

Ines Lindner

Beobachtungen zum Hannah-Höch-Symposium vom 16.-19.11.1989 in Berlin

Das internationale und interdisziplinär organisierte Symposium aus Anlaß des 100. Geburtstages von Hannah Höch ist wohl das erste gewesen, das Leben und Werk einer Künstlerin gewidmet war. Es wurde in drei Jahren von einer kleinen Gruppe engagierter Frauen zunächst als Fachtagung für Expertinnen geplant. Die Konzeption änderte sich nicht zuletzt wegen der Höhe der Projektförderung, die eingeworben werden konnte. Es ergab sich die Möglichkeit, in größerem Umfang Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen in die Akademie der Künste einzuladen und ein breiteres Publikum (ca. 300 Teilnehmerinnen) anzusprechen. Diese Verschiebung war vermutlich für einige Unausgewogenheiten im Anspruchsniveau der ausgewählten Vorträge verantwortlich, die manchmal umfassende Kenntnisse voraussetzten, manchmal gar keine.

Der Vielfältigkeit des Werks Hannah Höchs entsprechend sollten unterschiedliche Methoden der Erschließung erprobt werden. Neu an der Form des Symposiums war die Einrichtung künstlerischer Werkstätten, in denen unter Anleitung von Künstlerinnen andere Formen der Auseinandersetzung mit Hannah Höch erarbeitet werden sollten.

Jula Dech begründete diese Konzeption unter anderem mit der These, daß sich der feministische Wissenschaftsdiskurs über den Kopf der Künstlerinnen hinweg verselbständige. Einmal mehr wurden die unterschiedlichen Produktionsformen markiert, die bei einer Neubestimmung des Verhältnisses Künstlerin/Wissenschaftlerin/Kunstgeschichte, an der feministische Wissenschaft arbeitet, berücksichtigt und neu befragt werden müssen. Ellen Maurer

stellte ausdrücklich die Beziehung zu den Kunsthistorikerinnen-Tagungen her, deren letzte, 1988 in Berlin, sich in einem Schwerpunktthema mit den patriarchalen Mustern in der Konstitution von Künstlerbild und InterpretInnenrolle auseinandersetzte.

Als wichtiges Problem im Austausch zwischen Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen wurde die Form und Funktion der Sprache thematisiert, in der über die Arbeiten gesprochen/geschrieben wird. Von dem zeitgleich stattfindenden Aufbruch in der DDR bewegt, wird Christa Wolf zitiert: »Jede revolutionäre Bewegung befreit auch die Sprache«. In einer ersten Podiumsrunde, in der anhand einiger von Irene Below als Moderatorin formulierter Grundsatzfragen eine Vorklärung versucht werden sollte, vertrat Ruth Greter Nobs eine weit skeptischere Auffassung. Die Kunstwissenschaftlerin habe das »Nicht-Herankommen« an die Arbeiten der Künstlerinnen zu akzeptieren. Die Konzentration auf die Sprache müsse im Bewußtsein geschehen, daß man in einer Konstruktion agiere. Der Wunsch nach »Anverwandlung« der Sprache an das Werk, sowohl auf Seiten der Künstlerinnen als auch bei den Wissenschaftlerinnen, in der Absicht, der konflikträchtigen Differenz zu entgehen, sei nicht realisierbar.

Das Dilemma der Differenz teilte sich atmosphärisch in dieser ersten Runde wohl am deutlichsten mit. Die Künstlerinnen reagierten auf die durch die Situation bedingte Dominanz der Sprache eher schnippisch. Es schien, daß sie sich durch erste tastende Zielorientierungen für die Veranstaltung bereits eingeengt fühlten. So bestimmten denn auch freie Assoziationen zu Leben und Werk von Hannah Höch die von ihnen angeleiteten Werkstätten stärker als die Auseinandersetzung mit dem jeweils ausgewählten Bild der Künstlerin.

Die Überlegungen zum Verhältnis von Künstlerinnen und Wissenschaftlerinnen beka-

men durch das gemeinsame Tun vielleicht eine neue Facette. Eine mögliche Auswertung dieses Grenzgangs erscheint allerdings schwierig und war im Terminplan auch nicht vorgesehen.

