

Jeannette Fentroß

»Aus einem ethnographischen Museum« von Hannah Höch

Eine Fotomontagensammlung in Auseinandersetzung mit Völkerkundefaszination, Geschlechterdifferenz und Medienreflektion der Zwanziger Jahre (1924–1930)

Bis heute ist die aus Gotha stammende Künstlerin fast ausschließlich durch ihre Teilnahme als einziges weibliches Mitglied, an der Seite ihres damaligen Lebensgefährten Raoul Hausmann, an der Berliner Dada-Bewegung bekannt. Die populärsten und daher meist beschriebenen Arbeiten von Hannah Höch (1889–1978), wie »DA-DA-Rundschau«, »DA Dandy«, »Das schöne Mädchen« oder »Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands«, stammen aus den Jahren um 1919/20. Zusammen mit den befreundeten Dada-Künstlerkollegen John Heartfield, George Grosz, Johannes Baader, Richard Huelsenbeck und Raoul Hausmann entwickelte die »Dadasophin« von 1918 an die Fotomontage als neue künstlerische Ausdrucksform und nutzte diese für versteckte politische Parolen sowie offene Gesellschaftskritiken.

Neben den »wilden«, exzentrischen und männlich geprägten Dada-Kreisen emanzipierte sich Hannah Höch mithilfe ihrer Kunst und schuf eigenständige Collagen aus dem Fotomaterial der neuen Magazine für die moderne Frau der Weimarer Epoche. Als eine Art Befreiungsversuch aus dem engen gesellschaftlichen Rollengefüge, das in dieser Zeit für junge Frauen galt, setzte sie in ihren Fotomontagen mit ironischem Charakter ausgeschnittene Frauenköpfe auf männliche Körper und umgekehrt. Unter dem Einfluss der Anfang der 1920er-Jahre populären Rezeption afrikanischer Kunst werden ihre Frauenmotive mit »primitiven« Attributen und Utensilien kombiniert – gewissermaßen als kritischer Spiegel einer schleppenden Anerkennung der Frau in der zeitgenössischen Kunstszene Deutschlands.

In der Zeit von 1924 bis 1930 arbeitete Hannah Höch an einer Fotomontagensammlung, die sie selbst »Aus einem ethnographischen Museum« nannte. Die Reihe besteht aus mindestens zwölf Blättern, fünf weitere Fotomontagen lassen sich der Sammlung eindeutig zuordnen, zwei Arbeiten sind bis heute verschollen, so dass von einem Umfang von wenigstens 17 Collagen ausgegangen werden kann. Obwohl die Sammlung seit Anfang der 1930er Jahre kaum einmal komplett ausgestellt wurde und derzeitige Berichte sowie spätere Publikationen diese Fotomontagensammlung nur kurz erwähnten, lagen die Arbeiten schon in den ersten Ausstellungen dieser Epoche im zentralen Interesse der BesucherInnen. So erzielten die Fotomontagen auf der Werkbund-Ausstellung »Film und Foto« von 1929 in Stuttgart außerordentlichen Erfolg und weckten in- und ausländisches Interesse.² Die zeitgenössischen Rezensionen beschrieben die Collagen von Hannah Höch, die zu dieser Zeit bereits mit der Schriftstellerin Til Brugman in Holland zusammenlebt, als bemerkenswerte und geistreich satirische Fotomontagen³ sowie witzig groteske, oft unheimlich abgründige Traumphantasien.⁴

Die eindringliche Wirkung der Blätter geht dabei nicht nur auf die Verarbeitung ethnographischer Motive oder die Darstellung von Themen aus der klassischen Wissenschaft der Völkerkunde zurück, sondern setzt sehr bewusst auf die eigene Bildersprache durch eine groteske Verfremdung der einzelnen Bildelemente.

