



Selbstporträt Hannah Höch
Autoportrait, Foto
um/vers 1927

Hannah Höch Femme-Artiste du Dadaïsme berlinois

Ses études sans relâche des possibilités esthétiques du collage et du photomontage inventé par les dadaïstes berlinois, ont permis à Hannah Höch de jouer un rôle prépondérant dans l'histoire de l'art du vingtième siècle, rôle particulièrement favorisé par l'essor du Dadaïsme. Elle tient une place particulière parmi les femmes-artistes des centres dadaïstes, auxquels appartiennent à Paris Suzanne Duchamp, Gabrielle Buffet, Sonja Delaunay, à Zürich Emmy Hennings, Sophie Täuber-Arp, à Cologne Angelika Hoerle ainsi que Käthe Steinitz à Hannovre.

Pour porter un jugement sur la place d'Hannah Höch dans le Dadaïsme berlinois, il faut se rappeler que la position socio-culturelle de la femme-artiste à l'intérieur de l'avant-garde oppositionnelle du début du vingtième siècle n'était, en aucune façon empreinte de problèmes d'égalité entre les sexes, mais surtout par la problématique de la situation sociologique de la femme.

Le «Manifeste de la Femme futuriste» conçu par Valentine de Saint-Pont en 1910 à Paris était empreint de thèmes anti-féministes. On voulait propager «la virilité» pour cette «race fagée dans la féminité», en réanimant l'idéal de l'amazone du 19ème siècle et de la mère enfantant des héros.

Il se produisit dans le surréalisme un renversement de cette situation: La femme devint l'objet d'un culte, un objet surréel, une intermédiaire entre la passion esthétique et sensuelle, étudiée sous des aspects psychanalytiques. Alors que le Futurisme propageant «le dédain de la féminité» n'admettait aucune femme-artistes, on trouve chez les Surréalistes des femmes-artistes comme Léonore Fini, Léonore Carrington, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim. Sous la représentation expressioniste d'une communauté utopique et d'un amour mystico-transcendantal, se développa une prise de conscience de la femme-artistes, allant du narcissisme d'Else Lasker-Schüler («Je suis mon unique amour immortel») à la morale socialiste de Käthe Kollwitz. Considérant l'importance de ses contemporaines, Hannah Höch introduit, par exemple, ces deux femmes-artistes dans son photomontage «Coupé au couteau de cuisine à travers l'époque allemande de la culture du ventre à bière de la république de Weimar» à côté de la danseuse Niddi Impekoen, des actrices

Hannah Höch Künstlerin im Berliner Dadaismus

Vorwiegend in der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit den ästhetischen Möglichkeiten der Collage und der vom Berliner Dadaismus erfundenen Fotomontage nimmt Hannah Höch eine wesentliche Position in der Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts ein, die durch die Rezeption des Dadaismus begünstigt wurde. Eine besondere Stellung hat sie unter den Künstlerinnen der dadaistischen Zentren, zu denen in Paris Suzanne Duchamp, Gabriele Buffet, Sonja Delaunay, in Zürich Emmy Hennings, Sophie Täuber-Arp, in Köln Angelika Hoerle wie auch Käthe Steinitz in Hannover gehörten.

Zur Beurteilung von Hannah Höchs Position im Berliner Dadaismus sei daran erinnert, daß die kultursoziologische Stellung der Künstlerin innerhalb der oppositionellen Avantgarde zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts keineswegs durch Gleichberechtigung geprägt war, sondern vorwiegend durch die Problematik der gesellschaftlichen Situation der Frau.

Antifeministische Motive prägten das „Manifest der futuristischen Frau“, 1910 von Valentine de Saint Point in Paris verfaßt. Sie propagierte „Mannheit“ für die in der „Weibheit erstarrte Rasse“, das Ideal der Amazone des 19. Jahrhunderts wiederbelebend und das der Helden gebärenden Mutter.

