

# monats anzeiger

Museen und Ausstellungen  
in Nürnberg

GERMANISCHES  
NATIONAL  
MUSEUM

Herausgeber: G. Ulrich Großmann, Germanisches Nationalmuseum  
Redaktion: Tobias Springer, Sigrid Randa, Ingrid Kalenda

Januar 1995  
Nummer 166



## Zu neuerworbenen Arbeiten aus dem Nachlaß von Hannah Höch

Hannah Höch (Gotha 1889 – 1978 Berlin) wurde vor allem durch ihre dadaistischen Fotomontagen bekannt. Daneben hinterließ sie ein umfangreiches malerisches Werk, aus dem bei aller Unterschiedlichkeit der künstlerischen Mittel eine der Fotomontage vergleichbare Grundhaltung spricht. Während sie hier mit vorgefundenem Bildmaterial operiert, um daraus ihre Vision der Wirklichkeit zu konstruieren, benutzt sie in ihrer Male-

rei vorhandene Stilformen der Moderne. Vom Expressionismus, Surrealismus, Konstruktivismus bis hin zum abstrakten Expressionismus sind in ihrem Werk verschiedenste Richtungen der Avantgarde ihrer Zeit vertreten. Als Künstlerin bekannte sie sich zu diesem Stilpluralismus: »Ich habe alles gemacht und mich um Handschrift und Merkmal nie gekümmert«, bemerkte sie rückblickend.

Sie konzentrierte sich nicht

auf das Persönliche der Handschrift, auf ein künstlerisches Markenzeichen, wie es der Kunstmarkt gemeinhin erwartet. Statt um die Entwicklung eines unverkennbaren Stils ging es ihr um die Formulierung inhaltlicher Aussagen, die berühren und weiterbeschäftigen, wozu ihr gewissermaßen jedes Stilmittel recht war. In dieser engagierten Nonchalance im Umgang mit den künstlerischen Formen behielt sie auch jenseits ihrer eigentlichen

Dadazeit eine Grundhaltung des Dadaismus bei, dessen Vertreter während des Ersten Weltkrieges zusammengefallen und den »Anti-Stil« proklamiert hatten. Stilfragen des bürgerlichen Kunstbetriebs stellten sie provozierend in Frage und damit letztendlich Formen einer Gesellschaft, die angesichts des durch sie produzierten Weltkriegschaos unglaubwürdig geworden war. Zeitlebens stand Hannah Höch allen Abgrenzungen und Fixierungen skeptisch gegenüber. 1929 schrieb sie im Katalog zu ihrer Ausstellung in Den Haag: »ich möchte die festen grenzen verwischen, die wir menschen, selbstsicher, um alles uns erreichbare zu ziehen geneigt sind.... ich will dartun, daß klein auch groß und groß klein ist, nur der standpunkt, von dem aus wir urteilen, wird gewechselt und jeder begriff verliert seine gültigkeit.... am liebsten würde ich der welt heute demonstrieren, wie sie eine biene, und morgen wie der mond sie sieht...«.

Das Spiel mit der Vielfalt von Sichtweisen war für Hannah Höch ein Mittel der Wirklichkeitserfahrung, eine künstlerische Methode, die sich wie ein roter Faden durch ihr Werk zieht. Eberhard Roters bezeichnete sie als »Stil-Collagistin«: »Sie wollte sich von allen Festlegungen freihalten zugunsten ihrer persönlichen Entschei-



Umschlagbild:  
Hannah Höch  
Geschöpfe, 1926/29  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr. Gm 2014

links:  
Hannah Höch  
Symbolische Landschaft I, 1924  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr. Gm 2013

GERMANISCHES  
MUSEUM  
KUNSTSAMMLUNG

295/16166

dungsfreiheit zwischen den Stilen«, deren spezifische Qualitäten sie für ihre Bildaussagen austarierte. In dem Gemälde »Symbolische Landschaft I« operiert sie mit der Formensprache der Konstruktivisten, mit denen die Berliner Dadaisten in enger Verbindung standen. »Als der Krieg vorüber war«, so Hannah Höch, »gehörten wir zu den ersten deutschen Künstlern, die mit ähnlich avantgardistischen Gruppen in New York, Paris und Moskau Beziehungen aufnahmen. 1922 hielt der deutsche Dada sogar eine internationale Konferenz in Weimar ab, auf der El Lissitzky die Moskauer Konstruktivisten, Theo van Doesburg und Cornelis van Esteren die Mondriansche Stijl-Gruppe, Tristan Tzara und Hans Arp die Züricher und Pariser Dadaisten vertraten.« Die Atmosphäre des Kongresses entzündete sich an der Reibung dadaistischer und konstruktivistischer Standpunkte. Während die Dadaisten in ihren Aktionen auf das Aufzeigen des Absurden in der Welt abzielten, ging es den Konstruktivisten mit ihren geometrischen Kompositionen um den utopischen Entwurf einer vom Menschen rational gestalteten Welt. Die Gründung einer konstruktivistischen Internationale wurde bei dem Kongreß durch dadaistische Aktionen gestört. Dadaistische Ironie gegenüber dem Glauben an das Konstruktive schwingt auch in der 1924 entstandenen »Symbolischen Landschaft« mit. Die Überschaubar-

