



Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb,
Andreas Bühlhoff, Susanne Klimroth,
Timo Sestu (Hg.)

**<container class=
"Artefakte der
Avantgarden
1885–2015">**

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bülhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Annette Gilbert, Cornelia Ortlieb, Andreas Bühlhoff,
Susanne Klimroth, Timo Sestu (Hg.)

<container class="Artefakte der Avantgarden 1885–2015">

Mit Photographien von Michael Bilek
und ausgewählten Einträgen aus dem
Techniktagebuch-Kollektivblog

A R T E F A K T E
DER AVANTGARDE
1 8 8 5 — 2 0 1 5

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft



FAU Friedrich-Alexander-Universität
Erlangen-Nürnberg

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht und durch Mittel der DFG finanziert.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-27665-3

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:

eBook (PDF): 978-3-534-27666-0

Dieses Werk ist mit Ausnahme des verwendeten Bild- und Drittmaterials (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA International 4.0 (»Attribution-ShareAlike 4.0 International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zu-gelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Leider war es uns nicht möglich, die Urheberrechteinhaber:innen für sämtliche Abbildungen und Fremdtex te aus-findig zu machen bzw. wir haben nicht auf alle Lizenzanfragen Rückmeldung erhalten. Sollten noch Ansprüche vonseiten Dritter bestehen, bitten wir darum, sich über den Verlag an die Herausgeber:innen zu wenden.

Artefakt? Archivale?

Hannah Höchs „Hampelfrau“

Susanna Brogi

Ein Pfau schlägt sein Rad: Hannah Höchs Adressbuch

Ein Pfau aus Papier, der sein Rad schlägt, Fächer und Buch, Arbeitsmittel und Artefakt, Archivale und Ausstellungsexponat zugleich – je nach Blickwinkel verschieden zeigt sich das Adressbuch der Künstlerin Hannah Höch (1889–1978). Die Berlinische Galerie begreift diesen Publikumsliebbling als eines ihrer „Highlight-Objekte“¹. Photographiert und freigestellt ist das Adressbuch als Postkartenmotiv unzählige Male verkauft worden. Dies mag verwundern, handelt es sich doch um einen Gebrauchsgegenstand, dessen Spezies noch vor wenigen Jahren weit verbreitet war. Mit einem beeindruckenden Umfang von rund 429 Seiten und Einträgen aus dem Zeitraum von 1917 bis 1978 handelt es sich freilich um eine außergewöhnliche Kladde. Sie misst in geschlossenem Zustand 19 × 21 × 7 cm, wobei der Begriff „geschlossen“ als Behelfswort fungieren dürfte, denn Hannah Höch selbst hat das Büchlein mithilfe einer Paketschnur gebändigt, um die Unmenge an eingelegten Zetteln und Visitenkarten behelfsmäßig zu sichern. Eine eigene Publikation – „*Mir ist die Welt geweitet*.“ *Hannah Höch. Das Adressbuch*² – widmet sich diesem Archivale, dessen zeit- und alterungsbedingte Fragilität konservatorisch herausfordert, während Anblick und Einblick diverse Möglichkeiten eröffnen, es auszustellen.³ Traditionelle und digitale Publikationen suchen zu vergegenwärtigen, was die Seiten enthalten und was sich im Lauf der Jahrzehnte des Gebrauchs in ihren Zwischenräumen hinzugesellt hat, was eingelegt oder eingeklebt, was zufällig darin verblieben und vergessen worden ist, was rätselhaft bleibt oder als unabsichtliche posthume Spur interpretiert werden könnte.

¹ Vgl. Künstler*innen-Archive. Wissenspeicher und Schriftgedächtnis, Sammlung Künstler*innen-Archive – Berlinische Galerie, <https://berlinischegalerie.de/kuenstlerinnen-archive/> (01.04.2022).

² Hannah Höch: „Mir ist die Welt geweitet“. *Das Adressbuch*, hg. von Harald Neckelmann, Berlin: Transit 2018.

³ Die Vielzahl sowie die visuelle und thematische Unterschiedlichkeit der Einlagen fordert eine dreidimensionale Präsentation förmlich heraus, aber auch bestandsschonende Ausstellungsformate, wie sie über digitale Boxen oder Screens möglich sind, würden sich für dieses spezielle Objekt eignen.

Während die rund 5000 eingetragenen oder auf Billets festgehaltenen Namen einen großen Bekanntenkreis von Arp bis van der Rohe indizieren und Netzwerkforschung nahelegen, dienen die materiale Erscheinung und Beschaffenheit als Stimulanz für bestandsbezogene Forschungsansätze, überleitend zu Fragen der Wissensorganisation und -präsentation, zu kunsthistorischer und buchwissenschaftlicher Forschung.