Die ausschlaggebenden Inspirationen für ihre Fotomontagensammlung »Aus einem ethnographischen Museum« erhielt Hannah Höch wahrscheinlich bei Besu-

chen mit Kurt Schwitters im Museum für Völkerkunde in Leiden sowie mit Raoul Hausmann in Herwarth Waldens Galerie »Der Sturm«, wo Anfang der 1920er Jahre viele völkerkundliche Ausstellungen stattfanden. In seiner Monatsschrift »Der Sturm« beschrieb Herwarth Walden in einem Aufsatz »Zur Kunst der Neger und Südseesulaner«, wie die Museen für Völkerkunde zu Kunstmuseen und die Kunstmuseen zu ethnographischen Anstalten wurden.⁵

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden aus einer Art Faszination für das Fremde und Exotische die ersten Völkerkunde-Museen. Die an fremden Kulturen interessierte Öffentlichkeit der Industrieländer konnte durch das Aufkommen von Massenmedien und Tourismus die Eigenarten anderer Völker erforschen und kennen lernen, den Enthusiasmus für das »Primitive« und »Ursprüngliche« ausleben sowie westliche Vorurteile abbauen.

Sowohl die Kunstwissenschaft als auch die Ethnologie setzten sich verstärkt mit fremden Kunst- und Kulturformen auseinander. Die modernen Massenmedien, Magazine, Zeitschriften und Illustrierte, publizierten eine Fülle von Artikeln und Fotografien zu ethnologischen Themen und lieferten so eine Vielzahl an Vorlagen für die Fotomontagen von Hannah Höch.

Der Kunsthändler Alfred Flechtheim gab von November 1924 bis April 1933 das intellektuelle Kulturmagazin »Querschnitt« im Ullstein-Verlag heraus, für den Hannah Höch von 1916–1926 als Entwurfszeichnerin arbeitete. Der »Querschnitt« beschäftigte sich vornehmlich mit Kunst-, Literatur- und Gesellschaftskritik und erschien außer in Deutschland ebenso in Wien, Prag, Moskau, Paris, der Schweiz, Holland, den skandinavischen Ländern und sogar in Amerika. Das besondere Merkmal des Magazins gestaltete sein reichhaltiges Abbildungsmaterial, womit sich die Leser am Exotischen berauschen konnten ohne jemals die deutschen oder europäischen Grenzen zu verlassen, und zugleich über Kunst, Leben, Wissenschaft und Musik auf dem Laufenden gehalten wurden. Durch die Vielfältigkeit der publizierten Fotografien wurde der »Querschnitt« zur hauptsächlichen Materialquelle für Hannah Höchs Fotomontagen.

Dort fand sie auch das von der neuen Mode und männlichen Definitionen geprägte weibliche Ideal der »schönen Beine«, das Hannah Höch in vielen ihrer Arbeiten aufgreift und karikiert.

In Form einer direkten Gegenüberstellung publizierte der »Querschnitt« in zwei Abbildungen ägyptische Beine, Negerbeine (Chocolate Kiddies) und griechische Beine als VertreterInnen der fremden Kulturen, und die Beine von modernen, westlichen und bekannten Frauenpersönlichkeiten: von der Frau Ober-Regierungs-Rätin Anni Mewes, der Schauspielerin Else Berna und einer Amerikanerin.⁶ Die beiden Fotografien konfrontieren die Unterkörper, besonders die Beine, von künstlich erschaffenen Skulpturen mit denen von menschlichen ZeitgenossInnen.

Hannah Höch zitiert das neue Modeideal in Form eines ausgeschnittenen Foto-details, gestaltet es aber durch die Montage zu einer Kritik an der vorherrschenden Geschlechterdefinition um. Das Blatt Denkmal II: Eitelkeit (Aus einem ethnographischen Museum), 1926 (Abb. 1) präsentiert eine Skulptur auf einem hohen Sockel vor einem Hintergrund mit breiten, übereinander liegenden rötlichen, blauen und violettfarbenen Blockstreifen. Auf dem weiblichen, »europäischen« Unterkörper mit Beinen in klassischer Kontraposthaltung ruht ein hölzerner Oberkörper, der wiederum eine afrikanische Maske mit großem Kopfschmuck trägt. Die Proportionen



1 Hannah Höch: Denkmal II: Eitelkeit (Aus einem ethnographischen Museum), 1926, Fotomontage mit Collage auf Tonpapier, 25,8 x 16,7 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (Leihgabe aus Privatbesitz, Sammlung Rössner-Höch, Backnang). Originalfotografien: Der Medizinmann: Maskentänzer und Zauberer des afrikanischen Kasai Stammes, in: Uhu 6, Heft 9 (Juni), Berlin 1930, S. 56, und: Kalksteifigur eines Zwerges, in: Der Querschnitt 5, Heft 1 (Januar), Berlin 1925.

der einzelnen, aus verschiedenen Kulturen stammenden Körperteile sind von Hannah Höch sehr harmonisch aneinandergesetzt worden. Die im Vergleich raue und strukturierte Oberfläche von Kopf und Oberkörper betont durch ihre Gegensätzlichkeit die glatten und hellhäutigen Frauenbeine.

