauss 1985**

Rosalind Krauss, Corpus Delicti, In: Dies. / Jane Livingston, L'Amour fou – photography & surrealism, Washington D.C. 1985, S. 56-101.

**Kravagna o.J.**

Christian Kravagna, Die Welt im Museum- Ethnografie von einem künstlerischen Standpunkt betrachtet. (unveröffentlichter Aufsatz)

**Lammert 1993**

Angela Lammert, 'Was gibt es schauerlicheres als die Knaben-Baby-Gesichts-Schablone?' – Zurücknahme und Vereinnahmung einer Utopie, In: Katharina Sykora, Die neue Frau – Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993, S. 165-181.

**Lavin 1994**

Maud Lavin, The Mess of History and the Unclean Hannah Höch, In: Catharine de Zegher (Hrsg.), Inside the Visible – an elliptical traverse of 20<sup>th</sup> century art, Boston 1994, S. 117-123.

**Lavin 1993**

Maud Lavin, cut with the kitchen knife. the weimarer photomontages of hannah höch, New Haven 1993.

**Lavin 1991**

Maud Lavin, 'Aus einem ethnographischen Museum': Allegorien moderner Weiblichkeit, In: Julia Dech/Ellen Maurer (Hrsg.), Da-da zwischen Reden, Berlin 1991, S. 115-128.

**Leßmann 1993**

Sabina Leßmann, Weiblichkeit ist Maskerade – Verkleidungen und Inszenierungen von Frauen in Fotografien, In: Katharina Sykora u.a. (Hrsg.), Die neue Frau – Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993, S. 141-152.

**Lichtenberg Ettinger 1994**

Bracha Lichtenberg Ettinger, The With-In-Visible Screen, In: Catherine de Zegher (Hrsg.), Inside the Visible – Impulse of the possible, Boston 1994, S. 89-113.

**Lindner 1990**

Ines Lindner, Beobachtungen zum Hannah- Höch- Symposium von 16.-19.11.1989 in Berlin, In: Kritische Berichte, vol. 18, no. 1, 1990, S. 92-96.

**Livingston 1985**

Jane Livingston, Man Ray and Surrealist Photography, In: Rosalind Krauss / Dies., L'Amour fou –photography & surrealism, Washington D.C. 1985, S. 115-147.

**Lodder 1985**

Christina Lodder, Russian Constructivism, New Haven / London 1985.

**Luyken 2004**

Gunda Luyken, Hannah Höch – Album, Berlin 2004.

**Makela 2007**

Maria Makela, Dadadame und Urfeministin – Die Hannah Höch-Rezeption in den USA, In: Ralf Burmeister, Hannah Höch – Eine Lebenscollage, Bd. 3, 1. Abteilung, Berlin 2007, S. 201-248.

**Makela 2003**

Maria Makela, Grotesque Bodies – Weimar-era Medicine and the Photomontages of Hannah Höch, In: Frances S. Connelly (Hrsg.), Modern Art and the Grotesque, Cambridge 2003, S. 193-219.

**Makela 2000**

Maria Makela, Aus einem ethnographischen Museum: Rasse und Ethnographie im Deutschland der 20er Jahre, In: Marc Scheps (Hrsg.), Kunstwelten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart, Köln 2000, S. 56-61.

**Mauer 1984**

Evan Mauer, Dada und Surrealismus, In: William Rubin (Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1984, S. 546-607.

**Nochlin / Sutherland Harris 1976**

Linda Nochlin / Ann Sutherland Harris (Hrsg.), Women Artists 1550-1950, Los Angeles 1976.

**Nochlin 1971**

Linda Nochlin, Why have there been no great women artists?, In: Vivian Gornick / Moran Barbara (Hrsg.), Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness, New York 1971, S. 480-510.

**Ohff 1968**

Heinz Ohff, Hannah Höch, Berlin 1968.

**Owens 1995**

Craig Owens, The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism, In: Hal Foster (Hrsg.), The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, Washington 1995.