Im archivischen Kontext zählt das Adressbuch zu den in Nachlässen alltäglichen Ressourcenarten, alphabetisch lokalisiert zwischen „Adressverzeichnis“, „Akte“, „Album“ und „Ansichtspostkarte“. Dank seiner Vielgestaltigkeit und der Parallelen zu künstlerischen Techniken liegt es quer zu den Ressourcen- und Textarten. Als Archivale stehen ihm jedoch prominente Berliner Nachbarn zu Seite, wie etwa Walter Benjamins oder Paul Hindemiths Adressbücher.⁴ Aufgrund seiner Verfasserin gerät es gleichwohl stärker als diese ins Milieu der Kunst(rezeption) und erscheint als ein in der Kunst der Moderne verankertes Artefakt. Hierfür spricht bereits der interpretierende Titel eines aufwendigen Restaurierungsprojekts zu seiner konservatorischen Bewahrung: „Ein Adressbuch als Collage. Restaurierung des Adressbuchs der Dadaistin Hannah Höch“.⁵

Beim Adressbuch dürfte es sich, als der Nachlass im Jahr nach Hannah Höchs Tod in die Künstler-Archive der Berlinischen Galerie kam, nicht um den einzigen Gegenstand gehandelt haben, dessen Klassifizierung zu diskutieren war. Seine buchstäblich die Grenzen des Ausgangsbuchs überschreitende Nutzung scheint von einem spielerischen Umgang zu zeugen, der die Frage aufgeworfen haben wird, ob es sich um ein Archivale oder ein Kunstobjekt, um Unterlagen zu einem Werk oder bereits um ein Werk selbst handelt.⁶ Auch andere aus Hannah Höchs Wohnhaus übernommene Materialien und Gegenstände überschreiten gängige Vorstellungen von einem schriftlichen oder dokumentarischen⁷ Nachlass. Es liegt nahe,

⁴ Christine Fischer-Defoy (Hg.): Walter Benjamin. Das Adressbuch des Exils. 1933–1940, Leipzig: Koehler & Amelang 2006 und Christine Fischer-Defoy (Hg.): Berliner ABC. Das private Adressbuch von Paul Hindemith 1927 bis 1938, Berlin: Transit 1999.

⁵ Vgl. KEK-Portal / Ein Adressbuch als Collage (kek-spk.de) (05.11.2021).

⁶ In der Absicht, sich vom künstlerischen Nachlass abzugrenzen, sprechen Archive gern von „schriftlichen Nachlässen“. Subsumiert werden unter das Attribut „schriftlich“ stets auch bildliche Dokumente, vom Lichtbildausweis über die Werkphotographien, Bilder von Ausstellungseröffnungen, Zeichnungen und Photos aus den Händen der vormaligen Besitzenden bis hin zu Zeitungsausschnittsammlungen und sogenannten Erinnerungsstücken. Vgl. Birgt Jooss: Warum schriftliche Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern aufbewahren?, in: Was bleibt. Konzepte für den Umgang mit Künstlernachlässen, hg. vom Künstlerbund Baden-Württemberg, Freiburg/Br.: modo 2015, S. 213–217.

⁷ Aus der Verlegenheit, wie das im Jahr nach dem Ableben Hannah Höchs Übernommene bezeichnet werden könnte, dürfte der Begriff „dokumentarischer Nachlass“ geboren sein. Denn wie ließe sich angesichts dieses Nachlasses, bei dem Schriftliches und Bildkünstlerisches untrennbar ineinander übergehen, schriftlicher und künstlerischer Nachlass trennen?

dass die in Auswahl-, Übernahme- und Archivierungsprozesse involvierten Personen in Anerkennung von Hannah Höchs Kunst im Moment der Erschließung und Verzeichnung einen individuellen Maßstab finden mussten.⁸

Archivische Differenzierungen und Titel bleiben bisweilen spröde und erscheinen anfechtbar, wenn Papier in jedweder Erscheinungsform – vom Kassenbon über ein x-beliebiges Formular bis hin zum Liebesbrief – gleichzeitig Ausgangs- und Zielpunkt einer künstlerischen Arbeit sein könnte. Für das entstandene Findmittel haben die Herausgebenden der sogenannten „Archiv-Edition“ den Begriff „Lebenscollage“ gewählt, um der Vielgestaltigkeit dieses Bestands einerseits Sichtbarkeit zu schenken und andererseits mit der Unmöglichkeit, der Komplexität gerecht zu werden, umzugehen. Im Geleitwort des ersten Bandes sucht Jörn Merkert, der damalige Direktor der Berlinischen Galerie, Nutzen und Bedeutung von Archivgut zu umreißen:

Denn im Dialog mit dem in sich abgeschlossenen, autonomen Kunstwerk geben Briefe, Manuskripte, Dokumente und auf den ersten Blick scheinbar nur wenig bedeutungsvolle Archivalien einen unverstellten Blick in die Alchimistenküche schöpferischer Produktivität. Sie vermögen so geistige Spannungsfelder, künstlerische Querverbindungen, die authentische Entstehungsgeschichte von Ideen und gleichermaßen die sie provozierende gesellschaftliche Wirklichkeit anschaulich und lebendig zu spiege[n].⁹

Aber welche späte Sprengkraft der Moderne beginnt sich abzuzeichnen, wenn die Annahme der Existenz zweier getrennter Welten des freien „abgeschlossenen, autonomen Kunstwerk[s]“ und des zweckdienlichen Archivguts unterlaufen wird – unterlaufen durch die verhandelten Gegenstände selbst?

Ein unbezeichnetes Archivale

Ein kleiner Teilnachlass Hannah Höchs befindet sich im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, erworben 1993 von Hannah Höchs Nichte. Im Mittelpunkt der übernommenen

⁸ In bibliothekarischen Regelwerken zur Katalogisierung von Beständen privater Herkunft in Archiven oder Bibliotheken (RNAB) enthaltene Orientierungshilfen zur Klassifikation erscheinen nicht ohne Weiteres übertragbar: Schon bei dem in Nachlässen regelmäßig begegnenden Typ des Adressbuchs wäre in diesem konkreten Fall die Wahl der Verzeichnungsstufe als „Konvolut / Akte / Dossier“ bzw. „Einzelressource“ zu diskutieren.