keit der mit Zirkel und Lineal konstruierten Formen, ihr technisch-klares Gefüge wird durch Naturformen durchkreuzt, durch aufsprießende Tannenbäumchen, schlingernde Wellen und Berge, die sich wie riesige Eiformen, Symbolformen für den Ursprung des Lebens, über die Landschaft wölben. Der Gegensatz zwischen organischen und geometrischen Formen erzeugt ein eigenwilliges Spannungsverhältnis. Die Natur und der sie ordnende Verstand erscheinen in einem Konflikt.

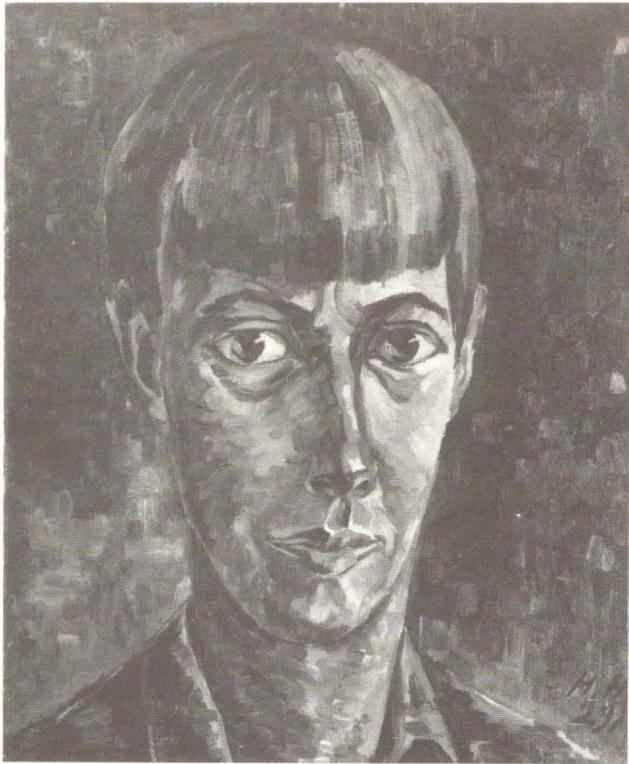
Das Gegensatzpaar Verstand und Natur, Natur und

Technik hat Hannah Höch sehr häufig behandelt, ebenso die Polarität von Mann und Frau. Entsprechend dem traditionellen Rollenbild der Geschlechter ordnet sie der Frau den Bereich des Naturhaften zu, während dem Mann der Bereich des Rationalen zufällt. Mit aufreizender Ironie spürt sie der Gefahr nach, der die auf den planmäßigen Verstand so stolze fixierte »männliche« Welt ausgesetzt ist, der Gefahr der Gemütsverödung und der Verkarstung im Denken. Eines der Hauptziele der Attacken der Berliner Dadaisten war der aggressive Männlichkeitswahn

des wilhelminisch-patriarchalischen Systems, der den Zusammenbruch des Kaiserreichs überlebt hatte, was der machtpolitisch gefährliche Gesinnungsmilitarismus der zwanziger Jahre erschreckend vor Augen führte. In Bildern von George Grosz, er hatte sich 1918 der Berliner Dadagruppe angeschlossen, sieht man mit martialischen Gesten Kriegskrüppel auftrumpfen, Krüppel an Leib und Seele. Der Berliner Psychoanalytiker Otto Gross, dessen Schriften in den literarischen und künstlerischen Avantgardekreisen Berlins großen Einfluß ausübten, wie