Gleichwohl beeindruckte die kreative Energie, die sich nicht allein in Produktionen der künstlerischen Werkstätten wie der Prozesion mit Grabbeilagen für Hannah Höch (Werkstatt Inge Broska) zeigte oder der Maskenpantomime mit Musik »Püppchen, ich hab' dich zum Fressen gern« (Coproduktion der Werkstätte Mo. K. Dittmann, Mascha Blankenburg, Ilona Zarypow), sondern auch das von Studentinnen der Hochschule der Künste einfallsreich gestaltete Dada-Bankett mit anschließender Versteigerung proto-dadaistischer Werke.

Grenzverwischungen

Zwischen dem Symposium und der am häufigsten zitierten Selbstäußerung Hannah Höchs lassen sich viele und unterschiedliche Bezüge herstellen:

»Ich möchte die festen Grenzen verwischen, die wir Menschen – selbstsicher – um alles uns Erreichbare zu ziehen geneigt sind ... Ich möchte weiter den Hinweis formen, daß es außer deiner und meiner Anschauung und Meinung noch Millionen und Abermillionen berechtigter anderer Anschauungen gibt« (1922).

Interdisziplinärer Ansatz und der Versuch, wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzungen in ein Wechselverhältnis zu bringen, spiegeln den Wunsch wider, aus den engen Grenzen definierter Sichtweisen herauszutreten und einen neuen Blick auf Hannah Höch zu gewinnen.

Über die Grenzen herrschender kultureller Normen hinweg entfaltete Dada seine multimedialen Produktionsformen, deren bevorzugtes Darstellungsmittel die Collage wurde. In einer für Hannah Höch charakteristischen Weise tritt neben das Spiel mit Material heterogener Herkunft und Größenverhältnisse die Koppelung männlicher und weiblicher Teile in einer Figur.

Diese Koppelung wurde in mehreren Re-

feraten unter dem Stichwort »Androgynität« aufgegriffen. Vielleicht spiegelt sich in der Verwendung dieses Ausdrucks, mehr als in den Figuren Hannah Höchs selbst, die Verwischung von Grenzen im Sinne von »Aufhebung« wider, eine Tendenz, die bei interpretatorischen Rückgriffen auf Alchemie und Archetypenlehre (Erica Doctorow, Hanna Gagel, Marilite Halbertsma) leicht ins Spiel kommt.

Am deutlichsten trat der Versöhnungswunsch, der sein Bild in der Androgynie als Aufhebung des Geschlechterantagonismus findet, bei Hanna Gagel hervor. Dem männlichen Prinzip, das die Integration des gesamten menschlichen Potentials verfehlt, stellt sie die Frage nach einer gelungenen weiblichen Androgynie gegenüber. Nach einer sehr einfühlsamen und genauen Beschreibung von Hannah Höchs Collage »Die Dompteuse« (1930), die auch die nie mitabgebildete Wildlederrahmung durch die Künstlerin miteinbezieht, macht ihre Interpretation den kleinen Seehund unten rechts zum Repräsentanten des männlichen Prinzips. Im Bemühen, ihn mit der formatfüllenden, aus männlichen und weiblichen Körperteilen montierten Dompteuse psychologisch-narrativ zu verbinden, wird sie unversehens zum Phantombild männlicher Vorstellungen.

Setzt sich diese vereinheitlichende Verbindung nicht über die vielen Doppeldeutigkeiten in dieser Collage hinweg?

Gerade die Zweideutigkeit bei Hannah Höch, die immer wieder thematisierte Zweigeschlechtlichkeit, trägt dem radikalen Potential der Photomontage Rechnung. Maud Lavin, die auf dem Symposium über die Serie »Aus einem ethnographischen Museum« sprach, schreibt: »Durch ihre Gegenüberstellung und Verweigerung einer Auflösung bringt Hannah Höchs Darstellung des Androgynen die Mechanismen des fetischisierten Blicks dazu, zwischen männlichen und weiblichen Objekten hin und her zu springen«.¹

Die Betrachterposition muß sich diesem Oszillieren aussetzen, das die eigene Geschlechterposition destabilisiert – und eben

auch die Deutungsmuster der Geschlechterzuschreibung verwischt. Wo die Befunde nicht zu vereindeutigen sind, offen bleiben, herrscht immer Unruhe. Der Lust und dem Spiel solcher Übungen der Unruhe schienen mir die Frauen auf dem Symposium aus unterschiedlichen Gründen zu mißtrauen. Einer ist nach wie vor die Angst vor der Destabilisierung einer imaginierten weiblichen Identität, ein entgegengesetzter, daß Frauen als ohnehin marginalisierte Randgruppe in den Wissenschaften das Risiko offener Formen scheuen.