⁹ Jörn Merkert: Zum Geleit, in: Hannah Höch. Eine Lebenscollage, Band I, 1. Abteilung 1889–1918, bearbeitet von Cornelia Thater-Schutz, Berlin: Argon 1989, S. 6–7, S. 6.

Werke standen Collagen und Gemälde, aber es gehörten auch ein Gesellschaftskleid und eine Lurexbluse, Aufzeichnungen und Korrespondenzen sowie einige wenige Erinnerungsstücke dazu. Die Archivalien wurden innerhalb des Museums der Abteilung Deutsches Kunstarchiv (DKA) übergeben. Ihrem Umfang nach sind zwei Brief-Konvolute von Raoul Hausmann und Til Brugman besonders hervorzuheben. Zu einer kleinen Anzahl an sächlichen Dingen gehören ein Kasten mit Ölfarben, eine von Hannah Höch mit ihren Initialen signierte Ratsche und eine im Archiv zunächst als „Hampelmann“ katalogisierte Figur [Abb. 1].



Abb. 1: Objekt aus dem Nachlass von Hannah Höch, GNM, DKA, NL Höch, Hannah, I,B-5. Photo Monika Runge.

Im Findmittel des Bestandes im DKA wurde diese Figur nicht der Rubrik „Varia“ zugeordnet, die verwendet wird, um das vom üblichen Schema schriftlicher Nachlässe Abweichende zu verzeichnen. Stattdessen wurde sie wie ein dem künstlerischen Gesamtwerk zuzurechnendes

Archivale katalogisiert mit der Signatur „DKA, NL Höch, Hannah, I,B-5“. Die Hampelfigur wird ihrer Zuschreibung als Unruhe stiftender Hampelmann auch im Archiv-Museums-Kontext gerecht und wirft, vergleichbar dem Adressbuch Hannah Höchs in seinem musealen Umfeld, Fragen auf: Handelt es sich um ein Spielzeug, ein kunsthandwerkliches Produkt, ein werkbezogenes Archivale oder vielmehr um ein unbezeichnetes, unsigniertes Werk, ohne Provenienzangabe, das erst durch den speziellen Überlieferungszusammenhang Kontur erhält?

Nicht selten entstehen in musealen und archivischen Kontexten vergleichbare Irritationsmomente. Sie treten auf in Gestalt von annotierten, mit ephemeren Einlagen wie Blüten oder Eintrittskarten ‚getrüffelten‘ Büchern in Bibliotheken, aber auch von Archivalien innerhalb künstlerischer Nachlässe in Museen und Sammlungen oder wie hier als dreidimensionale Dinge in schriftlichen Nachlässen. Sofern ihre Eigentümlichkeiten nicht ignoriert oder nivelliert werden, fordern sie interdisziplinäre Aufmerksamkeit und Zusammenarbeit heraus, geeignet, bestandsbezogene Forschungsimpulse zu setzen.

Objekthaftes wird im archivischen Kontext von Vor- und Nachlässen mit unterschiedlichem Recht bisweilen der Kategorie „Erinnerungsstück“ zugerechnet.¹⁰ Erinnerungsstücke können das Andenken an eine Person, ein biographisches Ereignis, eine Begegnung bewahren. Mit ihrer vom typischen Archivgut abweichenden Materialität stellen Schreibgeräte, Brillen, Schmuckstücke, Haarlocken, Totenmasken, Nippesgegenstände und andere Dinge vielfach bereits das zu ihrer Benennung nötige Fachwissen auf die Probe.¹¹ Zu erschließen bleibt nicht zuletzt, welche Bedeutung, welchen Sitz im Leben sie vormals besessen haben. Wie beliebig ist die Überlieferung, wie zufällig der Überlieferungszusammenhang? Ob solche Objekte in Archiven in der Folge übersehen werden oder ihnen, gerade weil sie aus dem Rahmen fallen, besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist zum Zeitpunkt ihrer Übernahme oft nicht vorhersehbar und abhängig auch von ihrer Erschließung und Verzeichnung sowie von Forschungsinteressen der Mitarbeitenden.

Hampelfigur

Die Auffassung, dass jedes Ding eines Namens bedarf, macht auch vor den Toren von Archiven nicht Halt, sondern bildet eine Voraussetzung für dessen Akzession, Inventarisierung und Erschließung. Schwierig hat sich, wie oben bereits angedeutet, auch die Inventarisierung der

¹⁰ Vgl. Michael Davidis / Gunther Nickel (Hg.): Erinnerungsstücke: von Lessing bis Uwe Johnson, Marbach am Neckar: DLA Marbach 2011.

¹¹ Raphaël Bouvier: Erinnerung an das Ich. Souvenir des Anderen. Prominenz und Andenken seit der Frühen Neuzeit, in: Beyer, Andreas et al. (Hg.): Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken, Frankfurt/M.: Wienand 2006, S. 100–117.

erwähnten Figur aus dem Nachlass von Hannah Höch gestaltet. Anhand unterschiedlicher Varianten der Titelwahl sollen im Weiteren mögliche Deutungsaspekte aufgezeigt werden.