Hannah Höch  
Geburt, 1924  
Öl auf Leinwand  
Inv.Nr. Gm 1999



Hannah Höch, Selbstbildnis, 1929, Öl auf Leinwand, Inv.Nr. Gm 2002

auch auf Raoul Hausmann, den »Dadasophen« und langjährigen Lebensgefährten Hannah Höchs, bezeichnete die Herrschaft des Patriarchats als das größte Übel der Menschheit und forderte die Einsetzung des Mutterrechts. Gross interpretierte den Ersten Weltkrieg als den »blutigsten Gottesdienst der Machtreligion« und rief zum Kampf auf »gegen Vergewaltigungen in ursprünglicher Form, gegen den Vater und das Vaterrecht«. Das Mutterrecht sollte die Beziehung zwischen den Geschlechtern und den Menschen überhaupt »rein halten (...) von Macht und Unterwer-

fung, rein von Vertrag und Autorität«, es sollte die Frau aus ihrer Abhängigkeit vom Mann lösen und sie in ein Verhältnis direkter Verantwortlichkeit gegenüber der Gesellschaft einbinden. Seinen an die Gedankenwelt von Gross anknüpfenden Aufsatz »Zur Weltrevolution«, den Hausmann 1919 in der Zeitschrift »Die Erde« veröffentlichte, beschloß er verheißungsvoll fulminant mit der These: »Die wahren Männer treten heute für die Ablösung der Besitzrechte des Mannes an der Frau und eine Aufhebung der Minderwertigkeitsfamilie genau so ein wie für die ökonomisch-kommunistische

Gemeinschaft, die gleichläuft mit einer erweiterten Sexualinstellung.«

Hannah Höch, die sich von der Aufbruchsstimmung der Zeit erfaßt und ihr bürgerliches Elternhaus in Gotha hinter sich lassend unabhängig und frei als Künstlerin verwirklichen wollte, erlebte indessen als Frau die Realität jenseits fortschrittlicher Theorien. Die Arbeit von Frauen, denen in Deutschland 1918 politische Gleichberechtigung eingeräumt worden war, galt nach wie vor als minderwertig, was etwa die Löhne von Arbeiterinnen deutlich machen, die bei gleicher Leistung niedriger eingestuft wurden als ihre männlichen Kollegen. Frauenarbeit außer Haus galt lediglich als »Zubrot« für die Familie, selbst, wenn sie in sehr vielen Haushalten für deren Erhalt eine existentielle Notwendigkeit war. Der Mann sollte die Basis der Familie sein, während die Frau für die Rekreation seiner Arbeitskraft die Häuslichkeit gestalten sollte. In ihrer Beziehung zu Hausmann erlebte sie, wie er bei allem theoretischen Fortschrittsgeist höchst eifersüchtig über ihre künstlerische Tätigkeit wachte. Er wollte die Freundin für sich als Muse, aber nicht als eigenständige künstlerische Partnerin, eine Rolle, die seine Männlichkeit irritierte. Für das latente Fortwirken traditionell eingefleischter Verhaltens- und Denkmuster bot ihr intellektueller Freundeskreis recht krasse Beispiele. Sie erlebte, daß die Arbeit als Hausfrau und Mutter gar nicht als Arbeit wahrgenommen wurde sondern als »Liebesdienst« an der Familie, der von der Frau sozusagen

auf natürliche Weise zu erfüllen war. Der »Oberdada« Johannes Baader vernachlässigte seine Frau, eine Schriftstellerin, mit der er vier Kinder hatte, und ließ sie regelrecht verkommen.

Vor diesem Hintergrund entstanden um die Mitte der zwanziger Jahre eine Reihe von Arbeiten zum Thema Geburt. Dabei interpretiert sie die Frau nicht als »große Mutter«, wie sie von Künstlern idealisiert wurde. Vielmehr stellen einige ihrer Aquarelle mit expressiv gesteigerten Farben die Realität des Geburtsvorgangs dar. Sie schildert ihn als körperlich anstrengende Angelegenheit, bei der die Frau sich selbst überlassen ist, als Frauensache, die sachlich vollzogen wird. In einem an die Aquarelle anschließenden Gemälde hat die Mutter das Baby zur Welt gebracht und hält es für einen Moment selbstvergeben im Arm, während daneben der Alltag weitergeht und die Hebamme mit einer Schüssel zum Bad für das Kind bereitsteht.