**Owens 1984**

Craig Owens, The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism, In: B. Wallis (Hrsg.), Art after Modernism: Rethinking Representation, New York 1984, S. 203-235.

#### **Owens 1978**

Craig Owens, Photography en abyme, In: October, no. 5, Sommer 1978, S. 73-88.

#### **Pagé 1994**

Susanne Pagé, Interview mit Hannah Höch, In: Elmar Faber / Hans Marquardt (Hrsg.), ...fange die blauen Bälle meines Daseins: Aquarelle, Texte, Notate und drei Original- Linolschnitte, Berlin 1994, S. 18-25.

#### **Plisnier 2007**

Valentine Plisnier, J. B. und sein Engel, In: Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA!, Berlin 2007, S. 28-29.

#### **Prinz 1986**

Ursula Prinz (Hrsg.), Androgyn: Sehnsucht nach Vollkommenheit (Ausst. Kat., Neuer Berliner Kunstverein, Berlin), Berlin 1986.

#### **Rempel 1994**

Lora Rempel, The Anti-Body in Photomontage: H. Höch`s woman without wholeness, In: Ann Kibbey (Hrsg.), Sexual Artifice: Persons, Images, Politics, New York 1994, S. 148-170.

#### **Richter 1964**

Hans Richter, Dada-Kunst und Antikunst, Köln 1964.

#### **Ritter/Gründer o.J.**

Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Darmstadt o.J..

#### **Roditi 1959**

Edouard Roditi, Hannah Höch und die Berliner Dadaisten, In: Der Monat, 12. Jahrgang, Heft 134, Nov. 1959.

#### **Roters 1995**

Eberhard Roters, Künstlerfreunde, In: Eberhard Roters / Heinz Ohff, Hannah Höch - Eine Lebenscollage, Bd. 2, 1. Abteilung, Berlin 1995, S. 235-255.

#### **Roters 1980**

Eberhard Roters, Bildsymbolik im Werk Hannah Höchs, In: Götz Adriani, Fotomontage, Gemälde, Aquarelle, Köln 1980, S. 53-66.

#### **Rubin 1984**

William Rubin (Hrsg.), Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, München 1984.

**Sawelson-Gorse 1998**

Naomi Sawelson-Gorse (Hrsg.), Women in Dada. Essays on sex, gender, and identity, London 1998.

**Schedlmayer 2001**

Christina Schedlmayer, Technik, Maschinen und Mechanik im Werk von Hannah Höch in den Zwanziger Jahren, Wien 2001.

**Shelton 1995**

A. Shelton, Fetishism: Visualising Power and Desire, SBC 1995.

**Silberman 1997**

Robert Silberman, Minneapolis and New York Hannah Höch, In: The Burlington Magazine, März 1997, S. 226-227.

**Simmel 1902**

Georg Simmel, Weibische Kultur (1902), In: H.-J. Dahme /K. C. Köhnke (Hrsg.), Simmel, Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter, Frankfurt a. M. 1985, S. 159-176.

**Skiebe 1988**

Ingrid Skiebe, Thomas Ring: Zwischen Emotion, Konstruktion und Figuration. Werke und Werkzeuge der zwanziger Jahre, In: Thomas Ring (1892-1983), (Ausst. Kat., Wilhelm- Lehmbruck- Museum der Stadt Duisburg), Duisburg 1988, S. 8-29.

**Spies 1991**

Werner Spies, Max Ernst – Retrospektive zum 100. Geburtstag, München 1991.

**Spies 1988**

Werner Spies, Max Ernst – Collagen: Inventar und Widerspruch, Köln 1988.

**Stoecker 1986**

Helmut Stoecker (Hrsg.), German Imperialism in Africa: From the Beginning until the Second World War, London 1986.

**Stokes 1977**

Charlotte Virginia Stokes, La femme 100 têtes by Max Ernst, Washington 1977.