Wie die durchaus diskutierbare Zuordnung der Figur zum „schriftlichen Nachlass“ im Germanischen Nationalmuseum weckt die von Seiten des Archivs zunächst verwendete Bezeichnung ‚Hampelmann‘ Erstaunen. Denn unverkennbar handelt es sich um eine weibliche Figur, deren einzelne Glieder locker zusammengehalten werden. Überaus vielfältig ist die materielle Zusammensetzung: Holz, das farbig bemalt, lackiert bzw. gefärbt worden ist, Kunststoff- und Glasperlen, roter Bast, beigefarbener Bindfaden, Draht aus einer Kupferlegierung, Haare aus blau-grünem Werg.¹² Bereits in dieser Materialverwendung spricht sich die dadaistische Aufforderung zu einer experimentellen Umwertung der Kunst durch die Wahl des Materials aus, wie das *Dadaistische Manifest* sie 1918 forderte („Dada will die Benutzung des *neuen Materials in der Malerei*“) und wie Raoul Hausmann sie u. a. in seiner um 1921 entstandenen Arbeit *Mechanischer Kopf (Der Geist unserer Zeit)* zu realisieren suchte.¹³

Bei der Figur Hannah Höchs machen eine kurze Schlaufe zum Aufhängen oder Festhalten sowie eine Schlaufe, um den Mechanismus zu betätigen, deutlich, dass es sich nicht um eine Marionette mit einem vergleichsweise unendlichen Aktionsradius handelt, sondern um eine Gestalt der Kategorie ‚Hampelmann‘. In Richtung des beliebten Spielzeugs weisen neben dem hauptsächlich verwendeten Material Holz auch die Größe und die relativ flache Ausführung: Die Länge des Körpers misst 24,2 cm bzw. einschließlich Schnur 40 cm, die Breite 10,7 cm und an der tiefsten Stelle, dem Kopf, misst die Figur 3,5 cm.

Obwohl undatiert, dürfte die Entstehungszeit in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts fallen und damit in eine Zeit, in der diese preiswert aus Pappe oder Holzabfällen herzustellende Spielzeugart Hampelmann so populär wie unspektakulär war.

Im Fall des Adressbuchs ging mit der Verwendung des Begriffs „Collage“ durch die für dessen Restaurierung Verantwortlichen eine gewisse Nobilitierung einher. Gleichwohl besitzt diese Übertragung eines für künstlerische Techniken gebräuchlichen Begriffs auf einen so komplexen Gebrauchsgegenstand eine gewisse Berechtigung. Auch in Bezug auf andere Werke Hannah Höchs spricht Ursula Peters von der Künstlerin als einer Stil-Collagistin. Eine vergleichbare Grundhaltung sei es, die das malerische Werk der Komposition von Collagen annähere:

¹² Für die Differenzierung der verwendeten Materialien aus Anlass der Ausstellung „Abenteuer Forschung“ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg danke ich den Restauratorinnen Christiane Dornheim und Christina Erhard sehr herzlich.

¹³ Tristan Tzara et al.: *Dadaistisches Manifest*, in: Kapfer, Herbert (Hg.): Richard Huelsenbeck. *DADA-LOGIK 1913–1972*, München: belleville 2012, S. 44–46, S. 46, und Hanne Bergius: *Das neue Material*, in: dies.: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin: Gebr. Mann 2000, S. 14–42, S. 27.

Während sie hier mit vorgefundenem Bildmaterial operiert, um daraus ihre Vision der Wirklichkeit zu konstruieren, benutzt sie in ihrer Malerei vorhandene Stilformen der Moderne. Vom Expressionismus, Surrealismus, Konstruktivismus bis hin zum abstrakten Expressionismus sind in ihrem Werk verschiedene Richtungen der Avantgarde vertreten. Als Künstlerin bekannte sie sich zu diesem Stilpluralismus: „Ich habe alles gemacht und mich um Handschrift und Merkmal nie gekümmert“, bemerkte sie rückblickend.¹⁴

Gerade diese Anti-Haltung gründete auf einer Hinterfragung der Erörterung von Stilfragen durch den bürgerlichen Kunstbetrieb. Die zitierte Äußerung Hannah Höchs, sich nicht um eine „Handschrift“ bemüht zu haben, lenkt den Blick erneut auf die unbezeichnete, nicht signierte Hampelfigur. In den vielfältigen Materialien und der Technik, diese zu kombinieren, lässt sich gleichwohl eine Art Handschrift erkennen, die mit ihrer engen Anlehnung an die unzähligen Vorbilder der im 19. und 20. Jahrhundert an Schränken und Kinderzimmerwänden befestigten Hampelmänner wieder in Frage gestellt werden könnte, wären da nicht der provokante Puppenkopf und die aus Perlen gefertigten Brüste. Zugleich ließe sich der Mechanismus der Figur auch als eine augenzwinkernde Anspielung auf eigene Arbeiten aus dem metamechanischen Kontext der Dadaisten deuten, unter ihnen etwa Hannah Höchs Gemälde *Mechanischer Garten* von 1920 und aus demselben Jahr die Collage *Das schöne Mädchen*.¹⁵

Hampelpuppe

So sehr die Hampelfigur auf den ersten Blick aus der Reihe zu tanzen und weniger zum papierenen Werk Hannah Höchs zu passen scheint als ihr Adressbuch, das buchstäblich und metaphorisch ihre Handschrift trägt, ergeben sich in der Betrachtung über das Verfahren des Collagierens hinaus weitere mögliche Anknüpfungspunkte. Vor allem durch ihren Kopf weist die Figur in Richtung Puppe. Die Nähe der Hampelfiguren zu Puppen legen bereits die unterschiedlichen Bezeichnungen für das Kinderspielzeug nah. Knapp definiert das Grimm'sche Wörterbuch: „geschnitzte oder pappene puppe mit beweglichen durch ziehen zu regierenden gliedern, ein kinderspielzeug, das in Düringen auch zappelman, zappelpuppe heisst“.¹⁶ Pup-

¹⁴ Ursula Peters: Eine Stil-Collagistin. Zu neuerworbenen Arbeiten aus dem Nachlaß von Hannah Höch. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 166, Januar 1995, S. 2–6, S. 2.