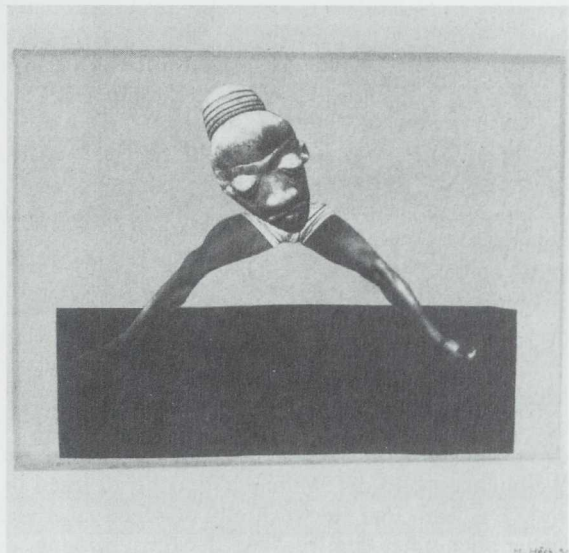
Die amerikanische Kunsthistorikerin Maud Lavin beschäftigte sich 1991 intensiver mit den Fotomontagen »Aus einem ethnographischen Museum« und stellte fest, dass Hannah Höch durch das Zusammensetzen von europäischen und außereuropäischen Körperteilen die BetrachterInnen gleichermaßen zwingt, zwischen Identifikation und Distanzierung, somit der Sichtweise auf die westliche Frau und Frauen anderer Ethnien, hin und her zu wechseln.⁷

Hannah Höch kombiniert in mehreren Fotomontagen der Serie »Aus einem ethnographischen Museum« Teile von primitiven Skulpturen mit dem Unterkörper und den Beinen der modernen europäischen Frau. Die entstandenen Mischwesen werden vor einem farbigen Hintergrund, meist auf einem Sockel, wie ein museales Objekt, präsentiert. 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.

In der Fotomontage Ohne Titel III (Aus einem ethnographischen Museum), 1930 (Abb. 2) reduziert Hannah Höch eine Figur auf die Montage des Kopfes einer Skulptur auf springende, dunkelhäutige Beine. Der grün aquarellierte Hintergrund gewinnt dabei durch eine collagierte dunkle Fläche in der unteren Bildhälfte an Räumlichkeit. Die Grätschung der Beine im Sprung kommentiert gewissermaßen die Differenz zum »Anderen« sowie zwischen den Geschlechtern.

Die Frauen der Weimarer Zeit erlebten einen starken Bewusstseinswandel. Nachdem sie mit ihren Forderungen nach Gleichberechtigung und dem Wahlrecht für Frauen zunächst große Erfolge erzielten, bewirkten sie die Lockerung der, aus ihrer Sicht, veralteten Traditionen. Die meisten jungen Frauen wandten sich der Moderne mit all

2 Hannah Höch: Ohne Titel III (Aus einem ethnographischen Museum), 1930, Fotomontage mit Collage und Deckfarbe auf Tonpapier, 18,3 x 18,1 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Originalfotografien: Elfenbeinskulptur vom Kongo, in: Der Querschnitt 5, Heft 1 (Januar), Berlin 1925, S. 18f., und: Der springende Neger Bill, in: Der Querschnitt 9, Berlin 1929.



ihren Erscheinungsformen zu und machten dies auch äußerlich und für jeden sichtbar durch neue Moden und neue Frisuren deutlich. Die Frauen ließen sich die langen Haare abschneiden und wählten nun, wie Hannah Höch selbst, eine Bubikopf-Frisur.