**Sykora 1993**

Katharina Sykora, Die neue Frau – Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, In: Katharina Sykora u.a. (Hrsg.), Die neue Frau – Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993, S. 9-24.

**Thater-Schulz 1994**

Cornelia Thater-Schulz, Hannah Höch – Eine Lebenscollage, Berlin 1994.

**Weininger 1925**

Otto Weininger, Geschlecht und Charakter, Wien / Leipzig 1925.

**Weise 1989**

Bernd Weise, Stationen der Photo-Montage, In: Hannah Höch, Hannah Höch 1889-1978: Ihr Werk, Ihr Leben, Ihre Freunde, Berlin 1989, S. 153-159.

**Wells 2004**

Liz Wells (Hrsg.), Photography: A Critical Introduction, London / New York 2004.

**Wentinck 1974**

Charles Wentinck, Moderne und primitive Kunst, Freiburg im Breisgau 1974.

## Verzeichnis der Abbildungen

**Abb. 1** Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschland*, 1919, Fotomontage, 114 x 90 cm, Nationalgalerie staatliches Museum Preußischer Kunstbesitz, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 40.

**Abb. 2** Hannah Höch, *Dada- Rundschau*, 1919, Fotomontage, 45 x 35 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 25.

**Abb. 3** Hannah Höch, *Da- Dandy*, 1915, Fotomontage, 30 x 23 cm, Private Sammlung. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 47.

**Abb. 4** Hannah Höch, *Geschichte der Plastik aller Zeiten*, 1915, Studienarbeit für die Kunstgewerbeschule Berlin- Charlottenburg, Tusche und Gouache auf Papier, 40,1 x 30,2 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 205.

**Abb. 5** Hannah Höch, *Mischling*, 1924, Fotomontage mit Wasserfarbe, 11 x 8,2 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 27.

**Abb. 6** Hannah Höch, *Liebe im Busch*, 1925, Fotomontage mit Wasserfarbe, 23 x 24 cm, Modern Art Museum of Fort Worth. Maud Lavin, Cut with the kitchen knife, New Haven/London 1993, Farbtafel 20.

**Abb. 7** Hannah Höch, *Masken: Aus einem ethnographischen Museum*, 1929, Fotomontage, 25 x 16 cm, Sammlung Rössner- Höch, Backnang. Maud Lavin, Cut with the kitchen knife, New Haven/London 1993, Tafel 144, S. 180.

**Abb. 8** Hannah Höch, *Entführung: Aus einem ethnographischen Museum*, 1925, Fotomontage, 19,5 x 20 cm, Kupferstichkabinett, staatliches Museum Preußischer Kunstbesitz, Berlin. Maud Lavin, Cut with the kitchen knife, New Haven/London 1993, Farbtafel 14.

**Abb. 9** Hannah Höch, *Trauer: Aus einem ethnographischen Museum*, 1925, Fotomontage mit Wasserfarbe, 17,6 x 11,5 cm, Kupferstichkabinett, staatliches Museum Preußischer Kunstbesitz, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 31.

**Abb. 10** Hannah Höch, *Denkmal I: Aus einem ethnographischen Museum*, 1928, Fotomontage mit Wasserfarbe, 19,6 x 15,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 73.

**Abb. 11** Hannah Höch, *Mit Mütze: Aus einem ethnographischen Museum*, 1924, Fotomontage mit Wasserfarbe, 27,5 x 15,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 30.

**Abb. 12** Hannah Höch, *Die Süße: Aus einem ethnographischen Museum*, c. 1926, Fotomontage mit Wasserfarbe, 30 x 15,5 cm, Sammlung Rössner- Höch, Backnang. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 143, S. 178.

**Abb. 13** Hannah Höch, *Hörner: Aus einem ethnographischen Museum*, 1924, Fotomontage mit Wasserfarbe, 19,5 x 12,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 30.