¹⁵ Vgl. Bergius: Montage und Metamechanik, S. 9–10, 173–232.

¹⁶ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Nachdruck, Band 10, München: DTV 1991, Sp. 321–322.

pen gehören zu den frühesten Werken Hannah Höchs, mit denen sie selbst an die Öffentlichkeit trat, denn bereits im Rahmen der Ersten Internationalen Dada-Messe waren 1920 zwei dieser Puppen ausgestellt, die gleichwohl einen Sonderstatus unter den Ausstellungsexponaten besaßen.¹⁷ Bis hinein in ihr hohes Alter hat Hannah Höch sich immer wieder zusammen mit einer oder mehreren der von ihr gefertigten Puppen photographieren lassen.¹⁸ Manche dieser Aufnahmen verwahrte sie großformatig abgezogen in ihrer Wohnung. Zu den herausragenden künstlerischen Aufnahmen einer ihrer Puppen gehört eine wohl um 1925 entstandene Photographie von Hannah Höch, die (ihrerseits als Figurine) mit einer ihrer Dada-Puppen eine Einheit bildet, wodurch deren performative Bestimmung unterstrichen wird.¹⁹

Viele avantgardistische Strömungen haben in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ihr Augenmerk auf Puppen gerichtet. In die frühesten Phasen der Wiener Werkstätte fällt das Experimentieren mit Spielzeug im Kontext einer „Aufwertung der dekorativen oder ‚niedereren‘ Künste“²⁰. So bemalte um 1905 Therese Trethahn, „eine Mitbegründerin der WKiH [Wiener Kunst im Hause], [...] die aus Holz gedrechselten Grotteskfiguren ihres Mentors [Koloman Moser]“²¹ und Magda Mautner-Markhof baute 1908 ein kunstvolles secessionistisches Puppenhaus, das auf der Kunstschau 1908 das Zentrum der Sektion „Kunst für das Kind“ bildete.²² Sophie Taeuber hatte 1918 für Carlo Gozzis *König Hirsch*, eine Persiflage auf die Psychoanalyse Sigmund Freuds, Marionetten aus gedrechseltem Holz gefertigt.²³ Überhaupt lag das Thema Marionette in der Luft, wie wenige Jahre später die 1926 von Alexandra Exter in Zusammenarbeit mit Nechama Szmuszkowicz aus Karton gefertigten kubofuturistischen Gliederpuppen für einen (nicht realisierten) Film von Peter Urban Gad zeigen.²⁴

¹⁷ Vgl. Die fantastische Welt der Hannah Höch. Die Puppe Balsamine und der Zauberbusch, Katalog im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung vom 22. Januar bis 10. April 2008 in der Galerie Remmert und Barth Düsseldorf, Düsseldorf: Galerie Remmert und Barth 2008, S. 46–47.

¹⁸ So zeigt eine um 1970 entstandene Photographie Gert Ladewigs Hannah Höch mit Dada-Puppe. Vgl. ebd., S. 33.

¹⁹ Eberhard Roters: Feste der Zwanziger Jahre, in: Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscolage, Band II, 1921–1945, 1. Abteilung, Berlin: Berlinische Galerie / Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1995, S. 97–112, S. 104.

²⁰ Megan Brandow Faller: Mehr als nur Kinderspiel: Spielzeug und die Mehrfachkünstlerinnen der Wiener Werkstätte, in: Thun-Hohenstein, Christoph / Rossberg, Anne-Katrin / Schmutzmeier, Elisabeth (Hg.): Die Frauen der Wiener Werkstätte, Wien: MAK / Basel: Birkhäuser 2020, S. 52–75, S. 52.

²¹ Ebd., S. 54.

²² Vgl. ebd., S. 67–68.

²³ Roters: Feste der Zwanziger Jahre, S. 104.

²⁴ Sabine Flaschberger: Spielfiguren der Avantgarde / Avant-Garde Puppets, in: dies. (Hg.): Lasst die Puppen tanzen / Turn the Puppets Loose, Zürich: Museum für Gestaltung Zürich 2017, S. 94–105.

Eine herausragende Künstlerin im Berliner Umfeld Hannah Höchs war die Puppenkünstlerin Lotte Pritzel, die bereits Anfang der 1920er Jahre nicht nur von Rainer Maria Rilke Beifall und Unterstützung erhielt,²⁵ von deren aus Wachs gefertigten fragilen Figuren Hannah Höchs Puppen sich mit ihrer grotesken Kombination aus Versatzstücken von Kinder-, Glieder-, Schneider- oder Schaufensterpuppen allerdings eklatant unterscheiden. „Die Puppe ist ein kerndadaistisches Motiv“, resümiert Eberhard Roters mit Blick auf die Dada-Figuren Hannah Höchs:

Von Giorgio de Chiricos metaphysischen Figurationen seit 1916 nachhaltig beeinflusst, hat die Puppe in den Werken von Hannah Höchs männlichen Dada-Kollegen – als Modell, als Manichino, als Modepuppe –, beispielsweise von Man Rays *Portmanteau* bis zu Rudolf Schlichters *Dachatelier*, ihren großen Auftritt als Lust- und Angstfigur der obsessiven Erstarrung.²⁶

Diese Deutung ließe sich im Werk Hannah Höchs etwa auf das Gesicht einer Baby-Puppe in dem Gemälde *Die Braut* aus dem Jahr 1927 oder auch auf das Bild *Die Puppe Balsamine* beziehen. Letzteres weist besonders deutlich in Richtung der genähten Puppen, mit denen die Künstlerin sich sowohl interagierend als auch regungslos posierend gezeigt hat. Auf der Rückseite der Deckfarben-Arbeit sind der gelöschte Titel „Dada-Puppe-Balsamine“ zu lesen wie auch der Titel „Puppe und Balsamine“ sowie der Zusatz „1927 Holland gemacht“.²⁷ Mit der *Hampelpuppe* verbinden diese Arbeit der am Wuschelkopf befestigte gemalte Faden, an dem sie ergeben zu hängen scheint, und die wie Kugeln oder Perlen anmutenden Brüste, die ihren Status als *Hampelfrau* betonen.

Hampelfrau

Überhaupt lenkt der Haarschopf der Figur die Aufmerksamkeit auf die angesagte Frauenfrisur der Zeit, das Statement Bubikopf. Dieser entbehrt hier jedoch aufgrund seiner Farbe und des verwendeten rauen Materials jeglicher Eleganz. Große Augen unter stark geschwungenen Brauen sowie ein überzeichneter Mund mit sich unnatürlich zu einem O formenden Lippen verleihen dem Gesicht einen grotesken Charakter.

Während Hannah Höchs gemalte oder genähte Puppenkleider etwa durch das Tutu den Bereich von Tanz und Ballett zitieren, trägt die *Hampelfrau*, eine Brücke zum Kinderspielzeug bil-

²⁵ Rainer Maria Rilke: Lotte Pritzel: Puppen, München: Hyperionverlag 1921.

²⁶ Roters: Feste der Zwanziger Jahre, S. 105, 109.

²⁷ Die fantastische Welt der Hannah Höch, S. 82–83.

dend, ein Harlekinsgewand, dessen Elemente eine Wespentaille formen. Das Muster und der gefälte Kragen verweisen auf den italienischen Arlecchino, die in ihrem Handeln kaum greifbare männliche Hauptfigur der Commedia dell'arte. Mit ihr verbindet die von Hannah Höch geschaffene Figur als Hampelfrau ihren anarchischen Impuls. Die Identifikation von Kunstschaffenden aus den Bereichen der Literatur und der bildenden Künste mit exzentrischen Positionen, wie sie vor allem der Zirkus zu repräsentieren schien, äußerte sich innerhalb der Dada-Bewegung als „Narrenspiel“. „Viele der Dadaisten erfanden grotesk gesteigerte Narrenfiguren“, so Hanne Bergius mit Blick auf „Kaspar‘ von Hans Arp, [...], Machetanz‘, ‚Tenderenda‘ und ‚Koko‘, den grünen Gott, von Hugo Ball“.²⁸ Auf dieser Folie negiert die Figur sowohl Begriffe weiblicher Anmut und Niedlichkeit, wie Puppen sie evozieren, als auch weibliche Idealvorstellungen, wie sie dem Schönheitsideal der 1920er Jahre entsprachen, das die sportlich-schlanke Figur favorisiert und den eleganten Kurzhaarschnitt propagiert hat. Die künstlerische Repräsentation des Weiblichen im Kleid einer männlichen Figur, deren Aufgabe es im Bühnenkontext war, den Herrschenden einen Spiegel vorzuhalten und Ordnungen zu unterlaufen, konfrontiert neben gesellschaftspolitischen und theoretischen Reflexionen über „Frauenbilder“ auch den Kunstbetrieb mit dem Dilemma „einer historisch übergreifenden und gänzlich unangefochtenen patriarchalen Orientierung“, wie Silvia Bovenschen es im Rekurs auf Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1928/29) für literarische Präsentationsformen des Weiblichen festgehalten hat.²⁹

Es mag kein Zufall sein, dass der Bubikopf, der bei der Hampelfrau sogleich ins Auge fällt, bis hinein in ihr hohes Alter ein Kennzeichen des äußeren Erscheinungsbildes von Hannah Höch selbst gewesen ist. Die zentrale Funktion eines Hampelmanns ernst nehmend, nicht selbst agieren zu können, sondern fremdregiert zu sein, ließe sich diese Arbeit als ironisch-melancholische Replik auf die Fortsetzung gendertypischer Rollenerwartungen und Rollenzuweisungen lesen. Raoul Hausmann, der in seiner Ehe solche Rollenerwartungen dadurch unterlief, dass seine Frau weiter den gemeinsamen Lebensunterhalt bestritt, nachdem er eine Liebesbeziehung zu Hannah Höch begonnen hatte, war vollmundig als Ausrufer des Untergangs des bisherigen patriarchalen Systems aufgetreten. Seinen Aufsatz *Zur Weltrevolution*, veröffentlicht im Juni 1919, beendete er mit einem Paukenschlag, angelehnt an Forderungen des Psychoanalytikers Otto Gross:

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 öko-

²⁸ Bergius: *Montage und Metamechanik*, S. 163.