Das Interesse, über Differenzen auch untereinander zu reflektieren, scheint immer noch die Tabugrenze von Solidarität und Toleranz zu bedrohen. So blieb das interessante Experiment zweier Vorträge zu einem Bild (Hanna Gagel und Erica Doctorow) ohne Folgen. Weder das Publikum noch die Referentinnen reagierten auf die von Gabriele Werner als Moderatorin angesprochene konzeptionelle Differenz. Eine Tendenz zur Harmonisierung zeichnet sich darin ab, die andere Anschauungen per se gelten läßt, ohne sich über die Differenz Rechenschaft zu geben. Dadurch ergibt sich ein ziemlich statisches Nebeneinander.

Auch Ruth Greter-Nobs, die von einem durch die Geschlechter geprägten Begriffsdualismus als einer beherrschenden patriarchalen Denktradition ausgeht, scheint es unmöglich, die Spannung, das Paradox, dies »beides zugleich« und »nichts von beiden« denken zu können, das doch vielleicht »das Andere« gegenüber dem zitierten Begriffsdualismus wäre und mit dem die Brüche und Widersprüche von Dada im Horizont der Moderne sich beschreiben ließen.

Auf die Verschiebungen im ästhetischen Bereich im Zusammenhang mit der Entwicklung in den Wissenschaften ging Rita Bischof in ihrem Referat ein.

Auch sie zitiert Hannah Höchs Worte über die Grenzverwischung und die Abermillionen gültiger Anschauungen.

Sie beleuchtet den ästhetisch-philosophischen Zusammenhang, in dem sich das Ende der Einheit der Wahrheit mit dem Beginn der

Abstraktion (und »Gegenständlichkeit« ist zu diesem Zeitpunkt schon immer durch die Abstraktion als unhintergebar hindurchgegangen) verschränkt. Die Ablösung des hierarchischen Raums durch den heterogenen Raum mit fließenden Grenzen hat Folgen für die Kunst der Moderne, wie sie auch ihrerseits erkenntnistheoretische Funktionen wahrnehmen kann.

Die ästhetischen Möglichkeiten der neuen Raum/Zeit-Konstellationen thematisiert ein Vergleich Margarethe Jochimsens zwischen Hannah Höchs Fotomontage »Lebensbild« (1970/72) und Environments von Anna Oppermann.

Avantgarde

Eins der zentralen Themen des Symposiums, das immer wieder aufschien, aber nur im Referat von Renate Berger explizit thematisiert wurde, ist die Diskussion um die Künstlerinnen und die Avantgarde-Bewegungen.

Der Begriff selbst ist militärisch-männlich bestimmt. Darüber hinaus ist mit ihm eine lineare zeitliche Abfolge verbunden: Vorhut, Gros, Nachhut – die militärisch gleich wichtige Funktionen haben mögen. In der Übertragung auf die Kunst sind es jedoch klare Wertungen, mit denen die gängige Kunstgeschichtsschreibung hantiert. Renate Berger geht darauf ein, daß eine entscheidende Frage in der Untersuchung der Avantgarde-Bewegungen diejenige nach der Beziehung zwischen ihren emanzipatorischen Potentialen und der Positionierung von Frauen ist. Hanne Bergius hat in ihrem Vortrag »Dada und Eros« aufgezeigt, wie Raoul Hausmann frauenemanzipatorisch-matrilinär argumentierende Gedankengänge Otto Groß' in sein Hegemoniestreben gegenüber Hannah Höch einsetzte – ein Musterfall repressiven Umgangs mit emanzipatorischem Gedanken gut gegenüber Frauen. Renate Berger verzeichnet seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts einen Übergang in der Ablösung männlich dominierter Kulturmuster. Sie skizziert für die Künstlerinnen eine »Ästhetik des Entkom-

mens«, die sie in Ausdrucksformen der Entleerung, des Verschwindens, der Verletzung sieht und die eine »Ästhetik des Erscheinens« vorbeite. Sie kritisiert zwar den Avantgardebegriff, doch scheint mir die von ihr vorgenommene Ersetzung durch den Begriff der Innovation das Grundproblem – nämlich eine Bewertung nach Kriterien des »Fortschritts« – nicht in Frage zu stellen.

Der Fortschrittsgedanke, an dem die Kunstgeschichtsschreibung immer noch orientiert ist, ist gerade aus feministischer Sicht mit gutem Grund kritisiert worden. Die Konstruktion linearer Entwicklungsverläufe, sowohl für die Kunstgeschichte als auch für das einzelne Œuvre, trifft Künstlerinnen wie Hannah Höch besonders.

Die »Uneinheitlichkeit« ihres Werks mit sich überlagernden und durchkreuzenden Phasen hat immer wieder zur Ausklammerung eines großen Teils in der Rezeption geführt, wie auch wieder in der Präsentation der Berlinischen Galerie zu beobachten ist, die sich um das Spätwerk weitgehend herumdrückt.²

Dieses Dilemma hat auch zu einer äußerst selektiven Rezeption von Jeanne Mammen geführt, die, wie bei Hannah Höch, kaum über die Arbeiten der 20er Jahre hinausgeht. Annelie Lütgens umreißt in ihrem Referat »Old Mistresses« – Anmerkungen zum Spätwerk von Hannah Höch und Jeanne Mammen« diese Herausforderung an die tief im 19. Jahrhundert verwurzelten Urteilsstrukturen der Kunstgeschichte mit einem Zitat von Botho Strauß:

»Inwieweit ein Kunstwerk zu seiner Zeit Kongruenz und Gegenwartsnähe bildet, inwieweit ihm, nicht nur in technisch-formaler Hinsicht, vorwärtsdrängende und bahnbrechende Verdienste zukommen, ist längst nicht mehr die aufregendste Entdeckung, die wir an ihm machen können. Wenn einer nur in dem, was er hervorbringt, offenkundig »nicht anders kann«, so bietet er unter Umständen selbst in der entschlossenen Abkehr von seiner Epoche eine merkwürdigere Folie von Zeitgenossenschaft als andere, die, immer dem anbrechenden Morgen hinterher, in Zeiten des Umbruchs

Neues mit Neuem zu vergelten suchen.«³

Sie spricht darüber, wie lange es gedauert habe, bis sie es »gewagt habe, darüber nachzudenken«.

In mancher Beziehung ist die Infragestellung des linearen Entwicklungskonzepts der Moderne durch die postmoderne Diskussion hilfreich für eine neue Sicht auf die »alten Meisterinnen«, die sich, so Annelie Lütgens, dem Herrschaftsanspruch der Avantgarde nicht unterworfen haben.

Dabei geht es nicht um eine »Rehabilitierung« im Sinne der Aufstellung einer heroischen Ahnengalerie, sondern um die Analyse unbefragter Voraussetzungen, die in Kunstgeschichte, Kunstkritik und damit in die gesellschaftliche Formierung von Kunstpraxen eingehen.

Es erweist sich als schwierig, vom Karussell der »Aufwertung« und »Abwertung« abzuspringen, das sich für den Qualitätszirkus des Kunstmarkts und die herrschende Kunstbetrachtung dreht.

Die anklagend-bohrenden Nachfragen Julia Dechs an die Runde der Freunde und Förderer, warum die Rezeption Hannah Höchs in der Nachkriegszeit so überaus unangemessen gewesen sei, muß ihrerseits auf die »Größe« der Künstlerin rekurrieren und die individuelle Verkennung bzw. nicht ausreichende Förderung durch einflußreiche Kunstmagnaten kritisieren. Ich glaube, daß feministische Kunstwissenschaft aus diesem Zuweisungsschema heraus muß. Wenn die Kategorie Geschlecht als Kategorie der Analyse funktionieren soll und nicht als bloß empirisch-biologische Zuweisung, muß der Blick auf Produktions- und Rezeptionsverflechtungen gerichtet werden, die zum großen Teil durch unbewußte Abmachungen formiert werden. Individuelle »Schuldzuweisungen« regnen an den Betroffenen ab.

Ich denke, daß die Rolle, die der Podiumsdiskussion mit Verwandten, Freunden und Förderern Hannah Höchs am Ende des Symposiums zugewiesen worden ist, eher heikel war. Sie zehrte von der Aura lebendiger Personen, die mit der Künstlerin persönlich in Beziehung

standen. Aber wurden sie nicht schon immer als Quelle genutzt? Verstehen sich die so aufgerufenen Protagonisten nicht selbst immer als »Quelle« mit der Folge, daß sie im Bedarfsfall anekdotische Stenzen reanimieren, worin Herr Ohff mir unübertroffen scheint. Seinen Faux-Pas, Hannah Höch »Dada Dornröschen« genannt zu haben, hat er zum veritablen Dauerbrenner gemacht. Stets zitiert er den Verweis der Künstlerin, seine »Beschämung« um, »Pardon«, sie wieder »Dada Dornröschen« zu nennen und die Anekdote schriftlich fixierend, die Beschreibungsformel zu affirmieren.⁴

Viel Neues war gerade für das breitere Publikum auf dem Hannah-Höch-Symposium zu hören und zu sehen, wenn auch eine Übersicht über Bestand und Aufarbeitung des Werks unterblieb. Obwohl es erklärte Absicht der Veranstalterinnen war, scheint mir nach wie vor, daß die Auseinandersetzung mit dem Stand feministischer Forschung noch wenig zur Klärung der Positionen beiträgt. Es gab viele Anregungen – nicht aber eigentlich eine Diskussion, für deren Leitung auch merkbar kein Konzept ausgearbeitet worden war.

Ich denke, die verdeckt mitlaufende Diskussion über die Positionierung von Künstlerinnen in Avantgarde-Bewegungen wäre ein spannendes Tagungsthema. Einige Fragen ließen sich vielleicht so umreißen:

- Inwieweit begünstigen Aufbruch und revolutionärer Impuls Frauen, ihre Kreativität und deren Wahrnehmung?
- In welchem Verhältnis steht männliches Frondieren zum angemeldeten Einspruch gegen Tradiertes?
- Wie ist das Verhältnis der offensiven Besetzung gesellschaftlicher Peripherie durch männliche Künstler, z.B. die Bohemien-Position, ihrer antiinstitutionellen Gerierung als Amateure einerseits und der marginalisierten Position der Frauen andererseits, denen sie ihrerseits Amateurstatus zuweisen (die Bezeichnung Hannah Höchs als »Schnipselmädchen«)?
- Inwieweit reagiert die Kunstgeschichts-

schreibung immer wieder primär auf die wortreiche (Selbst-)Inszenierung der Avantgarde-Gruppen? (Wird Sophie Täuber-Arp nicht vielleicht deswegen so schleppend rezipiert, weil die Stützung durch Selbstausagen und Äußerungen aus ihrem künstlerischen Umkreis weitgehend fehlt – wird sie überhaupt bloß rezipiert, weil sie mit Arp liiert war?)

Anmerkungen

- 1 Maud Lavin: Androgynität und der betrachtende Blick. Zu Hannah Höchs Photomontage aus der Weimarer Zeit. In: Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde, hrsg. von der Berlinischen Galerie e.V. und dem Museumspädagogischen Dienst, Berlin 1989, S. 151.
- 2 Die Ausstellung »Hannah Höch. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde«, Berlinische Galerie, 25.11.1989-14.1.1990, dokumentierte wieder am breitesten die Dada-Zeit. Nach 1930 datierende Arbeiten, besonders aus der Nachkriegszeit, waren spärlich vertreten, aus ihrer letzten Arbeitsphase war nichts zu sehen.
- 3 Botho Strauß, Paare Passanten. München 1980, S. 111.
- 4 Heinz Ohff: »Ich glaube, er wollte mich foppen«. Der allzu späte Sieg der Hannah Höch, in: Hannah Höch 1889-1978 (Anm. 1), S. 75, S. 79.