**Abb. 14** Hannah Höch, *Denkmal II: Eitelkeit, Aus einem ethnographischen Museum*, 1926, Fotomontage mit Wasserfarbe, Sammlung Rössner- Höch, Backnang. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 93.

**Abb. 15** Hannah Höch, *Der heilige Berg: Aus einem ethnographischen Museum*, 1927, Fotomontage, 33,7 x 22,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 35.

**Abb. 16** Hannah Höch, *Negerplastik*, 1929, Fotomontage, 26 x 17,5 cm, Private Sammlung. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 133, S. 164.

**Abb. 17** Hannah Höch, *Fremde Schönheit*, 1929, Fotomontage mit Wasserfarbe, 32 x 23 cm, Private Sammlung, Paris. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 135, S. 166.

**Abb. 18** Hannah Höch, *Aus der Sammlung: Aus einem ethnographischen Museum*, 1929, Fotomontage, 49 x 32,5 cm, Kunstsammlung der Bundesrepublik Deutschland. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 142, S. 177.

**Abb. 19** Hannah Höch, *Mutter: Aus einem ethnographischen Museum*, 1930, Fotomontage mit Wasserfarbe, 18 x 24 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre

Pompidou, Paris. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 129.

**Abb. 20** Hannah Höch, *Indische Tänzerin*, 1930, Fotomontage, 10 1/8 x 8 7/8 in., The Museum of Modern Art, New York. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Farbtafel 13.

**Abb. 21** Hannah Höch, *Ohne Titel III: Aus einem ethnographischen Museum*, 1930, Fotomontage, 18,3 x 18,1 cm, Sammlung Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Jeannette Fentroß, „Aus einem ethnographischen Museum“ von Hannah Höch, In: Annette Dorgerloh u.a. (Hrsg.), *Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft*, Marburg 2003, Farbtafel 2, S. 17.

**Abb. 22** Hannah Höch, *Chinesisches Mädchen mit Fächer*, 1926, Fotomontage, 28 x 20,5 cm, Louise R. Noun Sammlung. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Farbtafel Nr. 7.

**Abb. 23** Hannah Höch, *Deutsches Mädchen*, 1930, Fotomontage, 20,5 x 10,5 cm, Berlinische Galerie, Erbegemeinschaft Hannah Höch, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 55.

**Abb. 24** Hannah Höch, *Die Braut*, c. 1933, Fotomontage, 20 x 19,7 cm, Thomas Walter, New York. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Farbtafel 19.

**Abb. 25** Hannah Höch, *Die Dompteuse*, c. 1930, Fotomontage, 35,5 x 26 cm, Kunsthaus Zürich. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 154, S. 195.

**Abb. 26** Hannah Höch, *Fremde Schönheit II*, 1966, Fotomontage, 32,5 x 15 cm, Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 31.

**Abb. 27** Hannah Höch, *Roma*, 1925, Öl auf Leinwand, 90 x 106 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 37.

**Abb. 29** John Heartfield, *Zwangslieferantin von Menschenmaterial. Nur Mut! Der Staat braucht Arbeitslose und Soldaten!*, Fotomontage, 38,2 x 28 cm, Arbeiter Illustrierte Zeitung 9, Nr. 10, S. 183, Museum of Fine Arts, Houston. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 130, S. 161.

**Abb. 30** Hannah Höch, *Nur nicht mit beiden Beinen auf der Erde stehen*, 1940, Fotomontage, 32,2 x 20,8 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Ralf

Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 57.

**Abb. 31** Max Ernst, *La femme 100 têtes / La même, pour la deuxième... / Fin et suite*, 1929, Collagenroman aus Bildern und Bildunterschriften.

**Abb. 32** Max Ernst, *Semaine de Bonté*, 1934, Collagenroman. Marc Scheps (Hrsg.), *Kunstwelten im Dialog: Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, Köln 2000, Tafel 8, S. 61.

**Abb. 33** Hannah Höch, *Bürgerliches Brautpaar*, 1920, Aquarell, 39 x 107 cm, Privatbesitz. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 41.