²⁹ Vgl. Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979, S. 9–16, S. 12.

nomisch-kommunistische Gemeinschaft, die gleichläuft mit einer erweiterten Sexualeinstellung.³⁰

Jene Diskrepanz zwischen Forderungen und praktiziertem Alltag erkennend, wandte sich Hannah Höch zunehmend gegen die umfassenden Besitzansprüche, die Raoul Hausmann bei gleichzeitiger Fortsetzung von Ehe und Affäre geltend machte. In ihrem Aufsatz *Dada und Eros*, der die Beziehung von Künstlerin und Künstler sowie das Verhältnis von gelebtem Leben, theoretischen Proklamationen, künstlerischem Arbeiten und Werken entfaltet, folgert Hanne Bergius: „Hannah Höch fühlte sich von Hausmann nicht nur nicht als ‚ganzer Mensch‘ anerkannt, sondern auch demontiert – eine Erfahrung, die wohl viel zur subjektiven Motivation beitrug, zerstückelte und parzellierte Menschen in ihren Montagen darzustellen.“³¹ In einer bei Arthur Segal 1921 vorgetragenen Satire soll sie, die am eigenen Leibe gemachte Erfahrung des Zwiespalts zwischen intellektuellem Anspruch und Genderkonventionen zum Ausdruck bringend, geäußert haben, sie fühle sich wie eine von Raoul Hausmann auseinander genommene Puppe, die wieder zusammengesetzt dieser nicht mehr fähig sei.³² Ihre künstlerischen Arbeiten wie die bekannte Montage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* und auch die Hampelfigur als *Hampelfrau* erscheinen vor diesem Hintergrund als subversive Antworten auf gesellschaftliche und persönliche Erfahrungen.

Hannah Höchs groteske Bezugnahmen auf Spielzeuge wie Puppe und Hampelmann verweisen nicht zufällig auf den Bereich des Häuslichen und der Familie, dem Frauen trotz zunehmender Berufstätigkeit zugeordnet blieben. Dass weiterhin das als Ort der Rekreation der männlichen Arbeitskraft betrachtete Zuhause zu organisieren blieb, diente dazu, wie es bereits die Frauenrechtlerin Hedwig Dohm beschrieb, den Mann „zur materiellen und geistigen Produktion freizusetzen“.³³ In einem Brief an ihre Schwester Grete, die um Hannah Höchs Versuche wusste, sich von Raoul Hausmann zu lösen, schrieb die Künstlerin:

Ich wünschte so sehr, Du fändest einen Platz wo Du, und wenn es nur für eine Zeit wäre, ausruhen könntest. Ich meine einen Menschen den Du lieb hättest und der Dich so liebte, dass er Dich behüten möchte. Für Frauen wie wir es sind gibt es aber heute noch keine Männer, sicher bringt die Zeit, die aus unserer Revolutionierung geboren wird, einmal

³⁰ Raoul Hausmann: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, hg. von Michael Erlhoff, Band 1, München 1982, S. 53 f.

³¹ Hanne Bergius: Dada und Eros, in: Dech, Julia / Maurer, Ellen (Hg.): Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch, Berlin: Orlanda-Frauenverlag 1991, S. 61–80, S. 66.

³² Vgl. ebd.

³³ Vgl. Bovenschen: Die imaginierte Weiblichkeit, S. 26.

auch uneresgleichen den Ausgleich, wir aber sind Kämpfer. Auch wir Frauen. Wenn auch ein Mensch wie R. das sichtbar macht was aus unserem Verhältnis erkämpft wird, so leisten wir, wir Frauen auch ein nicht Unwesentliches, nur dem dem [sic!] Bewusstsein davon ist man überhaupt imstande ein Lieben wie mir es zuteil wurde zu ertragen. Gretelein, politisch sind wir natürlich ganz radikal.³⁴

In Hannah Höchs sehr persönlichen Zeilen kommt die Zerreißprobe einer ganzen Generation zur Sprache, ein Ringen, sich zu den in unversöhnlichem Widerstreit befindlichen Erfahrungen zu verhalten und sich zu behaupten, trotz der Unmöglichkeit einer Verwirklichung der Ideen und Ideale im eigenen Leben. Im Bereich der Kunst jedoch wird, wie die schließlich als Hampelfrau im Archiv katalogisierte Arbeit Hannah Höchs zeigt, das subversive Potential genutzt. Die Übernahme der Rolle des Arlecchino und das männliche Gewand durchkreuzen entschieden den Anspruch, der weibliche Körper sei ein Gefäß männlicher Identität, Wünsche und Projektionen.

Ein Artefakt, ein Archivale, kein Hampelmann

Im Lichte dieser Überlegungen erscheint die ursprüngliche Verwendung des Titels „Hampelmann“ im Rahmen der Verzeichnung im Archiv so unrichtig wie problematisch, obwohl auch die anderen hier skizzierten Möglichkeiten inhaltlich nicht vollständig zufriedenstellen: „Hampelfigur“ könnte auf eine Neutralisierung des provozierenden Potentials hinauslaufen, während „Hampelpuppe“ womöglich signifikante Unterschiede zu Hannah Höchs Dada-Puppen nivellieren würde. Dem schließlich archivseitig gewählten neuen Titel „Hampelfrau“ wurde, so ließe sich einwenden, eine feministische Perspektive unterlegt. Die Möglichkeit, bei der Katalogisierung im Textfeld herauszustellen, dass der Titel „Hampelfrau“ archivseitig vergeben wurde und nicht auf die Künstlerin zurückgeht, ist eine pragmatische Lösung, die gleichwohl Raum schafft, um den besonderen Status des Werks inmitten von Briefen, Notizen und Ausstellungsunterlagen auszuloten.

Während für den Hampelmann die große Stunde eines beliebten, verbreiteten Kinderspiels längst verstrichen ist, hat es die Zeit der Hampelfrau ermöglicht, vermeintliche Gewissheiten der Benennung und institutionelle Strukturen des Klassifizierens im Archiv in produktive Unruhe zu versetzen – rund einhundert Jahre nach ihrer Erschaffung im Umfeld einer

³⁴ Brief von Hannah Höch an ihre Schwester Grete Höch, Berlinische Galerie, BG-Ar 14/98,23.

künstlerischen Bewegung, die die spätere Musealisierung ihrer selbst in der heutigen Form nicht erwartet hätte.³⁵

Bibliographie

- Bergius, Hanne: *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin: Gebr. Mann 2000.
- : *Dada und Eros*, in: Dech, Julia / Maurer, Ellen (Hg.): *Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch*, Berlin: Orlanda-Frauenverlag 1991, S. 61–80.
- Bouvier, Raphaël: *Erinnerung an das Ich. Souvenir des Anderen. Prominenz und Andenken seit der Frühen Neuzeit*, in: Beyer, Andreas et al. (Hg.): *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen von der Reliquie zum Andenken*, Frankfurt/M.: Wienand 2006, S. 100–117.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1979.
- Brandow Faller, Megan: *Mehr als nur Kinderspiel. Spielzeug und die Mehrfachkünstlerinnen der Wiener Werkstätte*, in: Thun-Hohenstein, Christoph / Rossberg, Anne-Katrin / Schmuttermeier, Elisabeth (Hg.): *Die Frauen der Wiener Werkstätte*, Wien: MAK / Basel: Birkhäuser 2020, S. 52–75.
- Davidis, Michael / Nickel, Gunther (Hg.): *Erinnerungsstücke: von Lessing bis Uwe Johnson*, Marbach am Neckar: DLA Marbach 2011.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Nachdruck. München: DTV 1991.
- Die fantastische Welt der Hannah Höch. *Die Puppe Balsamine und der Zauberbusch*, Katalog im Rahmen der gleichnamigen Ausstellung vom 22. Januar bis 10. April 2008 in der Galerie Remmert und Barth Düsseldorf, Düsseldorf: Galerie Remmert und Barth 2008.
- Fischer-Defoy, Christine (Hg.): *Walter Benjamin. Das Adressbuch des Exils. 1933–1940*, Leipzig: Koehler & Amelang 2006.
- (Hg.): *Berliner ABC. Das private Adreßbuch von Paul Hindemith 1927 bis 1938*, Berlin: Transit 1999.
- Flaschberger, Sabine: *Spielfiguren der Avantgarde / Avant-Garde Puppets*, in: dies. (Hg.): *Lasst die Puppen tanzen / Turn the Puppets Loose*, Zürich: Museum für Gestaltung Zürich 2017, S. 94–105.
- Höch, Hannah: *„Mir ist die Welt geweitet“*. Das Adressbuch, hg. von Harald Neckelmann, Berlin: Transit 2018.

³⁵ In ihrem Essay „Schrankenlose Freiheit“ reflektiert die Malerin Sarah Schumann die wahrgenommene Diskrepanz zwischen Dada-Kunst und ihrer musealen Verortung, die für das Archiv vielleicht ebenso geltend gemacht werden könnte: „Ich stehe vor der Ausstellung: ‚Hannah Höch. Aller Anfang ist DaDa!‘ und denke: Mein eigener künstlerischer Anfang war Dada nicht, eher schon der Surrealismus. Aber wäre ein Surrealismus gewesen ohne Dada? Wäre Dada nicht in die Museen gekommen, wüsste ich wahrscheinlich nichts über Dada. Aber ist Dada nicht im Wesentlichen Antimuseum?“ Sarah Schumann: *Schrankenlose Freiheit*, in: Emma Mai 2007, <https://www.emma.de/artikel/hannah-hoech-schrankenlose-freiheit-263927> (06.12.2021).

- Hausmann, Raoul: Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933, hg. von Michael Erlhoff, Band 1, München: edition text + kritik 1982, S. 53 f.
- Jooss, Birgit: Warum schriftliche Nachlässe von Künstlerinnen und Künstlern aufbewahren?, in: Künstlerbund Baden-Württemberg (Hg.): Was bleibt. Konzepte für den Umgang mit Künstlernachlässen, Freiburg i. Br.: modo 2015, S. 213–217.
- Merkert, Jörn: Zum Geleit, in: Hannah Höch. Eine Lebenscollage, Band I, 1. Abteilung 1889–1918, bearbeitet von Cornelia Thater-Schutz, Berlin: Argon 1989, S. 6–7.
- Peters, Ursula: Eine Stil-Collagistin. Zu neuerworbenen Arbeiten aus dem Nachlaß von Hannah Höch, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 166, Januar 1995, S. 2–6.
- Rilke, Rainer Maria: Lotte Pritzel: Puppen, München: Hyperionverlag 1921.
- Roters, Eberhard: Feste der Zwanziger Jahre, in: Künstlerarchiv der Berlinischen Galerie Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage, Band II, 1921–1945, 1. Abteilung, Berlin: Berlinische Galerie / Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje 1995, S. 97–112.
- Schumann, Sarah: Schrankenlose Freiheit, in: Emma, Mai 2007, <https://www.emma.de/artikel/hannah-hoech-schrankenlose-freiheit-263927> (06.12.2021).
- Tzara, Tristan et al.: Dadaistisches Manifest, in: Kapfer, Herbert (Hg.): Richard Huelsenbeck. DADA-LOGIK 1913–1972, München: belleville 2012, S. 44–46.