

**Astrid Petermeier: Vortrag HANNAH HÖCH
gehalten im Frauenzentrum sowieso, Dresden, 28. 3. 2019**

„ich möchte die festen grenzen verwischen, die wir menschen, selbstsicher, um alles uns erreichbare zu ziehen geneigt sind.

ich male bilder, mit denen ich dieses faßbar, anschaulich zu machen suche. 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. und alle unsere menschengesetze verlieren ihre gültigkeit. ich möchte weiter den hinweis formen, daß es außer deiner und meiner anschauung noch abermillionen berechtigter anderer anschauungen gibt. am liebsten würde ich der welt heute demonstrieren, wie sie eine biene, und morgen, wie der mond sie sieht, und dann, wie viele andere geschöpfe sie sehen mögen.

ich bin aber ein mensch, kann kraft meiner fantasie – wie gebunden auch – brücke sein. möchte das unmöglich scheinende möglich ahnen lassen. möchte eine reichere welt erleben helfen. um dieser; uns bekannten, dann gütiger verbunden sein zu können.“ (Kat.MA, S. 101)

So lautet das künstlerische Credo der Hannah Höch, das sie Ende der 20er Jahre zum ersten Mal veröffentlicht.

Auf diesem Foto von 1920 posiert sie mit einer ihrer **Dada-Puppen** und wir dürfen uns die Frage stellen, wer hier Schöpferin, wer Kreation ist: ist die Puppe nach ihrem Bild gestaltet oder stellt sie sich als Double ihrer Puppe dar? Auch eine Möglichkeit, Grenzen zu verwischen, zu zeigen dass groß klein und klein groß sein kann.

Puppen faszinieren sie. Wenn wir an Frauen und Puppen denken, sind wir schnell beim Püppchen, zu dem die Frau gemacht wird. Doch auch die Libelle verpuppt sich und entwickelt daraus ihren Charakter der schnellen und akrobatischen Fliegerin. So gesehen sind Puppen Sinnbilder von Verwandlung, Veränderung – in welche Richtung auch immer.



Man braucht Humor und zugleich Tiefgang, um das so zu sehen – beides Eigenschaften, um die Hannah Höch ihr Leben lang ringt.

Ein Leben, das zwei Weltkriege, zwei Abtreibungen, eine Beziehung mit einem verheirateten Mann, eine lesbische Liebe, eine kurze Ehe mit einem viel jüngeren Mann umspannt. Ein Leben, das sie in die Einsamkeit der inneren Emigration im Faschismus zwingt. Danach kann sie sich über eine von den Nazis verdummte Jugend nur entsetzen. Ein Leben, in dem sie als Künstlerin selbst von *den* Kollegen geschmäht

wird, deren Werke sie todesmutig vor dem Zugriff der Faschisten gerettet hat. Ein Leben, das Armut bedeutet, bis sie mit über 70 Jahren endlich Anerkennung erfährt. Wie hat sie das ausgehalten?

Geht das nur mit Humor?

Je länger ich ihre Bilder angesehen habe, desto mehr beschäftigte mich die Frage, was ich daran eigentlich komisch oder humoristisch finde. Lassen Sie uns dieser Frage auf den Grund gehen. Ich bitte Sie darum, anhand der Bilder zu überlegen, was für eine Art Humor uns Hannah Höch serviert und ob er Ihnen schmeckt.

HH ist 1889 in Gotha geboren. Sie hat sich ihre kunstgewerbliche Ausbildung in Berlin (Schule für Kunstgewerbe und Handwerk) hart erkämpfen müssen, einerseits gegen ihren Vater, andererseits gegen den ersten Weltkrieg, der diese Ausbildung fast zunichte gemacht hätte. Als sie gerade mit einem Stipendium die Werkbund-Ausstellung in Köln besucht, zwingt der Kriegsausbruch sie zurück nach Gotha, wo sie als Kriegskrankenschwester arbeiten muss. Doch sie ist zäh, sie setzt die Ausbildung an einer neuen Schule fort (Kunstgewerbemuseum, Klasse Emil Orlik), woraufhin der Vater ihr die Bezüge streicht. *"Lieber will ich mich in Berlin zu Tode schufteln, als dass ich einen Tag länger in Gotha bliebe."* sagt sie sich und heuert als Entwürfszeichnerin am Ullstein-Verlag an. (Schweitzer, Pos. 146) 1915 lernt sie Raoul Hausmann kennen und lieben. Er wird die Eintrittskarte für die einzige Frau im 1918 gegründeten Berliner Club Dada.

Heute würden wir sie Feministin oder Suffragette nennen, denn Bilder von Frauen, von Weiblichkeits-Konstruktionen nehmen einen großen Raum in ihrem Werk ein. Vielleicht würden wir sie auch eine Esoterikerin nennen, die ihre Lebensphilosophie vom kosmischen Werden und Vergehen immer wieder in Bilder gesetzt hat. Ganz gewiss war sie Pazifistin, eine politisch interessierte Frau, die das Zeitgeschehen künstlerisch kommentierte. Obwohl sie Tagebücher, Aufsätze und Gedichte hinterlassen hat, ist der künstlerische Kommentar derjenige, der für sie wichtig und gültig ist.

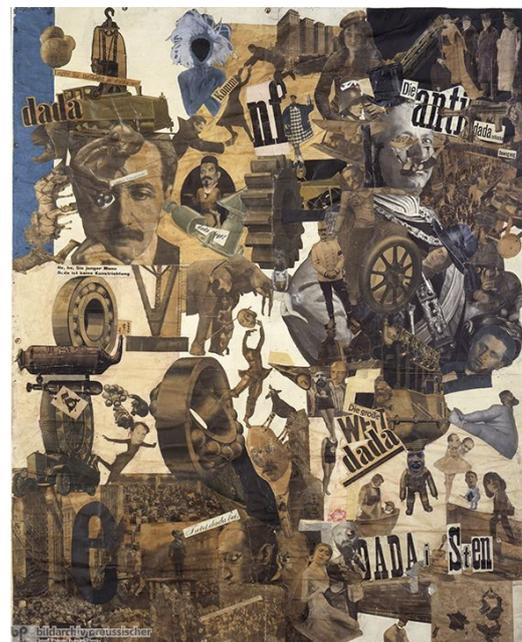
Bild: Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer

Bierbauchkulturepoche, 1919-20

Der Kunstgeschichte gilt sie als DIE Dadaistin, obwohl Dada genau genommen nur 4 Jahre ihres Lebens dauerte, obwohl oder weil ihr unglaublich umfassendes Werk nach 1945 selten beachtet wird.

Noch 1958 schrieb sie an Walter Mehring: *„Aber wir alten DADAisten können wohl dieses ganze Dasein nur durch diese, alles umfassende DADA-Brille sehen.“* (Kat. MA, S.131)

Was ist diese alles umfassende Dada-Brille?
„Der Dadaismus hat sich einem gewaltigen Projekt verschrieben: er will collagierend und

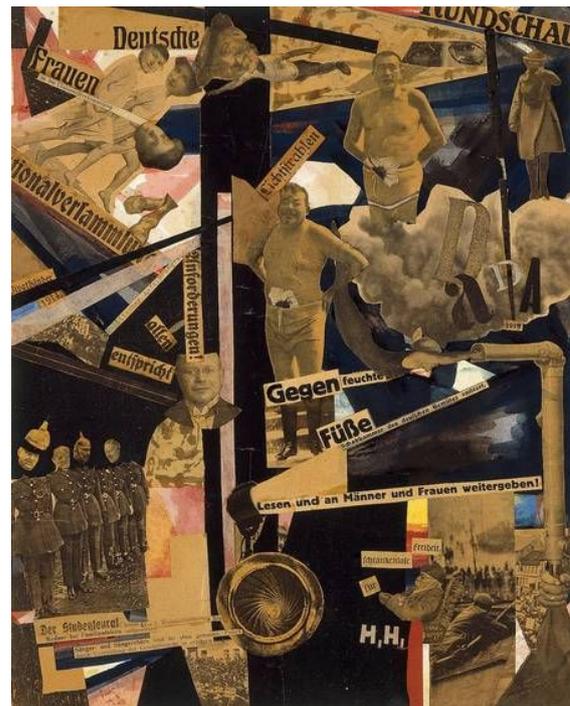
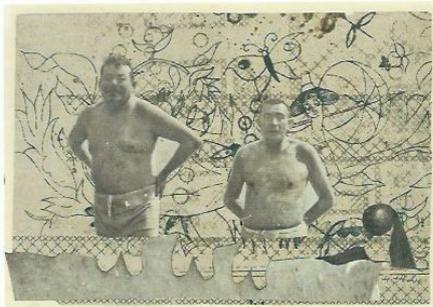


montierend die Zerstörung zerstören.“ (Hanne Bergius, dadazwi)

Stellen wir uns Berlin nach dem ersten Weltkrieg vor: es humpeln Kriegskrüppel durch die Stadt, die Spartakisten versuchen den Aufstand für eine Räterepublik und werden von der SPD im Verbund mit der alten Heeresleitung geschlagen. Die Menschen umfängt ein Stakkato von Lärm, Lichtern, Werbebildern; Not und Reichtum reichen einander die Hand. Die noch junge Fotografie wird in den Medien reduziert: sensationslüsterne Bilder schreien von den Titelseiten der Zeitungen. Fabriken, bzw. der Takt von Maschinen teilt das Leben der Menschen ein, zerstückelt und fragmentiert es.

Die Berliner Dadaisten nennen die Collage gern Montage, weil sie damit zu Arbeitern werden. Akademische Kunst, Kunst überhaupt lehnen sie ab – sie wollen Anti-Künstler sein. Die Collage ist ebenso wie das Simultangedicht oder die Dada-Performance eine Möglichkeit, die Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Lebensformen und Ereignisse aufzuzeigen. Sie wollen die Splitter neu zusammensetzen und so der Wirklichkeit näher kommen.

Hannah Höch beteiligt sich daran mit ihrem berühmten „Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche“ und mit ihrer **„Dada-Rundschau“**, die Bezug nimmt auf die Weimarer Republik mit Noske und Ebert als Repräsentanten in Badehosen. Das Urlaubsfoto der Herren (BIZ 24.8.19) erschien zur selben Zeit, als die beiden in der Nationalversammlung vereidigt wurden und war in dieser Zeit so skandalös, dass HH es bereits für ihre Collage **„Staatshäupter, 1919-20“** verwendete.



In der **„Dada-Rundschau“** verweist HH mit **„Papierblumen in den Höschen“** auf ihre politische Potenz.

„Der Fluss der Zeit“ wird in Augenblicke zerstückelt, in ein sprunghaftes Seherlebnis, entsprechend den Erfahrungen mit Illustrierten.

„Bewegungen“ können sich nicht entfalten: Die Tänzerinnen oben links scheinen kaum von der Stelle zu kommen, die Springerin in der Bildmitte wird von einem Rohr aufgesogen.

„Eberts Militärstiefel“ verweisen auf das Bündnis der Ebert-Regierung mit der Obersten Heeresleitung zur Zerschlagung des Spartakus-Aufstands. Sie werden trivialisiert durch die derzeit wohlbekannte **„Werbung für VASENOL“**: „Gegen feuchte Füße“.

Gegensatz Ebert-Noske zur Springerin, Zitat Raoul Hausmann: „Frauen mit Körperbewusstsein, Frauen, die funktionieren, die Gymnastik treiben (...sind...) der einzige Gegenpol zur deutschen Innerlichkeit, die in Quadratlatzen und Bierbäuchen ihren höchsten Ausdruck findet.“

- Deutsche Frauen in die Nationalversammlung: barfüßig, weil:

Weltfremde Haltung der Frauen

– oder: Aufbruch in die Emanzipation

– oder: es geht abwärts, weil sich trotz Wahlrecht nichts ändert?

Schrankenlose Freiheit für HH „Geschichte wird hier nicht nach Ursache und Wirkung befragt, sondern als ein groteskes Spiel mit frei rangierbaren Versatzstücken aufgefasst, über die die Künstlerin in ‚schrankenloser Freiheit‘ verfügt.“ (Bergius in BG, S. 103).

Im Club Dada Berlin wird nur zu gern *die Frau* Hannah Höch wahrgenommen, die Künstlerin hingegen ließe man lieber außen vor. Ihre Collagen und Dada-Puppen können nur gegen den Widerstand von George Grosz und John Heartfield bei der „Internationalen Dada-Messe“ 1920 ausgestellt werden und zwar erst, als Hausmann mit dem Rückzug seiner Werke droht.

Später wird sie als die „fleißige Hannah“ beschrieben, die bei den Treffen immer Bier und Brötchen servierte. Sie selbst kommentierte dies mit „und bezahlte.“

Eitel, wie sie waren, stritten die Dadaherren darum, wer sich *Monteur-Dada* nennen durfte, also die Fotomontage erfunden hatte. Gern marschierten sie als Dandy mit Monokel durch die Welt und forderten gar das Mutterrecht:

„Die wahren Männer treten heute für die Ablösung der Besitzrechte des Mannes an der Frau und eine Aufhebung der Minderwertigkeitsfamilie (...) ein (...).“ schreibt Raoul Hausmann 1919 und fordert:

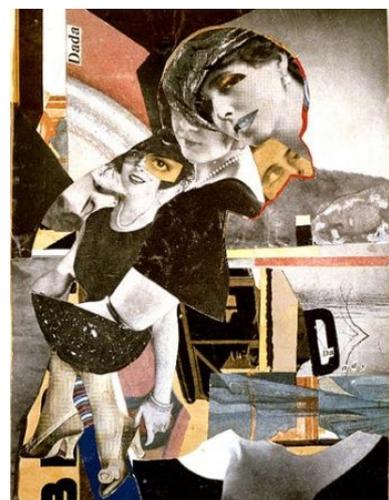
„die Bildung einer weiblichen Gesellschaft, die zu einer neuen Promiskuität und im Zusammenhang damit zum Mutterrecht führt.“

(1. Teil: Aufsatz zur Weltrevolution, in „Die Erde“ 1919, dadazw. 63, 2. Teil: Dech in *Adriani*, 88 f)

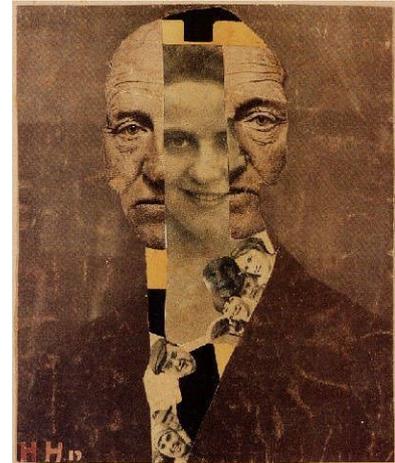
Kommentar Hannah Höch: **Da-Dandy, 1919**

Erst auf den zweiten Blick finden wir den Da-Dandy innerhalb der roten Umrisslinien.

Ein Dada-Künstler konnte unmöglich ein anonymer Städter sein. Ziel der Dandys war es, durch auffällige Kleidung und exzentrisches Verhalten aufzufallen. Sein liebstes Kennzeichen: ein Monokel, hier ersetzt durch die vergrößerten Augen der Frauen. Ist Hannah Höchs Da-Dandy weiblich oder sind die dargestellten Frauen das Publikum, das der Dandy brauchte?



Was Männer aus der Sicht Hannah Höchs im Kopf haben, wird nochmals im **Portrait Gerhard Hauptmann** (1919) deutlich, das an den Da-Dandy erinnert. Das Gesicht des Portraitierten ist gespalten, Frauen plätzen ihm aus Kopf und Kragen.



Raoul Hausmann, hier mit Dandy-Monokel, pflegte seit 1915 eine

Liebesbeziehung mit Hannah Höch und war zugleich verheiratet, hatte

eine Tochter. Er wünschte sich dringend einen Sohn (!) von ihr, sie verweigerte das zweimal per Abtreibung, da er sich nicht scheiden lassen wollte. Die Beziehung wird als bedrückend beschrieben, insofern dass Hausmann ihr ständig ihre

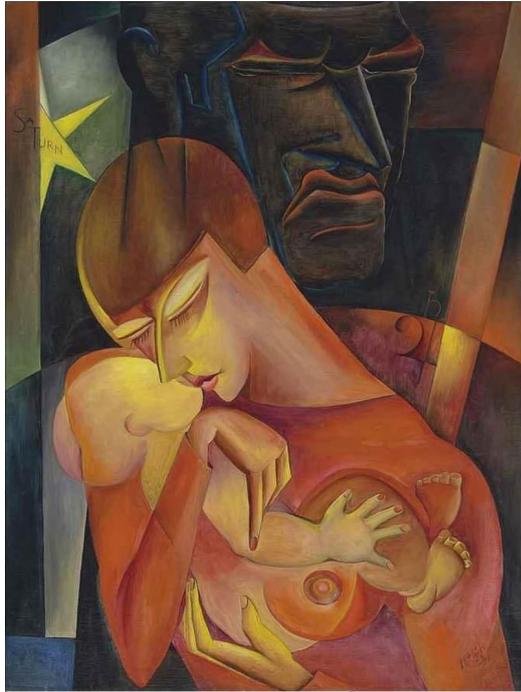
Konservative Haltung vorwarf. „*Du willst kein Kind von mir, weil du mich ablehnst, weil du deinem Vater gefallen willst, weil du noch keine richtige Frau bist.*“ (Paraphrase diverser Briefe). Sie flüchtet immer wieder aus der Beziehung, u.a. zu Fuß nach Rom, kehrt jedoch ebenso wieder zurück. Erst, als er sich wegen einer anderen Frau von ihr trennt, lässt er sich scheiden.

Der Vater (1920) sitzt mit Frauenbeinen, die brav schräg gehalten sind, er trägt einen Hausmantel oder Frauenkleider, seine Augen sind unterschiedlich und unkonzentriert. Weder bemerkt er den ängstlichen Blick des Kindes, noch die Gefahr, die vom Boxer droht. Er gibt sich Mühe (Armhaltung), doch um ihn herum tanzen so viele verführerische Dinge und Gedanken. Die einzige Farbe im Bild ist Blau. Bekannt ist, dass Raoul Hausmann sich nichts sehnlicher wünschte als einen Sohn. In einem Brief an Hannah Höch (5. Januar 1917) nennt er ihn *mein Sohn „Himmelblau“* und beschuldigt die Künstlerin, diesen gemeinsamen Sohn „getötet“ zu haben – eine Anspielung auf die ihre Abtreibung 1916, die gewiss kein ungefährliches Unterfangen war.

In späteren Briefen beschwört Hausmann sie regelrecht, ihrem „Muttertrieb“ endlich nachzugeben. Hannah Höch hätte gern Kinder gehabt -allerdings war ihr die Beziehung zu einem verheirateten Mann und höchst exzentrischen Künstler, dem selbsternannten Dadasophen Hausmann, der mit der Psychologie des Otto Gross auf sie losging, zu wackelig.



Frau und Saturn (1922) ist nicht nur ein Gegenstück zum Vater, es ist ein Bild, das ganz anders daher kommt: stilistisch der Neuen Sachlichkeit verpflichtet, spricht HH



hier in astrologischen Symbolen. Das Bild ist im Jahr der Trennung von Hausmann gemalt, man interpretiert ihr und sein Portrait hinein.

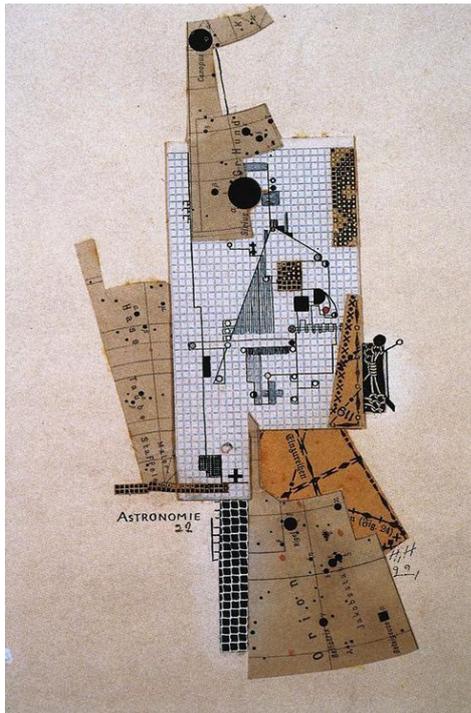
Die Frau erinnert an eine Marien-Ikone, das Kind bleibt gesichtslos. Der kindliche Körper, insbesondere der Kopf ist transparent, lässt die Schulter der Frau und ihre Brust durchscheinen, so als ginge es um ein Geistwesen, ein nie geborenes Kind.

Saturn wird traditionell als düstere Maske dargestellt. Er entspricht dem griechischen Kronos, jenem tragischen Gott, der aus Angst vor Entmachtung seine eigenen Kinder auffrisst. Das Bild lässt sich so interpretieren: Hausmanns Ego „verschlang“ jede Perspektive auf eine gemeinsame Zukunft.

Saturn-Geborene galten in der klassischen Astrologie als Melancholiker mit brodelndem

Inneren. Das mürrische Masken-Gesicht ist in dunklen Farben gehalten, sein Blau strahlt Kälte aus. Mundwinkel, Augenbrauen und eine horizontale Linie an der Kinngarbe sind durch feuriges Rot betont. Es glüht im Inneren des Saturnkopfes. Dieses Glühen hat Hannah Höch auf die Frauengestalt übertragen, bei der es zum warmen Leuchten wird. Sie wendet sich ab von einem erkaltenden, mit Saturn beschrifteten Stern – er leuchtet nicht mehr für sie und das Kind, das sie schützt. Auf halber Höhe des Bildes trennt ein Halbkreis ihre und seine Sphäre. Dorthin hat Hannah Höch die Symbole für die Planeten Saturn und Jupiter gesetzt. Jupiter steht für Horizonterweiterung und Wachstum, während Saturn Blei an den Füßen bedeutet. (vgl. Prügel)

In der Künstlervereinigung Novembergruppe lernt Hannah Höch 1918 Thomas Ring kennen, mit dem und dessen Frau Gertrud sie zeitlebens eng befreundet bleibt. Er gilt als Vater der psychologischen Astrologie und noch in der Zeit der inneren Emigration der späten 30er Jahre diskutiert sie in Briefen seine Bücher mit ihm. So ist ihre astrologische Kenntnis nicht verwunderlich.

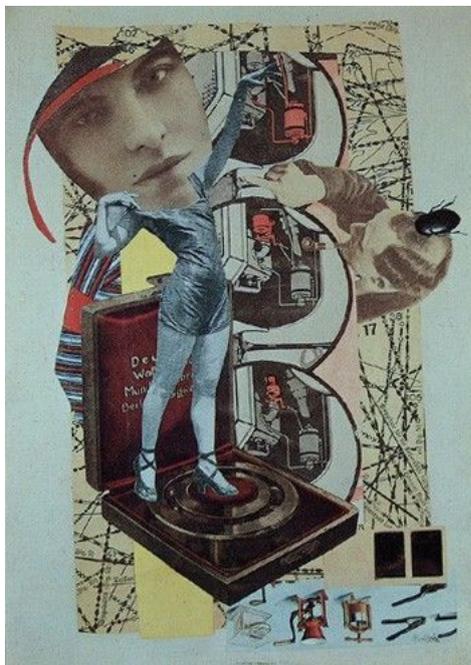


Ihr Interesse an der Himmelskunde verdeutlicht sie **1922** mit dem Bild **Astronomie**: Das Bild zeigt astronomische Konstellationen (darunter das Sternbild Pictor oder Malerpalette) in Kombination mit Schnittmustern. Gibt es ein Schnittmuster für den Himmel?

Seit 1915 arbeitet HH als Entwurfszeichnerin beim Ullstein-Verlag. Ein Brot-Job, da der Vater ihr die Bezüge gestrichen hat und zugleich mehr als das: In einige ihrer Collagen fügt sie Schnitt- und Stickmuster ein und wehrt sich so gegen die Aufwertung der männlich definierten bildenden Kunst, bzw. die Abwertung des sog. weiblichen Kunsthandwerks.

1919 schreibt sie für die Zeitschrift *Stickerei- und Spitzenrundschau*:

„Was in der abstrakten Kunst der gegenstandslosen Malerei erreicht wurde, sollte dies nicht in analoger Weise auch für die Stickerei möglich sein, ohne die Stickerei zum Surrogat der Malerei werden zu lassen? Die beschwingte Phantasie wird auch auf der Tuchfläche eigene Formgesetzmäßigkeiten der Nadel und des Fadens verwirklichen können. Auch die Stickerei vermag sich zur Gestaltung freier, organischer Gemälde fortzuentwickeln.“



Ohne Titel, 1920



Die Gymnastiklehrerin, 1925

Ohne Titel, aus der Serie „Schöne Mädchen“, 1920

Wir sehen eine Parodie auf die moderne, schlanke, sportliche Frau mit nackten Beinen, auf den Typus des Girlies, der massenhaft in Medien auftritt. Der

amerikanische Girl-Kult stellt das neue Körpergefühl der frühen 20er Jahre dar: kein wilhelminisches Korsett mehr, keine leibliche Fülle, wie sie im Kaiserreich angesagt war. Stattdessen schlanke Sportlichkeit.

Zur Erinnerung nochmals das Zitat von Raoul Hausmann: „*Frauen mit Körperbewusstsein, Frauen, die funktionieren, die Gymnastik treiben (...sind...) der einzige Gegenpol zur deutschen Innerlichkeit, die in Quadratlatzen und Bierbäuchen ihren höchsten Ausdruck findet.*“

Mag sein, dass er der Dadaistin Hannah Höch mit seinen Ergüssen darüber, wie Frauen zu sein hatten, ausreichend auf den Keks gegangen ist.

Wie gut sie sich mit dem Vergleich von Ideal und Realität auskennen, sehen wir bei:

Die Gymnastiklehrerin, 1925. Wir finden hier sowohl ihren Humor, als auch die Un-Eindeutigkeit ihrer Aussage auf einer Stramin-Stickgrundlage.

Zurück zum „schönen Mädchen“: Sie ist in der Lage, dieses idealisierte Girlie-Frauenbild kritisch zu hinterfragen: Ein Schnitt zwischen Kopf und Körper betont die weibliche Erscheinung. Die Frau steht auf einem Kugellager = dem Symbol des technischen Fortschritts. Sie ist umgeben von seriellen Maschinenteilen und einem Mann, der auf sie zeigt. Unten finden wir Küchengeräte und zwar solche zum Mahlen und Quetschen. Den Hintergrund bildet ein Schnittmuster, das wir als Hinweis auf die Idealisierung, den Zuschnitt der Frau verstehen dürfen.

„Für Frauen, wie wir es sind gibt es noch keine Männer, sicher bringt die Zeit, die aus unserer Revolutionierung geboren wurde, einmal auch unseresgleichen den Ausgleich, aber wir sind Kämpfer.“ schreibt Hannah Höch 1921 in einem Brief an ihre Schwester Grete. (Bergius, dadazwi, S. 79)

Mehrfach hat sie die Frau als Braut thematisiert:



1920: Bürgerliches Brautpaar, Aquarell



1927: Die Braut, Öl Leinw.

In beiden Fällen ist die Braut als Puppe oder Püppchen dargestellt.

Eine Braut ist im bürgerlichen Verständnis die Inkarnation der Verwandlung: gestern Tochter, morgen Ehefrau, also ein Wesen im Zustand der Verpuppung.

Im **Bürgerlichen Brautpaar (1920)** erscheinen Braut und Bräutigam beide in Puppenform, wobei die Braut wesentlich bizarrer daherkommt: als dreifüßige Schneiderpuppe mit Schleier.

Der Bräutigam ist eine männliche Schaufensterpuppe, befrackt mit weißer (!) Weste, den Zylinder hält er vor sein Geschlecht. Ihre Beziehung wird zur Tuchföhlung, zur Warenbeziehung.

Die Kulisse ist städtisch, doch quälend leer: ein Platz vor einem Kirchenportal, expressiv stürzende Bürgerhäuser. Als Requisite dienen eine einsam kümmernde Topfpflanze auf dem Kirch-Platz, eine Kaffeemühle, ein Kanonenrohr-Ofen. Die Insignien der Häuslichkeit malen hier nicht gerade eine verheißungsvolle Zukunft aus.

Details wie die weiße Weste oder die Position des Zylinders sind bei HH nie Zufall. Sie beschreibt ihre Arbeitsweise so:

"Ich nahm alles, was sich anfindet, das kann aus allen Zeiten sein und so nebensächlich, wie möglich. (...) Ich finde irgendwo eine Anregung und das zündet! (...) Dann fängt eine seriöse und schwierige Arbeit an. Zu finden, was unbedingt dazugehört. Da ist nichts mehr Zufall. Dann heißt es, diszipliniert suchen und zusammensetzen und wieder prüfen." (Katalog MA, S. 184)

Die Braut (1927) gehört zu den wenigen gemalten Collagen. Hannah Höch war die Erste, die Malerei und Collage in einem Bild zusammenführte. Es ist ein Werk, das ihr besonders wichtig war, denn sie gab es noch Ende der 50er Jahre in eine Surrealisten-Ausstellung und bezog es 1972 als einziges Gemälde in ihr Lebensbild ein.

Der kleine Bräutigam wirkt hölzern und steif, er ist eingeschnürt von seinen Lackschuhen bis zur Halsbinde. Fast scheu blickt er schräg nach unten, weg von der riesigen Braut – als wolle er sich am liebsten aus dieser Situation, aus diesem Bild heraus beamen.

Der Standbein-Spielbein-Hüftschwung der Braut könnte wie eine locker-lässige Haltung wirken und damit einen noch größeren Gegensatz zum steifen Bräutigam bilden, wäre da nicht ihr übergroßer Puppen-kinder-kopf.

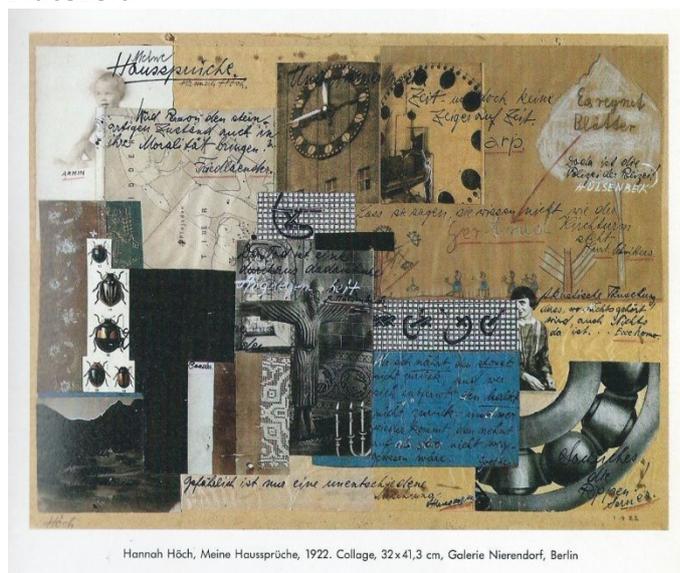


Die Augen blicken ratlos, ein wenig tränen-verträumt, ein wenig erschrocken den geflügelten Symbolen nach, die um das Paar herumschwirren:

eine apfelschwingende Schlange,
ein Baby an einer Brust,
ein Rad,
Blumen,
ein Teekesselchen (?),
ein angekettetes Herz am Klotz,
ein tränendes Auge,
eine aufbrechende Ähre mit Storchenflügeln
und eine Libelle (auf dieses Tier werden wir später noch zu sprechen kommen).

Hier geht es nicht, wie bei den Requisiten des ersten Brautpaarbilds, um Häuslichkeit. Hier geht es um Metaphern sowohl von Weiblichkeit als auch vom Lauf des Lebens. Der Sockel, auf dem das Paar steht, lässt das Ganze zu einem Denkmal erstarren.

Meine Haussprüche, 1922: Noch heute kaufen wir auf Flohmärkten gern die gestickten Haussprüche, die meist moralisierende, süßliche Sprüche verkünden. TRAUTES HEIM – GLÜCK ALLEIN und Konsorten hatten zwischen 1870 und 1930 ihre Blütezeit.



Hannah Höch, Meine Haussprüche, 1922. Collage, 32x41,3 cm, Galerie Nierendorf, Berlin

Hannah Höchs Haussprüche sind anderer Natur. Stickerleitungen, ein Stück Spitze und Gesticktes stehen nicht nur gleichberechtigt, sondern auffällig in dieser Collage. Sich etwas sticken oder klöppeln ist ein schöpferischer Akt, den sie mit den Philosophien ihrer Dada-Freunde verbindet. Die Stickerleitung für ihr Leben ist ebenso die Zusammenfassung ihrer Erfahrungen mit Dada:

„Wird Person den steinartigen Zustand auch in ihre Moralität bringen?“ Das Zitat ihres Freundes Salomo Friedländer befindet sich wiederum auf einer astronomischen Karte im Sternzeichen Widder, also im Zeichen des Aufbruchs, des Neubeginns. Dass der Club Dada Berlin zu seinem Ende gefunden hat, zeichnet sich auf der anderen Seite ab, denn Huelsenbecks „Dada ist die Polizei der Polizei“ ist auf ein Blatt geschrieben und Gertrud (Thomas Rings Gattin und gute Freundin?) bemerkt dazu: „Es regnet Blätter“, es ist also Herbst geworden. Denn: „Der Tod ist eine durchaus dadaistische Angelegenheit. Richard Hülsenbeck“

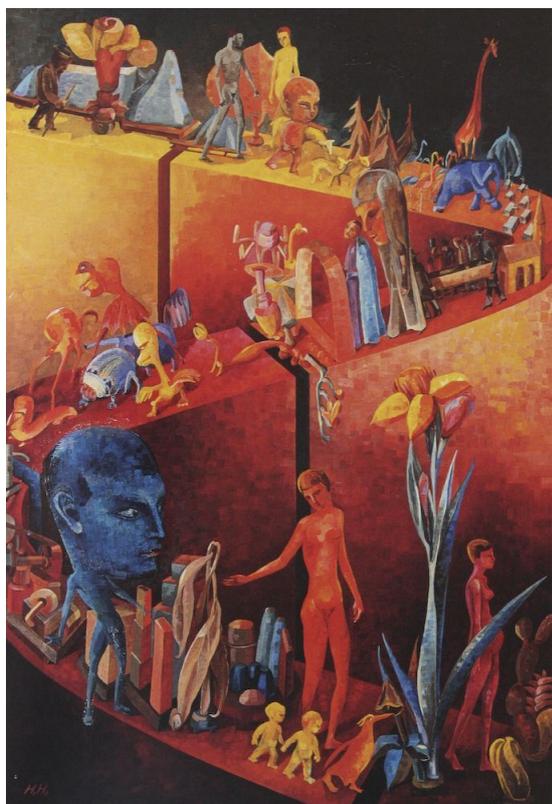
Unter anderen finden wir auch Nietzsche:

„Akustische Täuschung, daß wo nichts gehört wird, auch Nichts da ist...Ecce homo“.

In Hannah Höchs Bücherregal finden sich die gesammelten Werke des Friedrich Nietzsche ebenso wie die von Salomo Friedländer, von Thomas Ring, Henri Bergson, Georg Simmel. In allen diesen Philosophien geht es um „den Strom des Lebens“, um das Prinzip von Werden und Vergehen.

„Einzelne Wesen und übergreifendes Ganzes werden getragen von einem Lebensstrom, dessen dauerhafte Bewegung ein ständiger Wandlungsvorgang von

Werden und Vergehen ist. In der sichtbaren materiellen Welt hat sich das Universum nur vorübergehend manifestiert.“ (Henri Bergson nach Maurer S. 92)



Nachvollziehbar wird dies über Hannah Höchs Gemälde **Der Weg (1927)**: Sie hat einige Bilder zu diesem Themenkreis gemalt, ich nehme dieses als Beispiel heraus. In einer umgekehrten S-Form, die auch Teil einer Spirale sein könnte, zieht sich eine schmale hohe Mauer durch einen unbestimmten Raum. Auf dieser Mauer spaziert ein endloser Zug von Gestalten: ganz hinten sehen wir einen alten Mann, ganz vorn eine Schwangere, es muss sich also um den Zug oder Strom des Lebens handeln. Tiere sind dabei, Pflanzen, auch Geister oder Phantasiegestalten. Weiterhin Berge, industriell Geformtes, Klötzchen und Architektur. Der alte Mann und die Schwangere zeigen keineswegs Anfang und Ende an, denn die Beerdigung findet in der Mitte statt. Sie schreitet auf ein Tor zu, hinter dem eine von

mehreren Spalten in der Mauer liegt. Sie markieren Lebens- oder Wandlungsstufen. Eine komische Note entsteht durch die Aufhebung der Größenverhältnisse: wie hat wohl der Sarg in die Kirche gepasst, aus der er getragen wird? Bis auf die Gräber und die Kirche bekommen die Objekte, die sich nicht selbst bewegen können, ein Wägelchen – sogar die Berge. Ellen Maurer beschreibt dieses Bild als die „*groteske Seite des kosmischen Prozesses, übersetzt in anekdotische Szenen*“. (Maurer 119)

Wie HH mit Fremdheit und zeitgenössischen Frauenbildern spielt, zeigen zwei **Fremde Schönheit** getitelte Collagen, zwischen denen 37 Jahre liegen.

Im früheren Bild wird ein junger weißer weiblicher Akt in klassischer Pose, sprich: liegend dahingegossen, mit einer schrumpfkopffartigen Maske kombiniert. Runde Brillengläser vergrößern ihre unterschiedlichen Augen, die uns bedrohlich aus tiefen Höhlen fixieren.

Nach einer Weile des Betrachtens können wir uns die Frage stellen, was in diesem Bild vertraut, was entblößt daherkommt:

Gewiss, wir kennen diese Art von Akt, das Motiv der liegenden Venus ist uns seit der Renaissance vertraut. Doch ist es als Anblick für Männer gemeint und



hat somit etwas Entblößendes. Ganz im Gegensatz zur Brille, die wir nutzen, um Dinge genau zu erkennen. Kneifen wir nicht ebenso die Augen zusammen, wenn wir etwas genau mitkriegen wollen? Dann kippt das Bild erneut: ist die Nacktheit nicht auch etwas Freies, etwas das wir ohne Tabu genießen könnten? Zum Beispiel, wenn wir hinter einer Maske unerkant beobachten können, wer uns anlotzt? Oder wenn wir die Maske tragen, um uns zu verändern, zu freieren Frauen zu werden, als wir es sein dürfen, wenn wir als Anblick dienen?

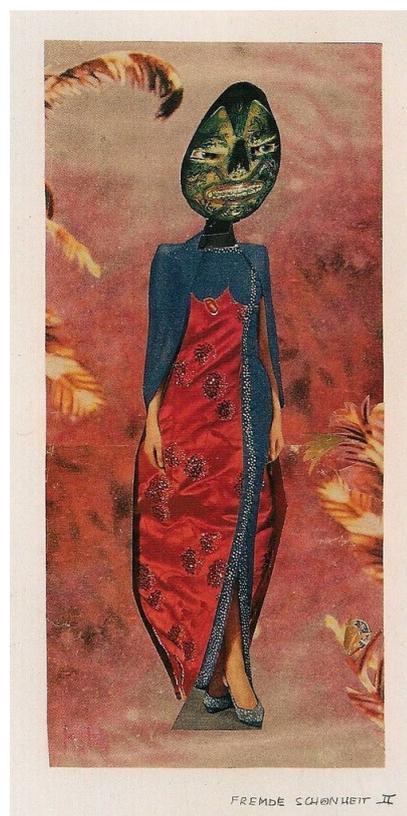
Die Kunsthistorikerin Jula Dech erklärt, dass es sich um ein Vexierbild handelt, das eben nicht Versöhnung einander fremder Teile verspricht. Es hebt den Gegensatz nicht auf, legt aber die Möglichkeit von Veränderung der Betrachtungsweise an. (*dadazwi*, S. 131 f)

Nicht viel anders funktioniert die **Fremde Schönheit II von 1966:**

Einer Frau in elegantem Abendkleid und Glitzerschühchen wird eine winzige Standfläche zugewiesen. Diese graue Fläche macht klar, dass sie nicht Teil des Umraums mit den Federn und den Rottönen ist, der bei längerer Betrachtung tierfellartig wird. Ihre Maske allerdings ist diesem Umraum weit weniger fremd und sie blickt wild durch deren Sehschlitze.

Der Frauenkörper mag harmlos und hübsch wirken, die Maske zeigt eine ganz andere Seite: sie fordert auf, den Raum um sie herum zu erobern.

Das Fremde bietet in den Bildern Hannah Höchs eine Möglichkeit zur Entwicklung für die Frauen, die fremde Masken tragen. „*der standpunkt von dem aus wir urteilen, wird gewechselt und jeder begriff verliert seine gültigkeit.*“ schreibt sie selbst in ihrem künstlerischen Credo.



Nach der Trennung von Raoul Hausmann intensiviert HH ihre Freundschaften zu Kurt und Helma Schwitters, Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Piet und Nelly Mondrian. Eine sehr produktive Zeit großer künstlerischer Entwicklung beginnt.

Bei einer Reise in die Niederlande lernt sie Til Brugmann kennen, reist mit ihr durch Europa, zieht 1926 sogar zu ihr nach Den Haag, wo die Freundin ihre erste Einzelausstellung organisiert. 1929 kehrt das Paar nach Berlin zurück. Til Brugmann ist Übersetzerin und Schriftstellerin, eine lebendige Frau voller Einfallsreichtum. Die beiden arbeiten zusammen, Hannah Höch illustriert die Grotesken, die Brugmann schreibt.

Doch die Zeiten ändern sich und mit ihnen die Vorstellungen von Männern und Frauen: Hannah Höch kommentiert diese Veränderung u.a. mit



„Deutsches Mädchen“, 1930

Das Deutsche Mädchen kann kaum aus den winzigen Augen schauen. Das eine schielt, das andere kippt nach oben. Bleibt zu hoffen, dass es mit dem Schweinsnäschen den Braten noch riechen kann, der ihm von den Faschisten bereitet wird.

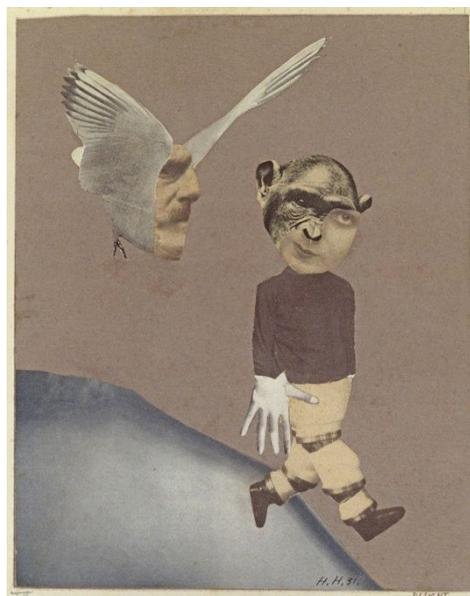
Dem nun geforderten Frauenbild (Collage, 1925-30 / Portrait Höch-Brugmann) entsprechen weder HH noch Til Brugmann: *Püppchen, sei wachsam!* scheint sie in dieser Darstellung deutscher Frauen mit dem ausgeschnittenen Auge sagen zu wollen.



1931 hätte es zu ihrer ersten Einzelausstellung in Deutschland kommen können, nämlich am Bauhaus in Dessau, wäre dieses nicht mitten in der Vorbereitung von den Nazis geschlossen worden. Viele ihrer Künstlerfreunde emigrieren, Hannah Höch wird krank. Ihren Humor verliert sie nicht.

In der Collage „Flucht“ (1931) wird eine Figur von einem vogelähnlichen Ungeheuer verfolgt. Das ist schon eine reichlich schräge Friedenstaube: Ihr Körper besteht aus einem Hitlergesicht, ihr linker Flügel ist ausgebreitet wie zur Segnung oder auch zum Hitler-Gruß.

Der Kopf der flüchtenden Person ist halb Affe, halb Frau, denn selbst die Tiere sollten sich auf die Flucht begeben. Sie trippelt wie eine Marionette von der Erde weg ins Nirgendwo und



breitet ihre Hand aus – doch da ist nichts, wonach sie greifen könnte.
 Nach einem Einbruch in ihr Atelier ziehen Höch und Brugmann innerhalb Berlins um.
 Die Zeit der Angst beginnt.
 Sie begehen jede Menge kleiner Fluchten, reisen durch Europa.



Um 1934 entsteht die Collage: **„Mit Siebenmeilenstiefeln“**

Der Himmel erscheint wie der Umriss einer Landkarte, unten türmen sich Wolken und Berge mit Eisspitzen und inmitten großer Leere befindet sich eine kleine Dorfidylle. Über all das hinweg vollführen zwei Beine einen Riesenspagat. Sieht man genau hin, setzen sie an zu einer Pirouette, passend zur Schneckenmuschel, aus der die Beine hervorkommen.

Wir haben gleichzeitig eine große Vorwärtsbewegung und das sich-Drehen um die eigene Achse.

Es ist ein großer Sprung über die vertraute Heimat, Symbol von Fluchtgedanken. Die gefrorene Natur steht für Entfremdung, das Schneckenhaus für den Rückzug. Hannah Höch weiß sehr wohl, dass ihre Reisen auch eine Flucht aus der Wirklichkeit sind.

Woraus besteht diese Wirklichkeit?

Da sind **Die ewigen Schuhplattler (1933)**, deren tänzerischer Schwung ein anderer ist, nämlich aggressiv nach vorn geht. Auch hier ist eine Maske eingesetzt, allerdings eine, die gesichtslos macht. Einem Kindskopf ist das Hütchen viel zu klein, ein Knie muss vom vielen Schuhplatteln bereits bandagiert werden.

Doch das Schuhplattlern gilt als DER deutsche Tanz und steht hier für schreiendes Vergnügen, das in Aggression umschlagen kann. Denn die Farbe um die Figuren scheint aus ihnen heraus zu explodieren.



1935 trennt sich Hannah Höch von Til Brugmann,
„An ihrer starken Persönlichkeit und einem ausgeprägten Geltungstrieb litt meine eigene Spannkraft und ich musste wieder zu mir selbst zurückfinden und zurückkehren. Aber diese nie endenden, purzelnden, sarkastischen, verrückten Einfälle, die auf einem riesigen ‚Wissen‘ tanzten, machten die Jahre mit Til zu den amüsantesten meines Lebens.“ (Everard, dadazwi, S. 83)

Bald darauf lernt sie Kurt Matthies kennen, einen Handelsreisenden und Pianisten. Nachdem er sich vor Kindern entblößt hat und deshalb angezeigt wird, lässt er sich freiwillig entmannen und sie heiratet ihn. Beides dient dazu, ihn vor der Todesstrafe zu bewahren.

Das mag uns heute sehr befremdlich erscheinen: eine Feministin, die einen Exhibitionisten heiratet. Sie ermutigt ihn, Piano zu spielen, hofft auf die Heilung durch Kunst.

„*Ich brauchte ein Kind, er brauchte eine Mutter.*“ sagt sie später über den sehr viel jüngeren Mann. Die beiden erwerben einen Wohnwagen und reisen kreuz und quer durch Deutschland und Italien.

1937 wird sie in der Hetzschrift „Säuberung des Kunsttempels“ als Kulturbolschewistin diffamiert – nun wird das Leben als Künstlerin in Deutschland nicht nur schwierig – wie soll sie an Material kommen? – sondern auch gefährlich.

Es entsteht die Collage **Resignation (1938)**:



Aus einem eher lustig dreinschauenden Doppelnashorn wird dadurch, dass sie es auf den Kopf stellt, ein trauriges Ungeheuer. Eine Hand hinterlässt Kratzspuren – worauf? Ist das Bild und damit die Künstlerin wie durch eine Glasscheibe von uns getrennt?

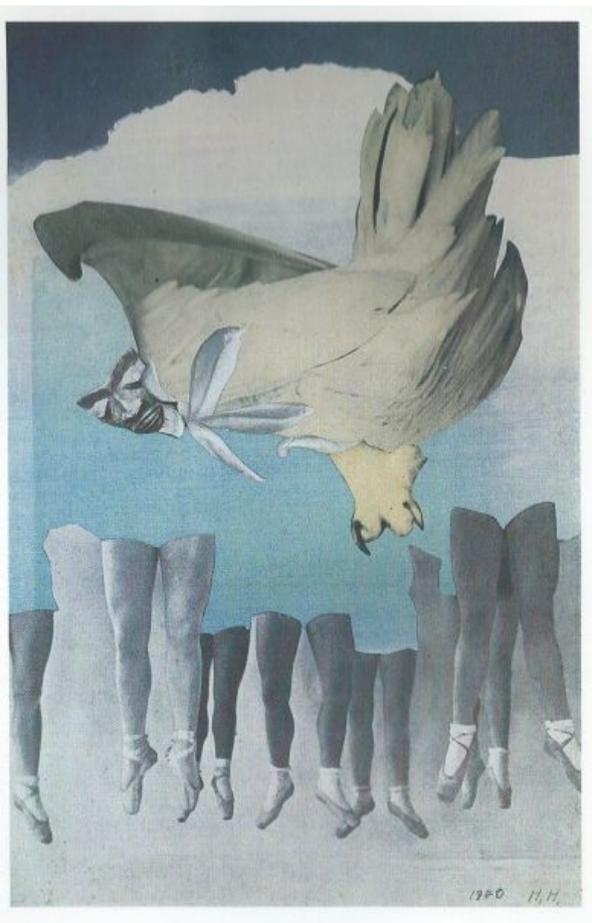
Nach einer kleinen Erbschaft erfüllt sich 1939 dennoch ein Traum: Hannah Höch kauft ein kleines Haus mit Grundstück in Berlin Heiligensee, also dort, wo niemand die Künstlerin kennt, wo sie sich zurückziehen und ihre Sammlung sichern kann. Hannah Höchs Sammelleidenschaft haben wir nicht

nur das Überleben der Werke ihrer Freunde zu verdanken, sondern ebenso das ungezählter Dokumente aus der Dada-Bewegung.

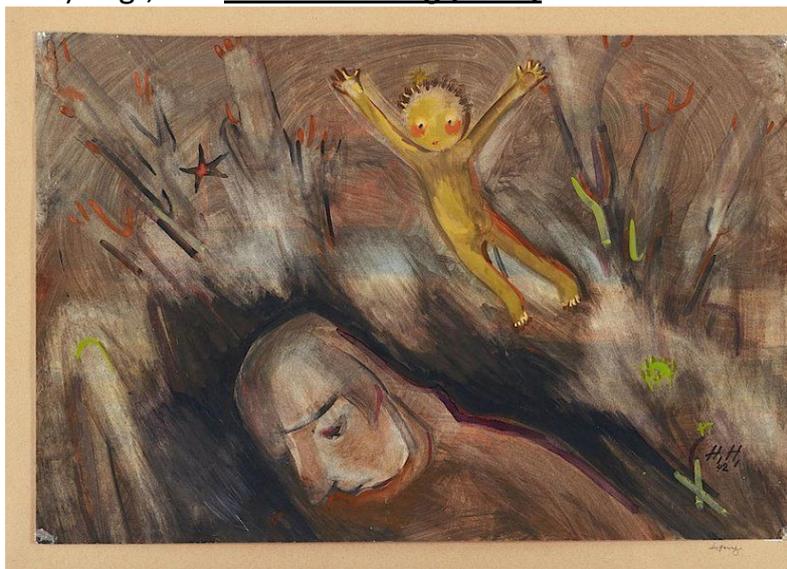
„Heute frage ich mich zuweilen, wie ich so mutig oder töricht sein konnte, dieses Beweismaterial während all der schrecklichen Jahre in meinem Haus zu behalten.“ sagte sie 1959 zu Edouard Roditi. *„Der Schrank, in dem ich meine Zeichnungen aufhebe, enthielt genug, um mich und alle in Deutschland lebenden früheren Dadaisten an den Galgen zu bringen.“* (Ohff in BG, S. 75f)

Sie vergräbt Teile ihrer Sammlung im Garten. Dieser Garten ist wie ein Rettungsraum: er wird zu ihrer Ernährungsquelle, selbst Tabak baut sie dort an. Darüberhinaus ist er ihr Kontakt zur Natur, ein verbliebenes Stückchen Paradies. Ansonsten werden die alten Bücher gelesen, es wird Radio London gehört, sie spricht oft über lange Zeit mit keinem Menschen.

Nachdem 1942 auch Kurt Matthies sie verlassen hat, wird sie zur **Nur-Frau (1943)**, die trotzdem noch vom Tanz träumt, bzw. Tänzerinnenbeine vom Boden abheben lässt.



„**Nicht nur mit beiden Beinen auf dem Boden stehen (1940)**“ titelt sie diese Collage, auf der ein Federvieh mit Maske seine Krallen ausfährt. Will es nach den Beinen greifen oder sind sie es, die seine Wolke abheben lassen? Es ist eine beängstigende, absurde Welt geworden, in der sie mal **Hoffnung (1942** links) hegt, mal **ohne Hoffnung (1944)** ist.



Annelie Lütgens hat über Jeanne Mammen und Hannah Höch gearbeitet. Sie beschreibt die innere Emigration, in die sich beide Künstlerinnen zurückzogen, so: „*In der nationalsozialistischen Zeit, als Höch (und Jeanne Mammen), beide für sich zurückgezogen, untergetaucht, weiterarbeiteten, lernten beide, sich eine innere*

Gegenwelt aufzubauen und daraus Kraft für die eigene Arbeit zu gewinnen. Diesen Weg der Verinnerlichung sind sie von da an konsequent zu Ende gegangen. Nicht Welt- oder Lebensfremdheit ist daraus entstanden, vielmehr eine Haltung in nachfaschistischer Zeit von skeptischer Distanz gegenüber der Wirtschaftswundereuphorie und zu Gelassenheit gegenüber den Trends und Moden des Kunstbetriebs führend.“ (Lütgens, dadazwi, 176)

Dass mit dem Ende des Krieges der Faschismus noch keineswegs gegessen war, muss HH feststellen, als sie sich 1945 sofort und intensiv am Ausstellungsgeschehen in Berlin beteiligt:

1945 entsteht ihre **Eule mit Lupe**, die nochmals an ihr künstlerisches Credo erinnert:

„am liebsten würde ich der welt heute demonstrieren, wie sie eine biene, und morgen, wie der mond sie sieht, und dann, wie viele andere geschöpfe sie sehen mögen.“

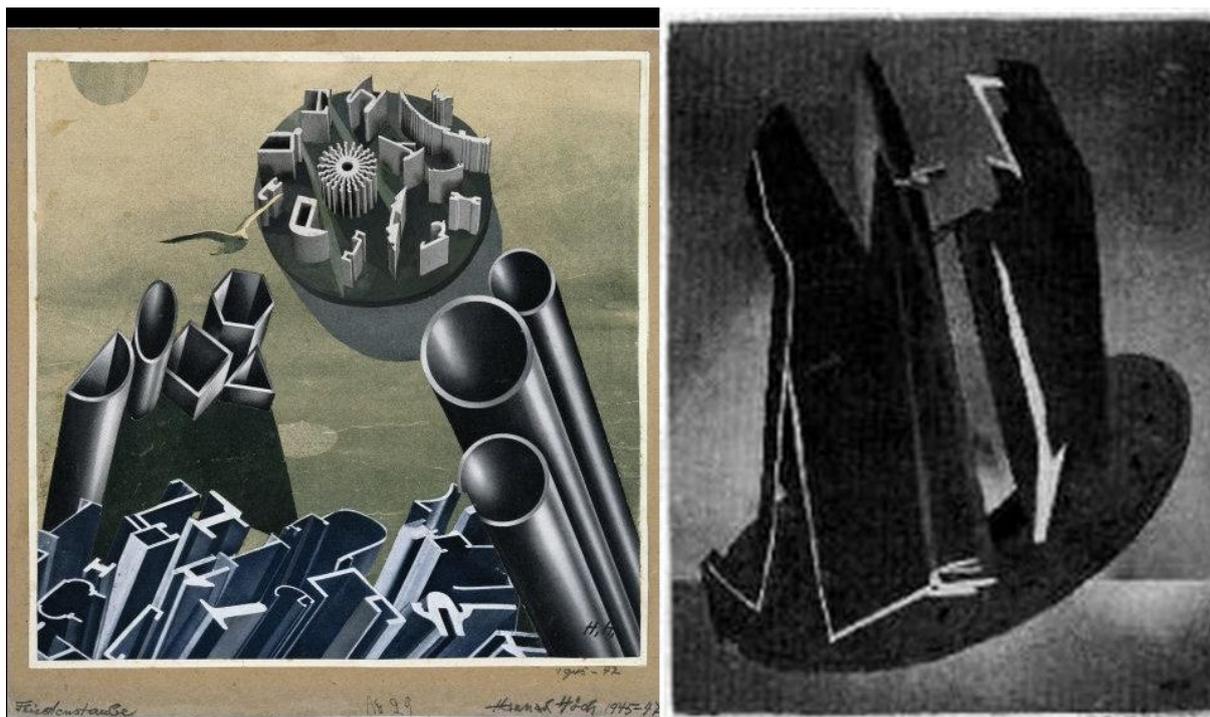


Im Februar 1946 hilft sie der Galerie Rosen bei der Ausstellung „Fantasten.“ Junge Leute, die diese Kunst aggressiv ablehnen, verursachen einen Skandal. Hannah Höch notiert dazu in ihrem Tagebuch: *„Diese beschränkte, jedes freien Gedankengangs unfähige, störrische und entmenschte Jugend zu Menschen zu entwickeln – ist vielleicht die allerschwerste Aufgabe in dieser deutschen Wüste.“* (Kat.MA S. 187)

Obwohl sie als Antifaschistin und *namhafte Künstlerin*, eine Bezeichnung, auf die sie besonders stolz ist, die Lebensmittelkarte I erhält, bleibt sie arm, muss sich weiterhin aus ihrem Garten ernähren und kann 1947 nicht einmal die Steuer für ihren Hund bezahlen. Sie übergibt 2 Beamten Werke von Arp, Hausmann und Schwitters, die ihr dafür die Jahresrate erlassen.

Hannah Höch bleibt wachsam und sensibel gegenüber den politischen Aktivitäten in Deutschland. Bereits mit ihrer **Friedenstaube (1945-47)** hat sie deutlich gemacht, wie wenig sie dem Braten traut:

Es sind keine Waffen, die bedrohlich nach oben gerichtet sind. Es sind industriell gefertigte Bau-Teile und selbst die kleine Scheibe ist schon voll davon. Welche Aussicht hat die zarte Friedenstaube, die durch diesen Krieg der Welten zieht?



Das **Treffen der Undurchsichtigen (1950)** entsteht in dem Jahr, in dem in der DDR das Ministerium für Staatssicherheit gegründet wird. Ähnlich wie bei der Friedenstaube stehen die Undurchsichtigen auf einer Scheibe. Es sind schon reichlich schräge Vögel, die sich da unter düsteren Mänteln verstecken. Das Bild kann ebenso als Reaktion auf die Frage nach der Wiederbewaffnung der BRD verstanden werden, über die mit den Amerikanern bereits zu dieser Zeit verhandelt wurde.

Als 1954 die Bundeswehr durchgesetzt ist und Bayern als erstes Bundesland die Entnazifizierung für beendet erklärt, malt Hannah Höch zum zweiten Mal ein **Sterbendes Gewissen (1928 + 1954)**:

beide Bilder zeigen Gestalten, die grinsend das Sterben wahrnehmen und solche, denen es nicht besonders wichtig zu sein scheint. Man wendet sich ab, hat Besseres zu tun. Doch das Gewissen wird wie ein Bumerang zurückkehren (Bild 1954, rechts).



Da Amerikaner und Russen beiderseits und dringlichst den Weltraum erobern wollen, widmet sich Hannah Höch mehrfach diesem Geschehen. **1956** collagiert sie **Einsam auf der Milchstraße** und ich meine, dass sich dieses Bild einfügt in ihre alte Auseinandersetzung mit dem Thema „Werden und Vergehen.“



1932 waren es im Bild **„Die schönen Reusen“** noch kleine stilisierte Figuren, die einsam durch eine Art Reusen-Tunnel spazierten. Linierte Strahlenbündel und Spiralen vernetzen die Reusen mit anderen kosmischen Systemen. So „verfängt sich jede Existenz letztlich im Kreislauf des Lebens, das nach universalen Gesetzen verläuft.“ (Maurer S.)

1956 sind es keine Menschen mehr, aber von Menschen geschaffene Dinge, die durch das Weltall gleiten. Aus der Fiktion ist Wirklichkeit geworden, doch das Zielgerichtete hat sich verloren. Die „Schleifen“ scheinen schwerelos in alle Richtungen zu wehen.

Wer den Weltraum beherrscht, kann die Erde beherrschen – so der feste Glaube beider Supermächte. Der US-Präsident hatte am 29. Juli 1955 die Entwicklung eines amerikanischen Erdsatelliten in Auftrag gegeben. Die UdSSR kündigt vier Tage später eine ähnliche Entwicklung an und wird mit ihrem Sputnik eher fertig. Er fliegt 1956 in den Raum und löst den sog. Sputnik-Schock in der westlichen Welt aus.

Wie bei den meisten Menschen liegen auch bei Hannah Höch Furcht und Faszination nah beieinander:

Ihre **Raumfahrt (1956)** wirkt technoid-kriegerisch, derweil die **Mondfische (1956)** verträumt dahinsegeln.



Bedeutet nicht die Eroberung des einen meistens die Aufgabe eines anderen? In ihrem Gedicht „Himmel“ schreibt sie:

Der Mensch stieß ins All hinein, durchlöcherte seinen Erdmantel.

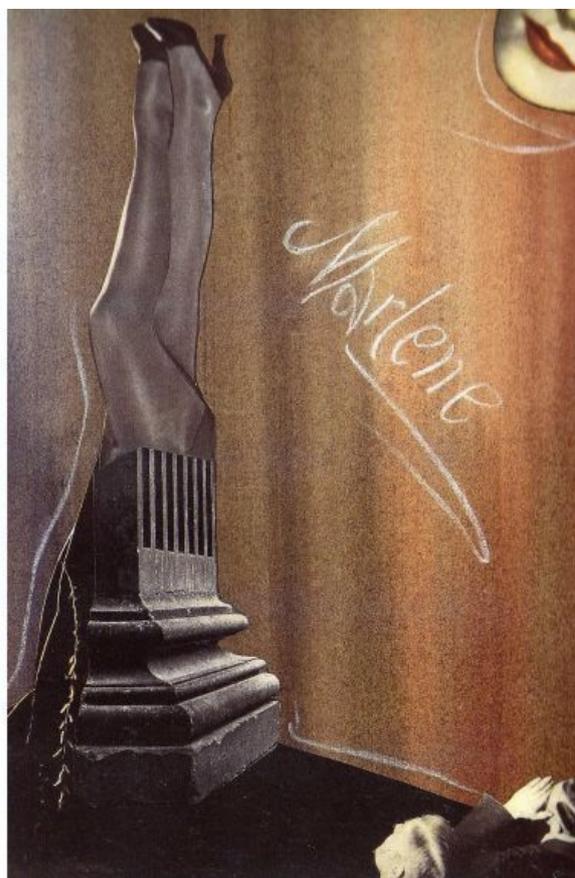
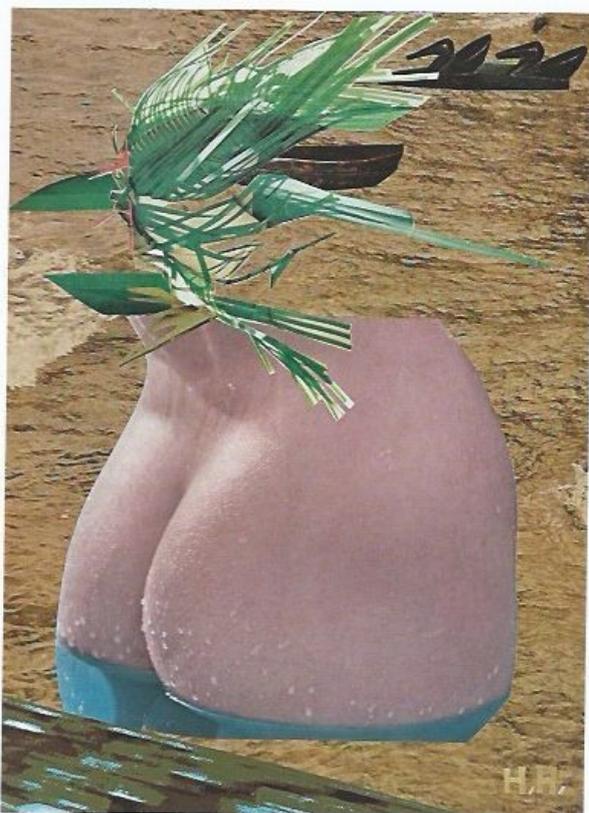
Er suchte und fand die Urkräfte – im Atomkern – im unendlichen Raum – einstmals Himmel genannt.

Alle Kinderhimmel vergehen!

Aber dieser Neue –

Es ist so voller Gefahren.“(undatiertes Gedicht, Maurer S. 61)

Und doch bleibt das Interesse der Fotografen auch **1959** gern bei der Nahaufnahme auf den „**schönen Po**“, der als Detail nicht viel anderes ergibt als die Beine von **Marlene** aus dem Jahre **1930**.



In beiden Bildern geht es um die Fragmentierung des weiblichen Körpers, um den Blick auf diese fetischisierten Details. Thema bleibt der betrachtende oder lüsterne Blick, den sie bei Marlene mit den Männern am unteren Bildrand noch thematisiert. Der Titel „Der schöne Po“ kann sich auf den italienischen Fluss oder den weiblichen Hintern beziehen und ist damit Persiflage.

1958 findet in Düsseldorf die erste große Dada-Retrospektive statt, für die Hannah Höch ihre Schatzkiste öffnet. Statt dankbar für das Überleben seiner Werke zu sein, beschwert sich Hausmann noch 1968 über deren schlechten Zustand. Als 1959 dann

auch noch ein Interview mit Hannah Höch über das Thema Dada erscheint, schrecken die ehemaligen Berliner Dadaisten aus ihrem Nachkriegsschlaf. Man stelle sich vor: sie hat Richard Huelsenbeck nicht ausdrücklich erwähnt! Jaaa, Gottchen, Hannah Höch war dabei, aber sie war doch nicht maßgeblich! Das Interview motiviert die Herren Huelsenbeck, Richter und Mehring zu korrigierenden Stellungnahmen. Hannah Höch kommentiert mal wieder bildlich:

Ich bin ein armes Tier stammt aus dem Jahr **1959**. Der Satz: „Ich bin ein armes Tier, niemand rettet mich“ wird über Rock und Hose durchdekliniert.

Als 1968 große Dada-Ausstellungen in New York und Tokio anstehen, malt sie ihr **Mausoleum für eine Utopie (1968)** und sagt: *„Ich kann das Wort Dada nicht mehr hören, aber die Leute wollen ja derzeit nichts anderes.“*



Was ihre Wiederentdeckung bewirkte, erzählt Heinz Ohff:

„Im Jahre 1966 zum Beispiel betrug ihre Einnahmen aus Verkäufen von Bildern und Zeichnungen noch ganze 1430 DM. (...) Der Garten und die eiserne ‚Planwirtschaft‘ waren immer noch lebenswichtig“, obwohl sie bereits Ehrengast Villa Massimo gewesen war, in N.Y. Berlin, Mailand, Rom und London ausstellte.

Eberhard Roters (Gründer Berlinische Galerie) bietet für 2 Gemälde und einige Collagen (*Roma, Journalisten* + einige Blätter der Serie *Aus einem ethnographischen Museum*) 100 000 DM.

„Ich glaubte, er wollte mich foppen.“ notiert Hannah Höch über den Moment, in dem Ohff ihr davon erzählt. Dieser erste große Verkauf findet Ende der 60er Jahre statt.

OhffBG 81

1969, also etwa mit dem Beginn der neuen Frauenbewegung, entsteht diese Collage mit dem Titel **entartet (1969)**, der deutlichen Bezug auf bössartige Abwertung nimmt:

Wir sehen einen Torso im engen Abendkleid mit tiefem Ausschnitt – der Inhalt, die Frau fehlt, doch ihre Brüste werden durch rote Hütchen übertrieben. Eine Hand greift ihr an den Po, ein



Handschuh mit Schleife richtet sich steil auf. Im Hintergrund eine Jalousie – filmisches Symbol für schattenhafte Andeutungen, Verheißung und Ausgrenzung. Die Libellen, die die Frau oben umschwirren, sind unten in kleinen Filmbildchen wiederholt, werfen hier allerdings doppelaxt-artige Schatten.

Wir haben es einerseits mit einer entleerten Puppe und andererseits mit dem Zustand NACH der Verpuppung zu tun: die Libelle wurde u.a. „Augenstecher“ genannt, bevor sich die heute übliche Bezeichnung durchsetzte. Wer hier der Augenstecher ist, Voyeur oder Libelle, lässt HH offen.

Libellen sind Räuber, die ihre Beute im Flug fangen. Die Germanen glaubten, dass Libellen die schöne Himmelskönigin Frigg dabei unterstützen, mit alten Seelen in Kontakt zu treten. Indianer verehrten sie für ihre Beweglichkeit und ihre akrobatischen Flugmanöver. *Drei Schlüsselwörter, welche die Qualität des Krafttieres Libelle am besten versinnbildlichen: Leichtigkeit, Stille, Beweglichkeit (viversum.de)*

Leichtigkeit, Stille und Beweglichkeit strahlt Hannah Höch auch in ihrem Lebensbild aus, an dem sie von 1970 bis 1972 arbeitet.

„Mein System: Da sind Collagen drin! – Nur Collagen. – Fotografierte. – Nichts anderes. Keine Bilder. Habe ich alle wieder ausgeschieden und habe gesagt: Hier wird nur Person Höch mit Collage. Das wird ein Collagebild – und alle Arbeiten, die hineinkommen, müssen Collagen sein, mit Ausnahme von einem, das nach Collage gemalt ist, das große Ölbild, - (die Braut).“ (Kat.MA S. 183)



Das Bild enthält Fotos ihrer Werke, Fotos von Menschen und Tieren, die ihr wichtig waren, Bilder ihres geliebten Gartens, Fotos von Ereignissen, die sie beeindruckten. Es lässt sich aus der Mitte heraus wie eine Spirale lesen.

Ich möchte nochmals aus ihrem künstlerischen Credo zitieren:

„ich bin aber ein mensch, kann kraft meiner fantasie – wie gebunden auch – brücke sein. möchte das unmöglich scheinende möglich ahnen lassen. möchte eine reichere welt erleben helfen. um dieser; uns bekannten, dann gütiger verbunden sein zu können.“

Sie stirbt 1978 in ihrem Haus in Berlin-Heiligensee.



Literatur: (in Klammern: Benennung als Zitiernachweis im Text)

- Götz Adriani, Hannah Höch, Tübingen 1980 (*Adriani*)
- Berlinische Galerie: Hannah Höch 1889 - 1978: Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde [Ausstellung anlässlich des 100. Geburtstages]. Berlin 1978 (*BG*)
- Jula Dech/Ellen Maurer (Hg.): da da zwischen reden zu Hannah Höch, Berlin 1991 (*dadazwi*)
- Hanna Gagel: Hannah Höch - „Meisterin der entschiedenen Mischung“, in: Hanna Gagel: So viel Energie. Künstlerinnen in der dritten Lebensphase. Berlin 2008 (*Gagel*)
- Inge Herold/Karoline Hille: Hannah Höch. Revolutionärin der Kunst, Ausstellungskatalog Mannheim 2016, S. 131 (*Kat. MA*)
- Ellen Maurer: Hannah Höch: jenseits fester Grenzen. Das malerische Werk bis 1945, Berlin 1995 (*Maurer*)
- Roland Prügel, Im Zeichen des Saturn. Ein Selbstportrait Hannah Höchs, in: Kulturgut, 1. Quartal 2007, S. 14 ff (*Prügel*, als PDF im Netz zu finden)
- Cara Schweitzer: Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch, E-Book Kopenhagen 2016 (*Schweitzer*)