**Abb. 34** Hannah Höch, *Resignation*, c. 1930, Fotomontage, 26 x 21 cm, Kupferstichkabinett, Staatliches Museum zu Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 35.

**Abb. 35** Hannah Höch, *Dada- Ernst*, 1920-21, Fotomontage, 18,6 x 16,6 cm, Vera und Arturo Schwarz Sammlung, Milano. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Farbtafel 1.

**Abb. 36** Hannah Höch, *Der Traum seines Lebens*, 1925, Fotomontage, 30 x 22,5 cm, Private Sammlung, New York. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 122, S. 150.

**Abb. 37** Hannah Höch, *Marlene*, 1930, Fotomontage mit Wasserfarbe, 36,7 x 24,2 cm, Dakis Jouannou, Athen. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Farbtafel 18.

**Abb. 38** Hannah Höch, *Equilibre*, 1925, Fotomontage mit Wasserfarbe, 30,5 x 20,3 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 21.

**Abb. 39** Hannah Höch, *Der Melancholiker*, 1925, Fotomontage, 16,8 x 13 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 18.

**Abb. 40** Hannah Höch, *J.B. und sein Engel*, 1925/35, Fotomontage auf Karton, 24,3 x 20 cm, verso auf dem Träger: ursprünglich *Aus einem ethnographischen Museum*, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 29.

**Abb. 41** Hannah Höch, *Zerbrochen*, 1925, Fotomontage, 15,2 x 11,4 cm, Museum of Fine Arts, Houston. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Farbtafel 9.

**Abb. 42** Hannah Höch, *Seite aus dem Album*, c. 1933, Fotomontage- Album, 36 x 28 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 76, S. 110.

**Abb. 43** Hannah Höch, *Der Meister*, c. 1926, Fotomontage, 16 x 11,2 cm, Galerie Kornfeld, Berlin. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 107.

**Abb. 44** Hannah Höch, *Liebe*, c. 1926, Fotomontage, 13 x 27 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada!* (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 62.

**Abb. 45** *Raub der Jungfrauen*, Berliner Illustrierte Zeitung 33, Nr. 38 (Sept. 21, 1924): 1095. Berlin. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 137, S. 170.

**Abb. 46** *Der Medizinmann*, Uhu (Juni 1930): 56, Kunstbibliothek, Staatliches Museum Preußischer Kulturbesitz, Berlin. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 139, S. 172.

**Abb. 47** Hannah Höch, *Dada- Puppen*, 1916/18, Kleiderpuppen, 60 cm hoch, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada!* (Ausst. Kat.), Berlin 2007, S. 59.

**Abb. 48** Hannah Höch, *Dada- Puppen bei der 1. Internationalen Dada- Messe*, 1920, Fotografie, Berlinische Galerie, Berlin. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada!* (Hrsg.), Berlin 2007, S. 101.

**Abb. 49** Man Ray, *Noire et Blanche*, 1926, Silberdruck auf Seidenpapier, 22 x 28 cm, Galerie Zabriskie, New York. Emmanuelle de L'Ecotais/Katherine Ware (Hrsg.), *Man Ray 1890-1976*, Paris/Bonn 2000, S. 39.

**Abb. 50** Man Ray, *Untitled*, c. 1936, Silberdruck auf Seidenpapier, Collection Lucien Treillard, Paris. Rosalind Krauss/Jane Livingston, *L'Amour fou*, Washington D.C. 1985, Fig. 129, S. 146.

**Abb. 52** Hannah Höch, *Russische Tänzerin (Mein Double)*, 1928, Fotomontage, 30,5 x 22,5 cm, Sammlung Dörries, Braunschweig. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Farbtafel 11.

**Abb. 53** Idolfigur des Bushongo- Stammes, Der Querschnitt 5, Nr. 1 (1925), zwischen S. 8 u. 9, Berlin. Frances S. Connelly (Hrsg.), *Modern Art and the Grotesque*, Cambridge 2003, Tafel 57, S. 195.