Hannah Höch versagte sich in ihrer Beziehung zu Raoul Hausmann ihren Wunsch, selbst ein Kind zu bekommen. Hausmann war verheiratet und von seiner Frau, mit der er ein Kind hatte, finanziell abhängig. Er konnte sich zu keiner Entscheidung zugunsten ihrer Beziehung durchringen, und die Perspektive als alleinstehende Mutter war für sie unannehmbar, obwohl sich Hausmann von ihr ein Kind wünschte, was er in Briefen, poetischen Texten und Versen bekundete. Als Nietzsche-Anhänger setzte er auf die Geburt des Übermenschen, und

Hannah Höch sollte ihm die-  
sen »neuen Menschen« als zu-  
künftigen Verwirklicher seiner  
philosophischen Gedanken ge-  
bären. 1922 trennte sie sich  
von ihrem Freund, sie konnte  
die Diskrepanz zwischen sei-  
nen Theorien und der Lebens-  
wirklichkeit nicht mehr ertra-  
gen. »Für Frauen, wie wir es  
sind«, schrieb sie 1921 an ihre  
Schwester Grete, »gibt es  
noch keine Männer, sicher  
bringt die Zeit, die aus unserer  
Revolutionierung geboren wur-  
de, einmal auch unsersglei-  
chen den Ausgleich, wir aber  
sind Kämpfer.«

Die Zeit nach der Trennung  
von Hausmann ist durch Rei-  
sen und längere Aufenthalte  
im Ausland geprägt. In ihrem  
Selbstporträt von 1929, das sie  
mit kurzen, kräftigen Pinselzü-  
gen aus dem Bildraum heraus-  
modelliert hat, blickt sie nüch-  
tern und skeptisch. Durch die  
Korrespondenz der maleri-  
schen und farblichen Behand-  
lung des Porträts mit dem um-  
gebenden Raum erscheint es  
unlöslich mit ihm verbunden.  
Ende der zwanziger Jahre  
schuf Hannah Höch eine gan-  
ze Reihe von Selbstbildnissen.  
Sie war 1929 vierzig Jahre alt  
geworden und in diesem Jahr  
nach Berlin zurückgekehrt, zu-  
sammen mit der holländischen  
Schriftstellerin Til Brugman, bei  
der sie seit 1926 in Den Haag  
gelebt hatte. Sie stand hier in  
engem Kontakt zu Künstlern  
der De-Stijl-Gruppe und war  
Mitglied der Künstlergruppe  
»Onafhankelyken«, mit der sie  
mehrfach in Holland ausstellte.

In Holland entstand auch  
das Gemälde »Geschöpfe«, in  
dem sie Geburt und Tod, Wer-  
den und Vergehen auf symboli-  
scher Ebene behandelt. Sie

stellt diesen ewigen Kreislauf  
des Lebendigen als eine Art  
Ringenspiel dar, wobei die Ka-  
russelpferde durch skurrile  
Gnome ersetzt sind, die das  
reglos und passiv im Zentrum  
sitzende Kind wie Lebensgei-  
ster umschwirren. In der linken  
Bildhälfte schwingen sie sich  
vom Funken des Lebens be-  
seelt empor, eine große Blume  
reckt sich hier in den Himmel.  
Rechts neigen sich ihre Blüten  
welk zum Boden, während die  
kleinen Geister mit erlahmten  
Flügeln und gliederstarr in ei-  
nen Abgrund purzeln, um sich  
dann, bei der nächsten Dre-  
hung, wieder emporzuschwin-  
gen. Die Grenze zwischen Le-  
ben und Tod symbolisiert ein  
Schnitt, der sich senkrecht  
durch die Mitte des Bildes und  
die Gestalt des Kindes zieht. In  
der rechten Hälfte seines Kör-  
pers wiederholt sich das helle  
Rosa der Plattform der linken,  
dem Leben zugewandten  
Zone, während sein Körper  
hier mit dem dunklen Rot des  
gegenüberliegenden Bereichs  
ausgefüllt ist. Durch die  
Farbverklammerung sind die  
Bereiche von Leben und Tod in  
der Gestalt des Kindes komple-  
mentär miteinander verbun-  
den, ein Bild, das auf die stän-  
dige Erneuerung des Lebens  
im Kosmos der Natur verweist.

Neben solchen überzeitli-  
chen Visionen blieb ihr Blick  
der Realität ihrer Zeit verhaf-  
tet, für deren Probleme sie  
sich als Künstlerin engagierte.  
Das Thema Mutter und Kind  
erhielt gegen Ende der zwanzig-  
er Jahre einen neuen Akzent.  
Durch die Weltwirtschaftskrise  
spitzte sich die Verelendung  
der unteren Schichten zu, für  
die sich der Ausblick auf ein  
menschenswürdiges Dasein ver-



Hannah Höch, Resignation, 1928, Öl auf Leinwand, Inv. Nr. Gm 2000

spernte, was sie mit einer ex-  
pressiven Bildsprache in dem  
Gemälde »Resignation« zur  
Darstellung bringt. Aus den  
Gestalten der Kinder sind die  
lebendigen Farben gewichen,  
sie halten die Augen geschlos-  
sen und kauern sich zusam-  
men. Das Leben ist ihnen  
schon im Leben genommen.  
Widerstandslos lassen sie es  
sich über sich ergehen. Mit  
Käthe Kollwitz und anderen  
Künstlerinnen beteiligte sie  
sich 1930 an der Ausstellung  
»Frauen in Not«, die sich ge-  
gen den von der Gesellschaft

als Norm und Wert aufrecht er-  
haltenen Gebärzwang richtete.