Diesen modischen Kurzhaarschnitt trägt ebenfalls Die Sentimentalen (Aus einem ethnographischen Museum), 1927 (Abb. 3). Ihr »Bubi«-Kopf ist nach rechts geneigt und auf die vor dem Oberkörper verschränkten Arme gelegt. Der Blick geht, durch ein montiertes, fremdes Auge, an den BetrachterInnen vorbei und wirkt, passend zum Titel der Fotomontage, in sich selbst versunken. Den Körper, vom Hals abwärts, bildet eine antike Skulptur, der schon im erhalten gebliebenen Original, welches sich damals in der Kunstsammlung von Baron Eduard von der Heydt befand, der Kopf und die Arme fehlen. Hannah Höch platzierte diese Figur auf einen blauen Hügel, vor einem leuchtend roten Hintergrund, sodass die traditionellen Farbwerte für einen blauen Himmel als Hintergrund und einen roten Hügel als Erdboden absichtlich vertauscht erscheinen.

Es zeigt sich immer deutlicher, dass Hannah Höch auch die Farbigkeit der Hintergründe ihrer Fotomontagen sehr bewusst und teilweise sogar in komplementären Kontrasten gestaltet hat. Nicht nur die Gegensätze der fremden zu den europäischen Kulturen wurden von ihr zu ironischen und kritischen Figuren verfremdet, sondern auch die Gegenüberstellung von Schwarz-Weiß-Fotografie auf farbigen Bildhintergründen sowie Kontraste innerhalb der Farbenskala sorgfältig ausgewählt und eingesetzt. In späteren Fotomontagen, die auch mit Farbfotografien gestaltet sind, wie beispielsweise das Blatt Fremde Schönheit II, 1966 setzte sie die ausgeschnittenen Details auf zuvor selbst kolorierte Bildgründe.

Hannah Höch fügt in ihren Notizen zur Fotomontagensammlung »Aus einem ethnographischen Museum« wahlweise die Begriffe »ethnographisch« oder »ethnologisch« hinzu. Die moderne Ethnologie erforscht die sozialen, kulturellen und historischen Gegebenheiten fremder Völker. Dabei kommt der Ethnographie, als Teilbereich der Ethnologie, die Aufgabe des Beschreibens und Erfassens der fremden Kulturen zu. Nachdem die traditionelle Völkerkunde zunehmend von ihrem eigentlichen Forschungsgegenstand abrücken musste, da sich viele fremde Völker durch den nachkolonialistischen Einfluss von ihren ursprünglichen Kulturen entfernten, standen bald die Fragen nach dem Kulturwandel als neues Forschungsziel im Vordergrund der Ethnologie.

Das zentrale Thema der Fotomontagen von Hannah Höch ist aber nicht etwa die Wissenschaft der Völkerkunde, sondern vielmehr die Neugier und das Interesse an fremden Kulturen. Ein Blick auf die von der Künstlerin ausgewählten Vorlagen macht deutlich, dass sie sich nicht auf einen bestimmten Kulturkreis oder etwa eine außereuropäische Region beschränkt hat, sondern in ihrer reichhaltigen Materialsammlung, die sie später auch als eine Art Skizzenbuch anlegte, mit kreativem Blick proportional zusammen passende Elemente auswählte.

Die androgyn wirkenden Gestalten der Fotomontagen des »ethnographischen Museums« verbinden unterschiedliche Kulturen und »primitive« Lebensformen mit den beiden Geschlechtern und erhalten durch die Collage und ihre Doppeldeutigkeit den Charakter eines Fetisch, der zum Teil als eine Art ironischer Kommentar auf das Weiblichkeitsbild der Weimarer Epoche zu lesen ist.

Das Hin- und Herwechseln zwischen zwei verschiedenen Standpunkten steht sicher auch unter dem Einfluss der Entscheidung, die Hannah Höch um 1926 traf.



3 Hannah Höch: Die Sentimentale (Aus einem ethnographischen Museum), 1927, Fotomontage mit Collage auf Tonpapier, 25,7 x 17,8 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Originalfotografie: Göttin aus Kambodja, in: Der Querschnitt 9, Heft 10 (Januar), Berlin 1929.