Im Surrealismus geschah eine Umkehrung dieser Position – die Frau wurde zum Gegenstand kultischer Handlung, zum surrealen Objekt, zur Mittlerin zwischen ästhetischer und sinnlicher Leidenschaft unter psychoanalytischen Problemstellungen. Während der „die Verachtung des Weibes“ propagierende Futurismus keine Künstlerinnen duldet, findet man bei den Surrealisten Künstlerinnen wie Leonore Fini, Leonore Carrington, Dorothea Tanning, Meret Oppenheim. Unter der expressionistischen Vorstellung einer utopischen Gemeinschaft und mystisch-transzendentaler Liebe spannte sich das Selbstverständnis der Künstlerin von dem Narzismus der Else Lasker-Schüler („Ich bin meine einzige unsterbliche Liebe“) bis zum sozialistischen Ethos von Käthe Kollwitz. Als bedeutende Zeitgenossinnen bezog Hannah Höch z. B. beide Künstlerinnen ein in ihre Fotomontage „Schnitt mit dem Küchenmesser durch die erste Weimarer Bierbauchkulturepoche“ neben *Deutschlands letzte*

Deutschlands letzte
Deutschlands

Hanne Bergius: Hannah Höch.
Künstlerin im Berliner
Dadaismus/ Hannah Höch.
Femme artiste du Dadaïsme
Berlinois, in: Kat. Hannah Höch:
Collagen, Gemälde, Aquarelle,
Gouaches, Zeichnungen,
Musée d Art Moderne de la
Ville de Paris/ Nationalgalerie
Berlin, Paris/ Berlin: Verlag
Gebr.Mann 1976, S. 33-38.
ISBN 978-3-786141-12-9



Illustration zu Gedichten von
Verlaine 1924
Illustration de poèmes de Verlaine
(Kat. Nr./Nº cat. 165)

Asta Nielsen et Pola Negri et de la femme du comte Lichnowski.

La conception d'Hannah Höch en tant que femme-dadaïste se reflète au centre du photomontage politico-satirique «Coupé . . .»: le corps dansant de Niddi Impekoven balance légèrement la tête flottante de Käthe Kollwitz, avec des gestes dansés. On insinue ainsi ironiquement que la coupe entre la tête et le corps provoque une réorganisation entre la sensualité et l'intellect. Dans cette danse sans tête, le corps saisit «le lieu et le temps sans idée, sans âme et sans érotisme»¹, selon la vision dadaïste. On démasque ainsi «l'âme» en tant que symptôme névrotique d'une «culture européenne vermoulue, en putréfaction» (Grosz) et on oppose «l'ordre du corps» et «l'instinct» à la conception traditionnelle de la culture, qui n'est pour les dadaïstes qu'une répression permanente des instincts, qu'un système de domination expérimentée pendant la guerre. Symbolisant un changement permanent, cette danse représente la vigueur d'une conception dadaïste idéale du «Perpetuum mobile psychotechnique» (Raoul Hausmann). Le fait que pendant la danse, la tête de Käthe Kollwitz est si facilement balancé, signifie que les dadaïstes rejettent toute amélioration morale et qu'ils placent «le mouvement permanent dans l'évènement vécu», «l'esprit instable au-dessus des morales du monde» (Hülsenbeck); c'est ce qui explique aussi la légèreté joueuse des poupées dadaïstes d'Hannah Höch².

Alors que la danse représentait pour Hannah Höch le symbole de la capacité de perception dadaïste, une relativité du «Voir dans toutes les directions», elle fut réalisée par la dadaïste zurichoise Sophie Täuber-Arp, qui dansa sur une suite de sons onomatopoétiques «le chant des poissons volants et des hippocampes», ou encore par Raoul Hausmann, qui introduisit la danse dans son concept de l'art total.

Vu que la danse symbolisait «la continuité de l'élan vital» devenue forme, il est alors important pour le dadaïsme berlinois de parler ici de l'influence du mouvement «Freie Strasse»³ de psychanalyse anti-freudienne, qui fut marqué par le psychanalyste Otto Gross et l'écrivain Franz Jung. Cette conception exige comme condition pour «la continuité de l'élan vital» la suppression des notions de virilité et de féminité et conçoit l'idée utopique d'«un état préhistorique du matriarcat libre». Les contradictions de la société reposent pour eux, sur le conflit entre le «soi», les instincts naturels, la

der Tänzerin Niddi Impekoven, den Schauspielerinnen Asta Nielsen und Pola Negri und der Frau des Fürsten Lichnowski.

Das dadaïstische Selbstverständnis Hannah Höchs spiegelt sich im Zentrum der politisch-satirischen Fotomontage „Schnitt . . .”: mit dem tanzenden Körper der Niddi Impekoven, der den Kopf der Käthe Kollwitz mit tänzerischen Gesten spielerisch balanciert. Ironisch wird durch den Schnitt zwischen Kopf und Körper eine Reorganisation von Sinnlichkeit und Intellekt angedeutet. Im kopflosen Tanz erfaßte der Körper „den Ort und die Sekunde, ohne Idee, ohne Seele, ohne Erotik“¹ im dadaïstischen Selbstverständnis. Es entlarvte die „Seele“ als neurotisches Symptom einer „morsch verwesenden Kultur Europas“ (Grosz) und wandte die „Ordnung des Körpers“, den „Instinkt“ gegen die traditionelle Kulturauffassung, die sich für die Dadaisten als permanente Triebunterdrückung, als eine im Krieg erfahrene Herrschaftstechnik erwies. Ständige Verwandlung versinnbildlichend, stellte der Tanz die energetischen Kräfte einer idealen dadaïstischen Vorstellung vom „psychotechnischen Perpetuum mobile“ (Raoul Hausmann) dar. Wenn im Tanz der Kopf der Käthe Kollwitz so spielerisch balanciert wurde, so bedeutet dies, daß die Dadaisten einen verbessernden Geist negierten und die „Balance im Erleben“, den „tänzerischen Geist über den Moralen der Welt“ (Hülsenbeck) dagegen setzten, der auch die spielerische Leichtigkeit der dadaïstischen Puppen Hannah Höchs kennzeichnet².

Wurde der Tanz bei Hannah Höch zum Sinnbild dadaïstischer Wahrnehmungsfähigkeit, zum relativierenden „Sehen in alle Richtungen“, so wurde er realisiert von der Zürcher Dadaïstin Sophie Täuber-Arp, die eine onomatopoetische Lautfolge als „Gesang der Flugfische und Seepferdchen“ tanzte, wie auch von Raoul Hausmann, der den Tanz in sein gesamtkünstlerisches Konzept miteinbezog.

Versinnbildlichte der Tanz gestaltgewordene „Kontinuität des Erlebens“, so ist es wichtig, hier auf die für den Berliner Dadaïsmus bedeutende antifreudianische Psychoanalyse der „Freien Straße“³ einzugehen, die von dem Psychoanalytiker Otto Gross und dem Literaten Franz Jung geprägt wurde. Sie fordert als Voraussetzung zur „Kontinuität des Erlebens“ die Auflösung der Kategorien des Männlichen und Weiblichen und entwickelt die utopische Vorstellung eines „prähistorischen Zustandes des freien Mutterrechts“.

¹ Raoul Hausmann, Danse (1926), dans: Manuskripte (manuscrits), Année 6, N° 1 (16), avril 1966, p. 3

² Sophie Täuber-Arp, une dadaïste zurichoise, fabriqua également des poupées, dans: «Zweiklang» (deux voix). Sophie Täuber-Arp, Hans Arp, Zürich 1960, p. 18 à 20

³ «Die Freie Strasse» (la rue libre), éd. Otto Gross et. Franz Jung, Berlin 1915–18 (10 parties)

¹ Raoul Hausmann, Tanz (1926), in: Manuskripte, Jg. 6, H. 1 (16), Apr. 1966, S. 3

² Sophie Täuber-Arp, eine Zürcher Dadaïstin fertigte ebenfalls Puppen an, in: Zweiklang, Sophie Täuber-Arp, Hans Arp, Zürich 1960, S. 18–20

³ Die Freie Straße, hg. von Otto Gross und Franz Jung, Berlin 1915–18 (10 Folgen)



Ausstellungsankündigung,
Brno 1934
Annonce d'exposition

force de l'inconscient, et «l'étranger», les institutions, la famille patriarcale, l'état, la société avec ses «conventions» culturelles, comme l'éducation, la loi, la morale, la religion, la philosophie, toutes les sortes de liens métaphysiques. Résoudre chaque contradiction, libérer tous les instincts de ces institutions figées, libérer la femme en particulier «des suggestions patriarcales composant le milieu éthique de la femme dès son enfance»⁴; voilà ce qui devait constituer le «travail psychanalytique préparatoire» à une transformation de la société. Le dadaïste Raoul Hausmann, qui fut de 1915 à la fin de l'époque dadaïste lié avec Hannah Höch, en conclut qu'une vie commune libre de toutes dominations, qu'une «interpénétration de l'esprit et du corps, de la vie économique et sexuelle» ne pouvait être réalisée qu'avec «la suppression des droits de propriétés de l'homme sur la femme, de la famille et de ses valeurs infériorisantes ainsi que la création d'une communauté à économie communiste, fonctionnant avec une libération simultanée de la sexualité»⁵.

L'ironie fut la meilleure méthode dadaïste pour se défendre contre la société; c'est ainsi que l'on trouve, entre autres, dans le manifeste dadaïste: «Le comité central se déclare favorable à . . . k) un règlement immédiat de toutes les relations sexuelles, dans un sens dadaïste international, par la création d'une centrale sexuelle dadaïste»⁶.

Les débuts des collages et des photomontages dadaïstes présentaient également un fond de protestation ironique contre l'apparition «rigide» de la réalité. On cita «l'ordre des choses» comme quelque chose d'absurde et d'anachronique.

Un déplacement ironique de la réalité marque également les collages d'Hannah Höch, chaque fois qu'elle est confrontée aux apparences, aux «conventions». Ses collages thématisent le principe de l'organique contrastant avec l'inorganique; tout est déplacé et s'interpénétrent. Cette conscience d'«être éclaté», que les apparences sociales ne saisissent que ponctuellement, essaye de retrouver dans l'ironie une certaine souveraineté.

En séparant la tête du corps et en déplaçant souvent fortement les yeux, l'artiste pose ainsi la question des possibilités d'identité intellectuelle et sensuelle de la femme, ainsi que de ses possibilités de perception.

Les coupes dans ces collages sont souvent marquées par une description satirique de la vie quotidienne de la

Widersprüche der Gesellschaft lagen für sie im Konflikt des „Eigenen“, den Grundinstinkten, der Kraft des Unbewußten mit dem „Fremden“, den Institutionen, der vaterrechtlichen Familie, des Staates, der Gesellschaft und ihren kulturellen „Konventionen“ wie Erziehung, Gesetz, Moral, Religion, Philosophie, jede Art metaphysischer Rückbindung. Jenen Widerspruch zu lösen, jene Instinkte zu befreien von den erstarrten Institutionen, vor allem die Frau von den „patriarchalischen Suggestionen, aus denen sich von Kindheit an das ethische Milieu der Frau zusammensetzte“⁴, wurde als psychoanalytische „Vorarbeit“ einer gesellschaftlichen Veränderung aufgefaßt. Der Dadaist Raoul Hausmann, der seit 1915 bis zum Ende der Dada-Zeit mit Hannah Höch befreundet war, zog daraus die Konsequenz, daß ein herrschaftsfreies Zusammenleben, eine „Durchdringung von Geist und Körper, Ökonomie und Sexualität“ nur verwirklicht werden könnte durch die „Ablösung der Besitzrechte des Mannes an der Frau, einer Aufhebung der Minderwertigkeitsfamilie sowie die ökonomisch-kommunistische Gemeinschaft, die gleichläuft mit einer erweiterten Sexualeinstellung“⁵.

Die dadaïstische Methode, sich der Gesellschaft zu erwehren, war ihre Ironie – so heißt es u. a. im dadaïstischen Manifest: „Der Zentralrat tritt ein . . . k) für sofortige Regelung aller Sexualbeziehungen im international dadaïstischen Sinne durch Errichtung einer dadaïstischen Geschlechtszentrale“⁶.

Auch die Anfänge der dadaïstischen Collage wie Fotomontage lagen im ironischen Protest gegen die „starre“ Erscheinung der Wirklichkeit. Im Zitieren wurde die „Ordnung der Dinge“ als anachronistisch ad absurdum geführt.

Ironische Verfremdung prägt auch Hannah Höchs Collagen, sofern sie mit den Erscheinungen, den „Konventionen“ kollidierten. Ihre Collagen thematisieren das Prinzip des Organischen, das mit Anorganischem kontrastiert, es verfremdet und durchdringt. Das Bewußtsein des „Zersplittertseins“, das die gesellschaftlichen Erscheinungen nur punktuell erfaßt, versucht Souveränität wieder in der Ironie zu erlangen. Mit dieser Einstellung fragt die Künstlerin nach den sinnlichen und intellektuellen Identitätsmöglichkeiten der Frau, nach ihren Wahrnehmungsmöglichkeiten, indem sie Kopf und Körper verfremdet, Augen oftmals intensiv verstellt.

Die Schnitte in diesen Collagen sind oft geprägt von dem ironischen Zitat des weiblichen Alltags. Unter diesem Aspekt

⁴ Otto Gross, L'action de l'universalité sur l'individu, dans: «Die Aktion» (l'action), No 3, Berlin 1913, col. 1092

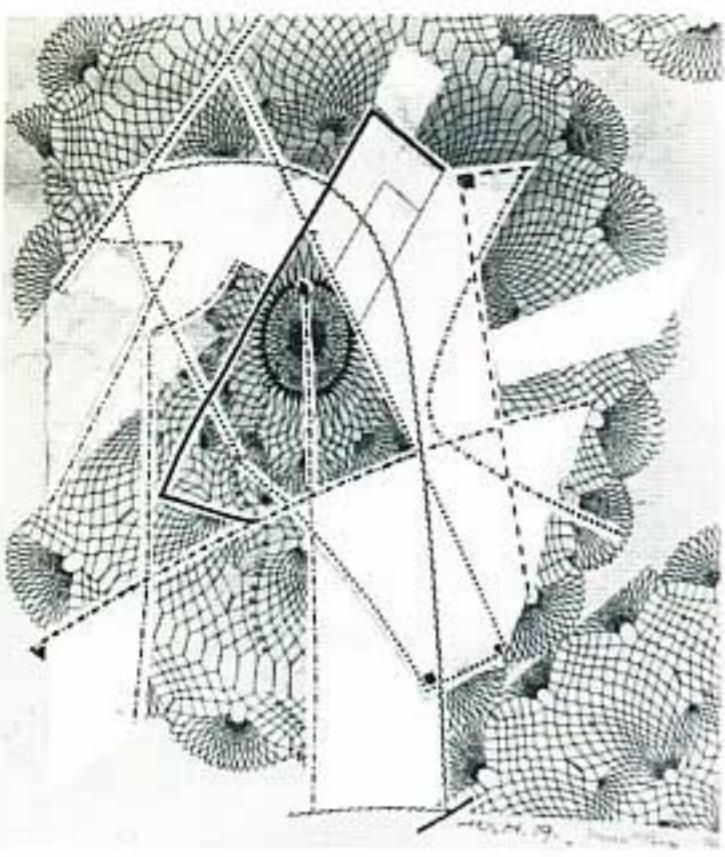
⁵ Raoul Hausmann, A propos de la révolution mondiale, dans: «Die Erde» (la terre), Année 1, No 12, Breslau 1919, p. 371

⁶ Manifeste: Qu'est-ce que le Dadaïsme et que veut-il en Allemagne, dans: «Der Dada», No 1, Berlin Steglitz 1919

⁴ Otto Gross, Die Einwirkung der Allgemeinheit auf das Individuum, in: Die Aktion, H. 3, Berlin 1913, Sp. 1092

⁵ Raoul Hausmann, Zur Weltrevolution, in: Die Erde, Jg. 1, H. 12, Breslau 1919, S. 371

⁶ Manifest – Was ist der Dadaïsme und was will er in Deutschland, in: Der Dada, Nr. 1, Berlin Steglitz 1919



Weiße Form, Collage 1919
Forme blanche
(Kat. Nr./Nº cat. 55)

femme. Höch ironise dans ce sens la situation absurde d'un jeune couple bourgeois (1919) devant des reproductions d'une sorte de machine à laver, d'une planche à repasser et de hachoirs à viande – une série d'appareils faisant partie de la vie quotidienne de la femme de cette époque – en y associant le chant d'écervelé du boucher d'Alfred Jarry tournant son hache-viande. Dans une aquarelle «les fiancés» (1920) la fiancée apparaît sous les traits d'un mannequin avec le stéréotype du fiancé et à côté d'eux sur une place publique un poêle et un moulin à café représentant des objets d'une maison bourgeoise. Dans une peinture à l'huile (1924–27) la fiancée apparaît sous les traits d'une Pandore, que Zeus rendait d'autant plus stupide, méchante et fainéante qu'elle était intelligente. Utilisant encore le principe du collage, Hannah Höch appliqua sur le corps de la fiancée une grande tête d'enfant ébahi, qui n'était pas conscient «du Mal», avec lequel elle importunait l'humanité. Ces œuvres insistent à chaque fois, sur le fait que c'est, en premier lieu, la situation de la femme dans la société, qui déforme la femme. Dans un autre collage, «Poésie» (1922), Hannah Höch transfigure la définition de la femme en tant que «vierge», par un sceau de zinc plombé. Hausmann écrit à ce propos en 1919: «A partir du noble idéal du héros et des subdivisions en découlant de bourgeois et de père, on a idéalisé la vierge pure ainsi que sa forme auxiliaire de mère monogame par opposition à la prostituée; ce qui représente une falsification scandaleuse des diverses expressions de la sexualité féminine dans le sens d'une expression unique confortable pour l'homme et convenant à ses techniques de domination»⁷.

Dans les collages sur «les jolies jeunes filles» et sur les «beautés», qui apparaissent régulièrement dans ses travaux, cette apparence sociale à l'aspect érotique est ironiquement rompue. Les collages de modèles de patron et de dentelles de l'époque Dadaïste (par exemple: «L'esquisse pour un monument d'une chemise à dentelles importante», 1922) contiennent la position ambivalente de l'art décoratif de la vie quotidienne de la femme bourgeoise, qu'Hannah Höch contribua elle-même à créer à l'édition Ullstein-Verlag par des esquisses et des croquis. Hannah Höch détruisit poétiquement la sublimation de ces ornements en faveur de l'automatisme créatif dadaïste, de la position de la danse, pour lesquelles le collage seul ne

ironisier Hannah Höch die absurde Situation eines „bürgerlichen Brautpaars“ (1919) vor Abbildungen einer zeitgenössischen Waschmaschine, Haushirtschaftsmaschinen und Fleischwölfen – jenen in den damaligen Alltagsbereich der Frau eingedrungenen Apparaturen – dabei Alfred Jarrys Enthirnungslied des Metzgermeisters beim Drehen seiner Fleischmaschine assoziierend. In einem Aquarell „Brautpaar“ (1920) tauchte die Braut als Schneiderpuppe auf mit dem Stereotyp des Bräutigams, neben ihnen in einer öffentlichen Platzanlage Ofen und Kaffeemühle als Objekte bürgerlicher Häuslichkeit. In einem Ölgemälde (1924–27) trat die Braut als Pandora auf, die Zeus so dumm, böswillig und faul machte, wie sie klug war. Das Collageprinzip beibehaltend, wurde der Braut ein großer staunender Kinderkopf aufgesetzt, der sich der „Übel“ nicht bewusst war, mit denen sie die Menschheit belästigte. Diese Arbeiten verweisen jeweils darauf, daß erst die gesellschaftliche Situation, in der die Frau steht, die Frau deformiert. In einer weiteren Collage, „Poesie“ (1922), verfremdet Hannah Höch die Bestimmung der Frau als „Jungfrau“ durch einen verzinkten Bleisiegel. Dazu schrieb Hausmann 1919: „Aus dem adligen Ideal des Helden und seinen abgeleiteten Unterabteilungen des Bürgers und Vaters ist die reine Jungfrau und deren Nebenabteilung der monogamen Mutter gegen die Dirne umidealisiert worden als ungeheure Verfälschung der vieldeutigen weiblichen Sexualität in eine der männlichen Beherrschungstechnik bequemer liegende Eindeutigkeit“.⁷

In den Collagen der „Schönen Mädchen“ und „Schönheiten“, die in ihren Arbeiten immer wieder auftauchen, wird die erotisierende gesellschaftliche Erscheinungsform ironisch gebrochen. – Die Schnittmuster- und Spitzencollagen der Dadazeit (z. B. „Der Entwurf für das Denkmal eines bedeutenden Spitzenhemdes“, 1922) enthielten die ambivalente Stellung zur kunstgewerblichen Dekoration des weiblichen bürgerlichen Alltags, den Hannah Höch im Ullstein-Verlag durch Entwerfen und Zeichnen solcher Muster selbst mitgestaltete. Die Sublimierung dieser Ornamente zerstörte Hannah Höch „poetisch“ zugunsten des kreativen dadaïstischen Automatismus, des Zustandes des Tanzes, für das die Collage ihr nicht ausreichte.

Das Aquarell und die Ölmalerei gaben ihr die Möglichkeiten, jene Vorgänge des „Unbewußten“, „Eigenen“ zu malen, die sie gegen ein erstarrtes, kristallines Bewußtsein setzte – so ent-

⁷ Raoul Hausmann, Pour la suppression du modèle bourgeois de la femme, dans: «Die Erde» (la terre), Année 1, No 14/15, Breslau 1919, p. 464/465

⁷ Raoul Hausmann, Zur Auflösung des bürgerlichen Frauen-typs, in: Die Erde, Jg. 1, H. 14/15, Breslau 1919, S. 464/465



Hannah Höch auf dem Dada-Ball
1922

Hannah Höch au bal-Dada

lui suffisait pas.

L'aquarelle et la peinture à l'huile lui donnèrent la possibilité de peindre les différents processus de «l'Inconscient» et du «Soi», s'opposant à une conscience cristalline et rigide. – C'est ainsi qu'apparurent «Le jardin mécanique» (1920), les «paysages symboliques», les «végétations» mécanomorphes (1928). Ces techniques lui permirent d'opposer au nihilisme satirique du dadaïsme, le côté subjectiviste de la solitude, de l'aliénation, et de la peur.

A l'écart du principe du collage dadaïste défini par la distanciation satirique allant jusqu'à l'absurdité, ses œuvres atteignirent à partir du milieu des années vingt grâce à cette tendance subjectiviste, une nouvelle dimension esthétique. Les objets des collages s'élèvent à une dimension illusoire, qui échappe à la réalité du temps présent, et conduit à une surprise poétique et une harmonisation d'éléments visuels les plus différenciés, pour aboutir à une vision homogène totale. Des sentiments comme la «résignation», «la peur», et la «désolation», avant l'éclatement de la seconde guerre mondiale gagne dans le collage une intensité à plusieurs niveaux; Hannah Höch atteint également cette intensité en inversant le processus de matérialisation – des formes abstraites orientées sur une affirmation concrète – un «paysage industriel», par exemple. Entre ces deux pôles on trouve les interpénétrations les plus différenciées.

Alors qu'elle partageait, mais de façon inégale, le mordant satirique et l'agressivité des dadaïstes berlinois, elle s'éloigna de plus en plus de la remise en cause dadaïste de toutes les valeurs, pour atteindre une conception esthétique précise. De l'art cette prise de position lui permit de rencontrer Arp et Schwitters ainsi que Van Doesburg, dans leur phase post-dadaïste. De la «Revolution mondiale» se développa le «monde dada» (die «Welt dada»)⁸, dans lequel tout ce qu'elle avait besoin pour rassembler des grandes et des petites choses était disponible, et prenait forme dans sa maison et dans son jardin en tant que matériel de collage.

Se tenant à l'écart du «Club Dada», avec lequel elle était liée, grâce à son amitié avec Raoul Hausmann, elle se moque des dadaïstes berlinois dans le photomontage politico-satirique «Coupe . . .», dans lequel l'absence d'Hülsenbeck rappelle la tension existante à l'intérieur du groupe; dans le collage «Da-dandy» (1919), elle se moque également du rôle excentrique du dadaïste et du côté feu

standen „Mechanischer Garten“ (1920), die „Symbolischen Landschaften“, die mechanomorphen „Gewächse“ (1928). Diese Techniken ermöglichen es ihr, dem ironischen Nihilismus des Dadaismus die subjektivistische Seite der Einsamkeit, Entfremdung, Angst entgegenzusetzen.

Neben dem von satirischer Verfremdung bis zur Absurdität bestimmten dadaistischen Prinzip der Collage erlangten ihre Arbeiten seit Mitte der zwanziger Jahre durch diese subjektivistische Tendenz eine neue ästhetische Dimension. Die Gegenstände der Collagen werden auf eine Illusionsebene gehoben, die sich gegenwärtiger Bestimmung entzieht und zu poetischer Überraschung und Harmonisierung differenzierter Bildelemente führt, zu einem homogenen Gesamtbild. Gefühle wie „Resignation“, „Angst“, „Trauer“ vor Ausbruch des zweiten Weltkriegs gewinnen in der Collage eine vielschichtige Intensität, auf die Hannah Höch ebenso hinzielt, indem sie den Vorgang der Materialisierung umkehrt – abstrakt geschnittene Formen auf eine konkrete Aussage hin orientiert – z. B. „Industrielandschaft“. Zwischen diesen Polen gibt es die differenziertesten Durchdringungen.

Während sie die satirische Bitterkeit und Aggressivität nicht in gleichem Maße mit den Berliner Dadaisten teilte, entzog sie sich der dadaistischen Verunsicherung aller Werte mehr und mehr durch eine dezidiert ästhetische Kunst-Konzeption. Diese Einstellung ermöglichte ihr den Zugang zu Arp und Schwitters wie auch zu van Doesburg in der nachdadaistischen Phase. Aus der „Weltrevolution“ wurde die „Welt dada“⁸, in der alles für sie zum Sammeln kleiner und großer Dinge aufbereitet war und sich in ihrem Haus und Garten zur Materialcollage gestaltete.

Am Rande des „Club Dada“ stehend, mit dem sie die Freundschaft zu Raoul Hausmann verband, ironisierte sie die Berliner Dadaisten in der politisch-satirischen Fotomontage „Schnitt . . .“, in der Hülsenbecks Fehlen auf die Spannung innerhalb der Gruppe verwies, und mokierte sich in der Collage „Da-Dandy“ (1919) über die exzentrische Rolle des Dadaisten und das Reklamefeuerwerk seiner Kunst – über den „Dandy“, der den dadaistischen Anspruch, Kunst und Leben zu verbinden, in der traditionellen bohemienhaften Rolle des geistlosen Aristokraten mit Monokel oder in der neuen Rolle des alltäglichen Arbeiters mit Monteuranzug zu verwirklichen glaubte. Die Maschine wurde zum Dynamo des

⁸ Hannah Höch modifia le photomontage «Schnitt . . .»: A la place de «Weltrevolution» (révolution mondiale) (1920) elle placa die «Welt dada» (le monde Dada) (vers 1924).

⁸ Hannah Höch veränderte die Fotomontage „Schnitt . . .“: Statt „Weltrevolution“ (1920) setzte sie die „Welt dada“ (etwa 1924).



Die ewigen Schuhplattler/Collage

1933

Les «Schuhplattler» éternels

Brno, Privatbesitz/Collection particulière



Bäuerliches Brautpaar
Collage 1927

Couple paysan, collage

Brno, Privatbesitz/

collection particulière

d'artifice publicitaire de son art – Ce «dandy» qui croit réaliser la revendication dadaïste de lier l'art et la vie dans le rôle de bohème traditionnelle d'un vulgaire aristocrate à monocle ou encore dans le nouveau rôle de l'ouvrier de tous les jours avec son bleu de travail. La machine devint la dynamo de la volonté masculine de s'imposer en tant que «révolté» et «l'autonome». Vu que chaque dadaïste voulait être une petite machine pour soi-même, le «Club Dada» fut marqué par des problèmes de dominance, qui touchèrent également les amitiés et les différents échanges humains, d'autant plus que le «club dada» n'eut aucun but, mais était «l'action en elle-même». Chacun utilisait les autres pour se créer une originalité. L'opportunité déterminait les agissements du groupe à fonctionnement «dada-machinek».

Le double-portrait d'Hannah Höch et de Raoul Hausmann (1920) fait prendre conscience du rôle dominant d'Hausmann et révèle la contradiction entre l'émancipation de la femme telle qu'il l'a conçue, et sa conduite anarchiste qui ne lui permettait pas de considérer la femme comme sujet agissant dans l'histoire: C'est pourquoi l'entreprise de voyage à pied à Rome de Hannah Höch fut un acte dadaïste pour se libérer de cette liaison. Après ce voyage elle peignit le tableau «Roma» (1925) dans lequel elle condensa de façon grotesque et à plusieurs dimensions la conception dadaïste de la femme: Asta Nielsen, qui joua Hamlet 1920 pour la première fois en tant que femme, révalorisant ainsi l'art dramatique au cinéma, rejette d'un geste Mussolini, représentant le patriarcat en tant qu'oppression politique, en dehors de l'histoire du monde.

Hanne Bergius

männlichen Durchsetzungswillens, des „Empörers“ und „Autonom“. Da jeder Dadaist für sich eine kleine Maschine sein wollte, war der „Club Dada“ von Dominanzproblemen geprägt, die sich auch auf Freundschaften und zwischenmenschliche Kontakte bezogen, um so mehr als der „Club Dada“ kein Ziel verfolgte, sondern die „Aktion in sich selbst“ war. Jeder benutzte den anderen, um sich originell zu gestalten. Zweckmäßigkeit bestimmte die als „Dada-Machinel“ funktionierende Gruppe.

Das Doppelporträt von Hannah Höch und Raoul Hausmann (1920) machte die dominierende Rolle Hausmanns bewußt und verdeutlichte den Widerspruch zwischen der von ihm aufgestellten Emanzipation der Frau und seinem anarchistischen Selbstverständnis, das die Frau nicht als handelndes Subjekt der Geschichte zuließ. Zum dadaistischen Akt der Negation dieser Verbindung wurde daher Hannah Höchs Wanderung nach Rom, nach der sie das Bild „Roma“ (1925) malte, in der sich das dadaistische Verständnis der Frau vielschichtig grotesk verdichtete: Asta Nielsen, die als Frau zum erstenmal den Hamlet spielte (1920) und die Schauspielkunst im Film aufwertete, verweist Mussolini, Inbegriff des Patriarchalischen als politische Unterdrückung, aus der Weltgeschichte.

Hanne Bergius