**Abb. 54** Hannah Höch, *Die starken Männer*, 1931, Fotomontage, 24,5 x 13,5 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 20.

**Abb. 55** Hannah Höch, *Die Sentimentale: Aus einem ethnographischen Museum*, 1927, Fotomontage, 25,7 x 17,8 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Jeannette Fentroß, „Aus einem ethnographischen Museum“ von Hannah Höch, In: Annette Dorgerloh u.a. (Hrsg.), *Kritische Berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft*, Marburg 2003, Farbtafel 3, S. 19.

**Abb. 56** Thomas Ring, *Roter Gong / Rote Stimme*, 1920, Öl auf Leinwand, 104 x 84 cm, Nachlass Ring. Thomas Ring (1892-1983) (Ausst. Kat.), Duisburg 1988.

**Abb. 57** Hannah Höch, *Siebenmeilenstiefel*, c. 1934, Fotomontage, 22,9 x 32,2 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg. Maud Lavin, *Cut with the kitchen knife*, New Haven/London 1993, Tafel 153, S. 194.

**Abb. 58** Hannah Höch, *Ungarische Rhapsodie*, 1940, Fotomontage, 35,5 x 25,5 cm, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Ralf Burmeister (Hrsg.), *Hannah Höch – Aller Anfang ist Dada! (Ausst. Kat.)*, Berlin 2007, S. 63.

**Abb. 59** Hannah Höch, *Lebensbild*, 1970-72, Fotomontage unter Verwendung von Originalfotos von Liselotte und Armin Orgel- Köhne, 130 x 150 cm, Sammlung Orgel- Köhne, Berlin. Julia Dech/Ellen Maurer (Hrsg.), *Da da zwischen Reden*, Berlin 1991.

**Abb. 60** Hannah Höch, *Seite aus dem Album*, c. 1933, Fotomontage- Album, 36 x 28 cm, Berlinische Galerie, Berlin. Gunda Luyken, *Hannah Höch – Album*, Berlin 2004.

## Zusammenfassung

Der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt auf der von 1924-1934 entstandenen Serie *Aus einem ethnographischen Museum*, und der hier augenscheinlichen Differenz zu Hannah Höchs vorangegangenen Fotomontagen. Während der Jahre ihrer aktiven Mitgliedschaft in der Berliner Dada-Gruppe setzte sich Höch in ihren Collagen und Fotomontagen hauptsächlich mit dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern, der neuen gesellschaftspolitischen Situation in Deutschland und der Technik auseinander. Nach den Dada-Jahren (1915-22) reduzierte die Künstlerin ihr Formvokabular auf einzelne Bildausschnitte ohne Text, die allerdings mit zusätzlichem außereuropäischen Bildmaterial verbunden wurden. Anfänglich beschäftigt sich meine Arbeit mit Höchs neuem Interesse an „primitiver“ Kunst im Zusammenhang mit ihrer Position in der Berlin-Dada Bewegung und der Beeinflussung von Künstlern wie Raoul Hausmann, den Expressionisten sowie den Surrealisten.

Höch setzte die Montage und Demontage von vorgefundenem Bildmaterial als hauptsächliches Stilelement ein. Die für die Künstlerin so typische verfremdend wirkende Kombination von Körperteilen westlicher Frauen mit außereuropäischem Bildmaterial wird im Technik-Kapitel dieser Arbeit mit der nahtlos wirkenden Montagetechnik des Max Ernst verglichen. Die der Fotomontage inhärenten Kernstrategien der Verfremdung und Distanzierung werden durch die formale Methode des Schnittes sowie der Verwendung von bindendem und sogleich trennendem Hintergrund erreicht. Die Montage mit ihrem gezielten Gegenüberstellen von Bildausschnitten eröffnet eine allegorische Lesart. An Hand von einigen Bildbeschreibungen werden bildimmanente Rahmen und „sockelige“ Fragmente als Repräsentationselemente vorgestellt.