Das Gemälde erinnert an die  
Reihe der »Notzeit«-Bilder, die  
sich in den Jahren des Naziter-  
rors zu einen zentralen Kom-  
plex ihres Werks verdichten.  
Hannah Höch verbrachte diese  
Zeit in nahezu vollkommener  
Isolation. Sie selbst berichtet:  
»Alle, derer man sich noch als  
'Kulturbolschewisten' erinnerte,  
standen auf der Schwarzen  
Liste und unter Aufsicht der  
Gestapo. Jeder von uns ver-  
mied es, selbst mit den ältes-  
ten und liebsten Freunden



Hannah Höch, Angst, 1936, Öl auf Leinwand, Inv.Nr. Gm 2015

und Kollegen zu verkehren, aus Furcht, sie in Ungelegenheit zu bringen.« Das Erleben dieser Zeit, ihre Bedrückungen und ihre Ängste verarbeitet sie mit sich allein in ihren Bildern. Das 1936 datierte Gemälde »Angst« vergegenwärtigt das Gefühl des Eingesperrtseins in eine Zeit des Grauens. Die Frau, die auf einer Allee mit Bäumen, deren kahle Äste den Himmel vergittern, wie vor einen unsichtbaren Schrecken flieht, hebt mit abwehrender Geste die Hände

vor dem empor, was vor ihr liegt.

Im Gegensatz zu ihren dadaistischen Fotomontagen fand das malerische und zeichnerische Werk Hannah Höchs nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst viel weniger Beachtung. Es war zu heterogen, um sich von der geläufigen Kunstbetrachtung mit ihren stilistischen Normen einordnen zu lassen. Erst in den siebziger Jahren begann man sich intensiver mit diesem Teil ihres Werkes auseinanderzusetzen und

seine Bedeutungsdichte zu erfassen. Eine der Voraussetzungen dafür hatte jene »Erweiterung des Kunstbegriffs« geschaffen, durch die jenseits ästhetischer Normen der Blick wieder auf die Lebensrealität in ihrer sinnlichen Vielfalt und Widersprüchlichkeit gelenkt werden sollte, was den Blick für die umfassende Qualität des Werks Hannah Höchs öffnete. »Denn der Widerspruch«, so Eberhard Roters, »ist selbst das Motiv, das sich Hannah Höch zum Thema ihres Lebenswerks gewählt hat.«

*Ursula Peters*

Herbert Kaufmann (Aachen 1924, lebt in Düsseldorf) macht Bilder, aber er verwendet als Material für deren Herstellung Teile und Bruchstücke vorgefundener Nachrichten aus Illustrierten und Zeitungen. In einer Welt der totalen Kommunikation scheint ihm die Illustrierte das einzig adäquate Ausdrucksmittel zu sein. Sie wird zum »Malmittel«, mit dessen Hilfe Kaufmanns Bilder entstehen.

Als Ende der 50er Jahre »Pop-Art« und »Nouveau Réalisme« in Deutschland das bis dahin vorherrschende Informel abzulösen beginnen, gehört auch Herbert Kaufmann zu den Protagonisten eines wiederentdeckten Interesses an Formen der sichtbaren Wirklichkeit. Ausgehend von surrealistisch körperhaften Elementen, die sich in waben- und zellförmige Strukturen auflösen, findet Kaufmann 1958 zur Collagetechnik. Zunächst reißt er in noch traditioneller Form für ihn interessante Teile aus der Zeitung heraus und klebt sie zu Kompositionen mit landschaftlichem Charakter zusammen. Mit der Verwendung der bunten Bilder von Illustrierten erweitert sich seine Palette. Kaufmann beginnt mit ganzen Seiten, als Bilder im Bild, in additiver Reihe das gesamte Format zu füllen. Das Nacheinander beim Blättern in der Zeitung wird so in die Simultaneität der Nachrichten überführt. Lasierende Übermalungen set-