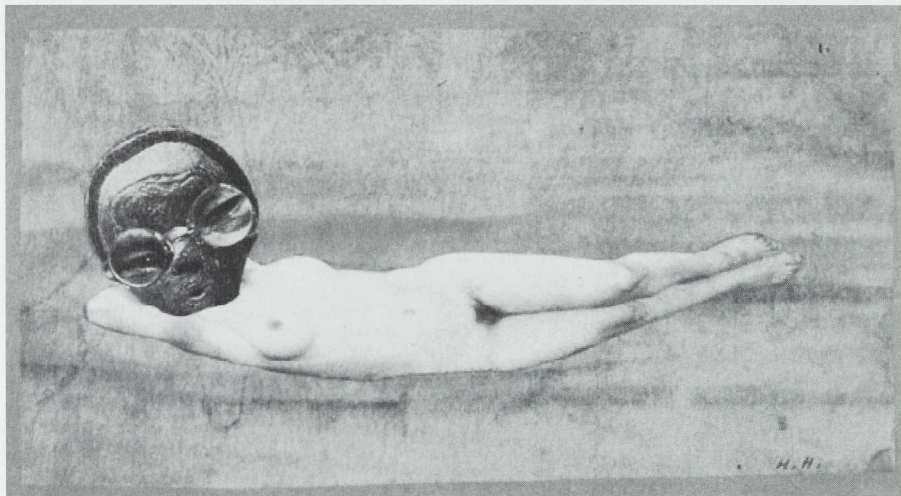
Sie brach mit den damals vorherrschenden konservativen Rollenverständnissen, die keinen Platz für eine gleichgeschlechtliche Beziehung vorsahen, und entschied sich für ein Leben in Holland mit der Schriftstellerin Til Brugman (1888–1958). Während ihres Aufenthaltes in den Niederlanden hatte Hannah Höch Kontakt zur De Stijl-Gruppe und wurde Mitglied der Künstlergruppe De Onafhankelijken (Die Unabhängigen). Es liegt nahe, dass sie auf ihrer ersten Einzelausstellung 1929 im Kunsthuis de Bron in Hagues, Rotterdam einige Fotomontagen der Reihe »Aus einem ethnographischen Museum« zeigte.

Da sie nach dem Umzug nach Den Haag nicht mehr für den Ullstein-Verlag tätig sein konnte und somit die regelmäßigen Geldmittel wegfielen, fertigte Hannah Höch Illustrationen für mehrere in holländischen Verlagen erscheinende Bücher an. Später entstand, gewissermaßen als eine Art Koproduktion der beiden Frauen, das erst 1935 in Berlin publizierte Werk »Schijngehaktes« von Til Brugman mit Zeichnungen und Grotesken ihrer Freundin Hannah Höch.

Hannah Höch beschreibt ihre Lebensgefährtin Til Brugman als eine Frau, »die mit ihren Drollerien auf hoher Ebene ihre Umgebung Tag und Nacht in Atem hielt« und ihr Verhältnis durch »diese nie endenden, purzelnden, sarkastischen, verrückten Einfälle, die auf einem riesigen Wissen ›tanzten‹« als die amüsantesten Jahre ihres Lebens.⁸

Tatsächlich lassen viele Arbeiten Hannah Höchs, die in der Zeit des Zusammenlebens mit Til Brugman entstanden sind, erkennen, dass sie sich in ihrer Kunst intensiv mit den Themen Frauenpaare sowie der gleichgeschlechtlichen Liebe auseinandergesetzt hat und wohl auch versuchte, gewisse innere Konflikte zu verarbeiten.

Der Einfluss dieser Beziehung ist in Motiven und Thematiken der Fotomontagen unverkennbar. Stärker als zuvor karikiert Hannah Höch die Geschlechterrollen,



4 Hannah Höch: Fremde Schönheit (Aus einem ethnographischen Museum), 1929, Fotomontage auf aquarelliertem Papier, 11,3 x 20,3 cm, Privatbesitz, Sammlung Jean-Paul Kahn, Paris. Originalfotografie: Idol eines Bushongo-Stammes (Kongo), in: Der Querschnitt 5, Heft 1 (Januar), Berlin 1925, S. 8f.

indem ihre Fotomontagen statt der »ewig weiblichen« Schönheit vielmehr ironische oder gar groteske Frauenbilder zeigen.

Als Antithese zum »schönen« Akt hat Hannah Höch ihrer Fremden Schönheit (Aus einem ethnographischen Museum), 1929 (Abb. 4) den dunklen, schrumpeligen Kopf eines Idols aufgesetzt, dessen Blick durch eine runde Brille verzerrt wird. Ein weiblicher Körper, in der klassischen Haltung einer ruhenden Venus erstreckt sich vor dem aquarellierten Hintergrund in Rot-, Violett- und Gelbtönen. Das Idealbild des weiblichen Aktes wird in der mythologischen Interpretation mit Schönheit und Fruchtbarkeit verbunden, Hannah Höch kontrastiert hingegen in ihren Fotomontagen die Normen dieser weiblichen Schönheit. Ihre »Venus« versucht trotz des hässlich anmutenden Kopfes, die BetrachterInnen, die hier eher ein lieblichen Lächeln erwarten, durch ihre Fremdheit anzusprechen. Der Reiz des Andersartigen stellt sich vor die gesellschaftliche Tabuisierung des nackten Körpers.

In einem Brief aus dem Jahr 1965 kommentierte Hannah Höch die Serie »Aus einem ethnographischen Museum«: »Mir machte es Spaß, auf weniger seriöse Weise, mit dieser Materie [...] die ›Primitiven‹, besonders die Negerkunst [...], aber doch möglichst prägnant zu experimentieren.«⁹ Sie zitierte die ›Kunst der Primitiven‹ auf eine skurrile Weise, indem sie fremde, andersartige Elemente mit modernen, europäischen verband und damit die sonst so deutlichen Grenzen zwischen den Kulturen verwischte. Den ironischen Schwerpunkt setzte sie auf die abendländische Klassifizierung ethnischer Differenzen und wandte diese auf die zeitgenössische Geschlechterpolitik an. Die aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelösten Figurenteile erlangen durch die Montage der einzelnen Fotoelemente einen neuen, veränderten Ausdruck. Die von Hannah Höch entworfenen Bildmotive sind keinem Geschlecht eindeutig zuzuordnen, sie erscheinen androgyn und kommentieren so die vorherrschende Geschlechterdifferenz der Zeit.

Durch die Wahl von Ausschnitten der von männlichen Sichtweisen bestimmten Schönheitsideale aus den in den 1920er Jahren populär gewordenen Bildmedien und durch die Verbindung mit der Faszination von Andersartigem widersprechen die Fotomontagen »Aus einem ethnographischen Museum« diesem Ideal und verwandeln die abgebildete Schönheit in eine Groteske.

Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz ist eine Zusammenfassung der 1996 an der Universität Trier vorgelegten Magisterarbeit mit dem Titel »Aus einem ethnographischen Museum« von Hannah Höch. – Eine Fotomontagensammlung in Auseinandersetzung mit Völkerkunde-faszination, Geschlechterdifferenz und Medienreflexion der zwanziger Jahre (1924–1930).

2 Hannah Höch: Eine Lebenscollage. Archiv-Edition, Band II: 1921–1945, 2. Abteilung, Hrsg. v. Künstlerarchiv der Berlinischen

Galerie, Berlin 1995, [29.7] Werkbund-Ausstellung Film und Foto, Die Ausstellungsgesellschaft, gez. Gustav Stotz an Hannah Höch, 26.6.1929, S. 350f.

3 Ebd., [29.32] Zeitungsausschnitt [Quelle unbekannt], gez. F.M. [o. O.], 1.6.1929, S. 364.

4 Ebd., [29.65] Hans Hildebrandt: Die FIFO in Stuttgart, 1929, S. 387.

5 Herwarth Walden: Zur Kunst der Neger und Südseeinsulaner. In: Der Sturm. Monatszeitschrift, 17. Jahrgang, April 1926, Ber-

- lin. (Reprint hrsg. V. Kraus, Nendeln/Liechtenstein 1970, S. 28.
- 6 Alfred Flechtheim: »Der Querschnitt 5«, Berlin 1925.
- 7 Maud Lavin: »Aus einem ethnographischen Museum«: Allegorien moderner Weiblichkeit. In: da da zwischen reden, zu Hannah Höch. Hg. Jula Dech, Ellen Mauer. In: Der andere Blick. Frauenstudien in der Wissenschaft und Kunst. Berlin 1991, S. 122f.
- 8 Heinz Ohff: Hannah Höch, Berlin 1968, S. 25.
- 9 Hannah Höch: Notizen zu einem Brief an das Museum of Modern Art, New York, 17. Juni 1965, Berlinische Galerie, Hannah-Höch-Archiv, Berlin.