Ein weiterer Schwerpunkt der Arbeit liegt auf Hannah Höchs Wiederentdeckung in den 1970er Jahren in den USA, und der damit verbundenen Neuinterpretation ihrer Person als „Urfeministin“. Der durch die Forderung nach Gleichberechtigung und Wahlrecht für Frauen entstandene Bewusstseinswandel der Weimarer Zeit spiegelt sich in Höchs Serie wider. Die Fragmente geschminkter Frauenaugen, Bubi-Köpfe und Elemente des weiblichen Körpers zeigen das neue Ideal von Weiblichkeit und stehen im scharfen Kontrast zu den Bildausschnitten, welche Assoziationen zum Hausfrauendasein eröffnen. Die neuen Forderungen nach den Rechten der Frau

formulierte Höch, indem sie den Wiedererkennungswert medial verbreiteter Bildausschnitte gezielt einsetzte. Sowohl die Ästhetisierung und die Kategorisierung von Weiblichkeit, als auch Höchs Einsatz von afrikanischen Masken stellen zentrale Untersuchungen dar. In der Serie *Aus einem ethnographischen Museum* entwickelte die Künstlerin auch die ersten androgynen Gestalten, die sich danach immer wieder in ihren Fotomontagen finden. Mein Kapitel über den Widerspruch in Höchs Lebenswerk stellt im Zusammenhang mit diesen changierenden Geschlechterbildern Theorien wie die Utopie der überwundenen Geschlechterrollen, den Menschheitstraum des Androgynismus vor. Im Zusammenhang mit Thomas Rings Vorstellung von der Einheit beider Geschlechter könnten Hannah Höchs androgyne Mischwesen als verkörperte Sehnsucht nach Vollkommenheit und als utopische Zukunftsvision erklärt werden. Die Androgynität und deren Oszillation zwischen den Geschlechterrollen wird in Höchs Spätwerk immer zentraler und im Gegensatz dazu nimmt die implizierte Ironie der Arbeiten ab. Narrative Qualitäten treten ebenfalls in den Hintergrund und eröffnen Platz für immer mehr androgyn wirkende Figuren.

## **LEBENS LAUF**

### **PERSÖNLICHE DATEN**

|                    |                  |
|--------------------|------------------|
|                    | Veronika Träger  |
|                    | Johnstr. 43/9    |
|                    | 1150 Wien        |
|                    | vtraeger@gmx.at  |
| Geburtsdatum, -ort | 01.11.1980, Wien |
| Familienstand      | ledig            |

### **AUSBILDUNG**

#### **Schulische Ausbildung:**

|           |                                                         |
|-----------|---------------------------------------------------------|
| 1987-1991 | Volksschule Pinkafeld (Burgenland)                      |
| 1991-1996 | Bundesrealgymnasium Oberschützen (Burgenland)           |
| 1996-2001 | Höhere Technische Bundeslehranstalt Ortweingasse (Graz) |
|           | Abteilung für Plastische Formgebung (Bildhauerei)       |

#### **Universitäre Ausbildung:**

|                   |                                                                                                       |
|-------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Seit 2001         | Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien (1. Diplomprüfung 2004)                           |
| Wahlfach          | Kulturmanagement (Universität für Musik und Darstellende Kunst, Wien)                                 |
| Studienjahr 05/06 | Auslandsaufenthalt in Form des ERASMUS Austauschprogramms an der University of Edinburgh (Schottland) |

#### **Berufliche Praxis:**

|                        |                                                                                                        |
|------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Juli 1999              | Bildhauerische Tätigkeit im Römersteinbruch St. Margarethen (Burgenland)                               |
| August 2000            | Praktikum im Restaurationsatelier Piffl (Graz)                                                         |
| September/Oktober 2004 | Praktikum als Assistentin von US-Künstler Heim Steinbach im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien |