GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Hanna(h) Höchs Ästhetik der Stickerei

Függer-Vagts, Johanna

2014

https://doi.org/10.25595/2087

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Függer-Vagts, Johanna: *Hanna(h) Höchs Ästhetik der Stickerei*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014) Nr: 57, 63–74. DOI: https://doi.org/10.25595/2087.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Johanna Függer-Vagts

HANNA(H) HÖCHS ÄSTHETIK DER STICKEREI

1922 konzipiert die deutsche Künstlerin Hannah Höch die aus vielfältigen Satz- und Bildfragmenten collagierte Arbeit *Meine Haussprüche* **(Abb. 1)**.[1)] Heute im Besitz der Berlinischen Galerie zeigt diese die Engführung zweier künstlerischer Bereiche, in denen Höch zu Ende des Ersten Weltkriegs maßgeblich tätig ist. Zum einen die Fotomontage, durch die Hannah Höch in den Kanon der modernen Kunst eingehen sollte, zum anderen jenes marginalisierte Gebiet textiler Ästhetik und Stickerei, das hier in den Blick genommen werden soll. Der Rückgriff auf ihre umfangreiche Sammlung von Zeitungsausschnitten dient der Dadaistin Höch zur Zusammenstellung unterschiedlicher „Trümmer der Empirie" (Adorno 1970: 232), um mit Adorno zu sprechen, und der Komposition eines programmatischen Werkes am vorläufigen Schlusspunkt des Berliner Dadaismus und der streitbaren Beziehung zu Raoul Hausmann (Wagener 2008: 163). Der 32 x 41,3 cm große Papierbogen ist Träger einer Bildkomposition in mehreren Feldern, die sich aus über 20 Teilen unterschiedlicher Provenienz zusammensetzt. In der Blattmitte gruppieren sich um die Reproduktion eines romanischen Holzkreuzes (des Braunschweiger Imervard-Kreuzes) mehrere Papierschnipsel, die Ausschnitte von Stickereien zeigen sowie minutiöse Schritte des Kreuzstichs. Die Schnipsel, die den gestickten Zopfstich im Detail illustrieren, sind einem Ullstein-Handarbeitsbuch zur Technik des Kreuzstichs entnommen und in der Montage gedreht. Hannah Höch signiert die Klebearbeit nicht nur unmittelbar unterhalb des Bildtitels und nachträglich ein weiteres Mal in der linken Ecke, am Rand des Papierstücks, sondern blickt die BetrachterInnen aus dem überschnittenen Selbstportrait mit einem Auge an. Über eine Ebene bildlicher Fragmente legt Höch eine weitere Ebene, die der Arbeit ihren Titel verleiht. Ein loses Netz aus Sätzen und Satzfolgen ist in die Bildstruktur teils enger, teils freier eingefügt. Höch, die jedes handschriftliche Zitat mit dem AutorInnennamen versieht, zeichnet sich im Titel *Meine Haussprüche* zudem als sekundäre oder appropriierende Autorin. Auf diese Weise resümiert sie die Aktivitäten des Berliner Club Dada – Hauptakteure und (unfreiwillige) ‚Säulenheilige' wie

1) Dieser Artikel ist aus der Beschäftigung mit Höchs subversiver Nadelarbeit im Zuge der Diplomarbeit *Figur, Figurine, Figuration. Zu Werken Hanna(h) Höchs* (Wien, 2013) entstanden.

// Abbildung 01
Hannah Höch, Meine Haussprüche, 1922, Collage, 32 x 41,3 cm, Berlinische Galerie.

Nietzsche und Goethe kommen zu Wort. Zwischen den Haussprüchen nimmt so eine Bedeutungsdimension Gestalt an, die – dem Ornament der Stickarbeit vergleichbar – zwischen der visuellen Oberfläche und den Hintergründen des dadaistischen Zitatenschatzes in der Binnenstruktur des Text- und Bildgewebes verläuft (vgl. Wagener 2008: 165). Die komplexe Struktur der Klebearbeit dient Höch dazu, ein System von unter- und überirdisch verlaufenden Fäden einzuführen, das sich der Trägerstruktur bedient, um seine Verknüpfungen durch und über sie hinweg zu ziehen. Silke Wagener, die *Meine Haussprüche* als „Bilanz" versteht, deren „Manifestcharakter" „hinter dem Anschein des Privaten" auf subtile Weise zum Vorschein kommt, macht auch auf den zweifachen Ursprung dieses doppel-stimmigen Diskurses mit männlicher und weiblicher Traditionslinie aufmerksam (Ebd.: 164f.). Kay Klein Kallos wies in der umfassenden Dissertation zum Frühwerk Höchs nach, dass jedes Zitat verknappt wiedergegeben ist und durch die Text-Bild-Montage Lesarten nahelegt, die vom ursprünglichen Kontext abweichen (Kallos 1994: 241ff.). Am Beispiel eines Zitats lässt sich dieses Verfahren verdeutlichen. Der Satz „Gefährlich ist nur eine unentschiedene Mischung", der mit Raoul Hausmann unterschrieben ist, schneidet die eigentliche Pointe ab: „Gefährlich ist nur die unentschiedene Mischung – wie Kloßbrühe" (Hausmann 1920: 114, vgl. Wagener 2008: 168). Die Gefahr, die laut Hausmann von Kloßbrühe ausgehe, wird nur deutlich, wenn man mit der kuriosen Stillehre vertraut ist, in der Kulinarik und nationaler Kunststil in Verbindung gebracht werden. Der deutsche Expressionismus, das erklärte Feindbild Hausmanns, ist dabei das Pendant zur Kloßbrühe, die einen Hang zur Metaphysik, „zu einer ekelhaften Verdunkelung der Dinge" aufweise, in dem „alles Unklare, Unfaßbare des deutschen Gemüts friedlich und versöhnt umherschwamm – wie eben Klöße in der Brühe" (Hausmann 1920: 115).[2)]

Ein zweiter Kontext der Arbeit besteht in der Tradition formaler Gestaltung. Hannah Höch greift die Praktiken des Zitierens nicht nur auf, indem sie formelhafte Aussprüche einer Autorin in den Mund legt, die sie zu *ihren Haussprüchen* macht, sondern sie entlehnt für diese Textarbeit auch das formale Kompositionsschema der Handarbeitsprobe.[3)] Vor allem zwischen 1918 und 1924 entstehen dabei Werkkomplexe, in denen Hannah Höch den avantgardistischen Versuch unternimmt, Alltagskultur und zeitgenössische Kunst über die Technik der Stickerei einander anzunähern. Trotz des lückenhaften Materials sind heute die Konzepte und

2) Hausmann formuliert hier ein groteskes Spiegelbild nationalistischer Kunstkritik, in der Rassenlehre, Sexismen und künstlerische Ausdrucksformen sich um 1920 zu einem Konglomerat abstruser Ontologien verbinden.

3) Mit der Handarbeitsprobe bezieht sich Höch auf ein etabliertes textiles Format – eine Sammlung unterschiedlicher Muster, gestickter Zeichen und Sprüche auf einem manchmal zusammengeflickten, oftmals von der Stickerin datierten und signierten Gewebe. Die farbige Hervorhebung der Initialen, die Wiedergabe von einzelnen ornamentalen Sequenzen und die Kombination unterschiedlicher Leserichtungen zählen zu üblichen Gestaltungsmerkmalen der Handarbeitsproben (vgl. die Analyse von Kallos 1994: 238ff.).

Entwürfe der textilen Objekte dank ihrer medialen Verbreitung in Zeitschriften noch fassbar. Die materielle Kultur der Weimarer Republik, die Emanzipationsbewegung der *Neuen Frauen* in den 1920er-Jahren und die Entwicklung einer Angestelltenkultur in der Metropole Berlin bilden den historischen Rahmen dieser Stickereien. Parallel zur Entstehung einer neuen KonsumentInnenschicht in den Großstädten zielt Höchs ästhetische Praxis auf Objekte, deren Wesen zwischen marktgängiger Warenförmigkeit und avantgardistischem Anspruch situiert ist. Ganz allgemein gesehen, sind die Werke Höchs keine autonomen Kunstwerke im eigentlichen Sinne: Sie sind wie Mustervorlagen (vgl. Abb. 2–6) abgedruckt in Zeitschriften, modellhafte Prototypen, deren Anleitung für den Preis von drei Pfennig erhältlich war, oder publizierte Artikel, die selten mehr als eine Seite einer Zeitschriftenausgabe einnehmen. Gegen Ende des Ersten Weltkriegs verfasst Höch den Text *Vom Sticken* (1918), der die ungebrochene häusliche Beschäftigung mit Stickerei „tausender und abertausender lieblicher Frauenhände“ (Höch 1918a: 219) vom bloßen Fortspinnen von Traditionen zur potenziell avantgardistischen Kunstpraxis wenden möchte.

„So wenig wie es in der Malerei heute genügt, daß einer naturalistische Blümchen, Stilleben oder Akte abklatscht, so sicher muß in die künftige Stickerei wieder abstraktes Formgefühl, damit Schönheit, Gefühl, Geist, ja Seele kommen. […] Ihr aber, Kunstgewerblerinnen, modernste Frauen, ihr, die ihr geistig zu arbeiten glaubt, die ihr Rechte zu erwerben trachtet (wirtschaftliche und geistige), also mit beiden Füßen in der Realität zu stehen vermeint, wenigstens i-h-r müßtet wissen, daß ihr mit euern Stickereien eure Zeit dokumentiert!“ (Ebd.: 219)

Entgegen der heutigen Rezeption sind es um 1920 nicht die Dada-Arbeiten der Künstlerin Hannah Höch, die sie einem Berliner Publikum bekannt machen, sondern die zeitgenössisch erfolgreichere ‚Produktschiene‘ ihrer Stickerei-Mustervorlagen (vgl. Schaschke 1996: 123). Die textilen Arbeiten Höchs bilden zu einem entscheidenden Teil sowohl das metaphorische als auch das tatsächliche Repertoire, aus dem die Fotomontagen zusammengeklebt sind.[4] Ohne die Verknüpfung von textiler Handarbeit und Weiblichkeit zu lösen, sollen dabei tradierte Techniken als tendenziell weibliche Ausdrucksmedien etabliert werden. Die Stickerei wird zwar, so könnte man Höchs Position zusammenfassen, noch massenweise praktiziert, aber ihr emanzipatorisches Potenzial bleibt unerkannt.[5]

4) Ausgezeichnete Analysen zu Höchs textilen Arbeiten finden sich bei Kallos 1994, Makela 1996 und Schaschke 2007.

5) Fiona Hackney's Studie zum Verhältnis von Demokratisierung und Design am Beispiel der Handarbeiten in Britischen Frauenmagazinen der 1920er und -30er Jahre zieht aufschlussreiche Verbindungen zur ‚feminine interior aesthetic‘ (Hackney 2006: 27) und dem ‚hand-made home‘ (Ebd.: 35). Zur Feminisierung der Handarbeiten und der Stickerei vgl. Parker 1988.

AVANTGARDISTISCHE NADELARBEIT Die junge deutsche Frau, die 1912 zum Studium der grafischen und textilen Künste nach Berlin kommt, wird im Laufe der folgenden Jahre den gesamtgesellschaftlichen politischen Wandel der Preussischen Monarchie zur Weimarer Republik im Ersten Weltkrieg miterleben sowie die spezielle Reform ihres beruflichen Fachs durch die Kunstgewerbereform, das an serielle Produktionsverhältnisse und die moderne Dienstleistungsgesellschaft angepasst wird. Siegfried Kracauer schreibt 1929 in *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* über den neuen Stand der oftmals weiblichen Angestellten und die damit entstandene neue KonsumentInnenschicht.[6)] Für zeitgenössische Künstler bildet die kunstgewerbliche Arbeit nicht zuletzt die Voraussetzung, um ‚autonome' Kunst zu finanzieren. So arbeitet Hannah Höch, die später sog. ‚Erfinderin der Fotomontage',[7)] im Zeitraum von 1916–1926 drei Tage die Woche in der Handarbeitsredaktion des Ullstein-Verlags und ist darüber hinaus als Grafikerin tätig.

Eine der Handarbeitskleinigkeiten, die Höch für die Dezember-Ausgabe *Die Dame* von 1924 entwirft, besteht aus zwei (bzw. drei) Vorlagen für gestickte Borten **(Abb. 2)**. Die Produktnummer H3605 gibt den LeserInnen die Möglichkeit, das entsprechende Muster über den Ullstein-Schnittmusterdienst anzufordern.[8)] Höch schreibt einige Jahre zuvor in derselben Ausgabe der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*, in der die Schriftenleitung zur Erziehung des Auges und Verbreitung des guten Geschmacks aufruft, sie, Höch, *„[...] vertrete nicht den Standpunkt, dass das Volk zur Empfänglichkeit der wirklichen Kunst erzogen werden müsse. Ich sehe nur ein widernatürliches Verhalten darin, Menschen zu etwas bringen zu wollen, was gänzlich außerhalb ihrer Ideenwelt und ihrer Erlebnisfähigkeit liegt. [...] [V]on den bahnbrechenden Werken der Gegenwart will ja auch der Gebildete nichts wissen. Auch er hat ja sein ‚Veilchenmuster' und -- -- -- will bei ihm bleiben."* (Höch 1918b: 14)

Die beiden Borten, die Höch nach dem proklamierten Ende der Dada-Bewegung entwirft, sind Ausdruck dieses differenzierten Geschmacks. Innerhalb derselben *Handarbeitskleinigkeit*[9)] bleibt die Wahl zwischen einer figurativen oder abstrakten Variante sowie der Kombination beider. Als Teil weiblich geprägter Mechanismen des *home-making* stellen Höchs figurativ-abstrakte Bortenentwürfe ein ästhetisches Angebot dar, das den Stickerinnen die Wahl lässt (vgl. Techniken des home-making bei Hackney 2006).

6) Die Emanzipation der Frauen in geistiger, politischer, ökonomischer und sexueller Hinsicht geht mit einer immensen Produktivität der Mode- und Kosmetikindustrie einher, die in den wachsenden Zeitschriftenmedien ihren Ausdruck findet. Die Neue Frau, die Garçonne oder Knäbin wird darin als Gestalterin ihres gesellschaftlichen Ansehens inszeniert, indem sie das ‚Material' ihres Körpers unter Zuhilfenahme von Schönheitstechniken transformiert – dank einer Menge kurioser Erfindungen wie Grübchenbandage, Stirnrunzelglätter, Nasenformer und Geräten zur Haltungskorrektur. Gleichzeitig bleibt das traditionelle Handarbeiten Teil des Programms: Zwar konnte man über einen Schnittmusterdienst konfektionierte Schablonen zum Selberschneidern bestellen, aber bei gleichzeitiger Konfektionierung des Körpers bestand doch das Verlangen weiblicher Konsumentinnen nach Differenziertheit und Exklusivität.

7) Zur Frage der Erfindung der Fotomontage äußert sich Höch kritisch, indem sie wiederholt gegen den ‚Mythos der Originalität' (R. Krauss) auf den Ursprung der Fotomontage in der populären (Werbe-)Grafik aufmerksam macht.

8) Kundinnen übertragen den Entwurf durch Bügeln, ‚Aufplätten' auf den Stoff, eine Klebearbeit sozusagen, wobei das Abzählen und Umzeichnen der Vorlage wegfällt.

9) ‚Handarbeitskleinigkeit' bezeichnet die kleinsten Produktsorte, die der Ullstein-Schnittmusterdienst verschickt und zugleich dasjenige textile und grafische Kleinstformat, das Höchs (vielleicht sogar bevorzugtes) Metier war.

Ein buchstäblich marginales Randornament **(Abb. 3)** wird von Höch 1924 in den Leerräumen einer Doppelseite platziert. Weder signiert Höch die Entwürfe, noch können die LeserInnen diese maßstabsgetreuen Musterfragmente per Produktnummer bestellen.[10] Einzelne Nadelstiche und Fäden sind durch leichte Verschattungen plastisch wiedergegeben und bilden Fragmente eines Musters aus, das die Textblöcke umspielt und deren Verhältnis zueinander dynamisiert. Wie ein bloßes Beiwerk der Handarbeitsbeilage fügt Höch die kleinen grafisch übersetzten Stickereien als unverkäufliches *surplus* in die Zwischenräume zwischen Text und Produkt ein.

Aufgrund Höchs Wortwitz und Ironie liegt es nahe, ihre Entwürfe als Versuche zu verstehen, das jeweilige Arbeitsfeld zu konterkarieren: als Dadaistin in der Zeitschriftenredaktion und als Kunstgewerblerin auf der Dada-Messe.[11] Höch zielt mit ihrer avantgardistischen Nadelarbeit, im Gegensatz zu den meisten männlichen Dada-Kollegen, auf eine künstlerische Revolution, die weniger lauthals vonstatten gehen soll. In der weiblichen, privaten Freizeitbeschäftigung der Handarbeit entdeckt sie dabei das Potenzial zu einer zeitgemäßen Form, die die Kunst mit dem modernen Leben versöhnt.

// Abbildung 02
Hanna(h) Höch, Entwurf Nr. H3605 für gestickte Borten, 1924. („Zwei Streifen mit neuartiger leichter Wollstickerei, geeignet für Decken und Vorhänge. Breite: 16 cm zu 3 m Länge und 4 cm zu 3 m Länge. Doppeltes Ullstein-Bügelmuster H 3605 mit Beschreibung und bunter Abbildung erh.“)

// Abbildung 03
Anonym / Hanna(h) Höch, unnummeriertes Randornament, 1924.

In Magazinen wie *Die praktische Berlinerin* und *Stickerei- und Spitzen-Rundschau*, für die Höch seit ihrem Studium an der Schule des Berliner Kunstgewerbemuseums arbeitet, werden Leserinnen adressiert, die sich im Sinne der allseits geforderten Veredelung des Handwerks für die Neubelebung des Stickens gewinnen ließen: Weder sollen altbackene „Hausgreuel“ aus Wolle darin Platz finden, noch eine „Fülle des nur flüchtig Gesehenen“ gezeigt werden (Schriftenleitung / Stickerei- und Spitzen-Rundschau 1918: 4). In den bemerkenswerten Kurztexten *Vom Sticken, Freie Stick-Kunst, Was ist schön?, Weiss-Stickerei* oder dem ironischen Prosatext *Die stickende Frau* entwickelt Höch Konturen einer avantgardistischen Stickerei (bzw. Textilkunst), die mit dem Leitmedium der Malerei Schritt hält.

Bettina Schaschke zeigt in ihrer Publikation zu dadaistischen Verwandlungskünsten, wie intensiv die Rezeption traditioneller Techniken im Kreis der Berliner Dadaisten gewesen ist

10) Kallos entdeckt Zeitschriftenausschnitte mit Höchs nachträglicher Aufschrift im Nachlassarchiv, die eine Zuschreibung zu ihrem Œuvre bestätigen (Vgl. Kallos 1994: Fig. 44 (borderdesign), 342).

11) Allerdings inszeniert sich Höch in Selbstportraits als Malerin vor der Staffelei und nicht mit Nadel und Faden in der Hand.

(vgl. Schaschke 2004). Als anspruchsvolle, synthetische Technik führt Höch etwa das kombinatorische Verfahren verschiedener Muster innerhalb eines Werkstücks ein und beschreibt damit (jedoch ohne sie beim Namen zu nennen) die *textile Montage* als Königsdisziplin.

„Eine gute Handarbeit verlangt unbedingt ein harmonisches Übereinstimmen von Muster und Technik, je ungezwungener eine Technik sich im Muster bewegt, um so besser ist dies für das Gesamtwerk. Man muß dahin kommen, aus freier Hand jede Technik sich als Muster entwickeln zu lassen. […] Will man nun bei einer Arbeit mehrere Techniken gleichzeitig verwenden, so ist die Aufgabe ganz wesentlich erschwert. […] Jede Technik verlangt ‚eben aus technischen Gründen' rücksichtslos ihr individuelles Muster, und nun sollen diese verschiedenen Muster aber auch harmonisieren" (Höch 1918c: 45).

Wiederholt analogisiert Höch in ihren Ausführungen die Qualität der Handschrift mit derjenigen der textilen Handarbeit. In ihr zeige sich der Ausdruck der Persönlichkeit, wie vor dem Hintergrund der grafologischen Theorien Ludwig Klages argumentiert wird, sie wäre in ihrer Machart nicht nur Spiegel und Ausdrucksmedium der Persönlichkeit, sondern biete auch ein künstlerisches Vokabular, in dem die Stimme der stickenden Frau zur Geltung komme (Höch 1918b: 9–10). So kontrastiert Höch in *Die stickende Frau* wortgewandte Sprachfähigkeit mit textiler Formensprache.

„[…] Der individuelle Charakter wird sich […] in jedem Stich [äußern]. So, wie die Stiche zur Bewegung des Ganzen stehen, – ob sie gefühlt mit dieser gehen oder widerspenstig sich abbrechen vom gewollten Gang, ob sie groteske Änderungen innerhalb der gegebenen Bewegung bewußt vornehmen oder ungewandt sich vorwärts quälen – aus allem kann sich das sehenwollende Auge ein Bild der Persönlichkeit der betreffenden Urheberin machen. So wie der gute Graphologe an der Handschrift das Wesen, den Charakter und den Geist, und vieles andre eines Menschen zu sehen imstande ist." (Höch 1918b: 9–10)

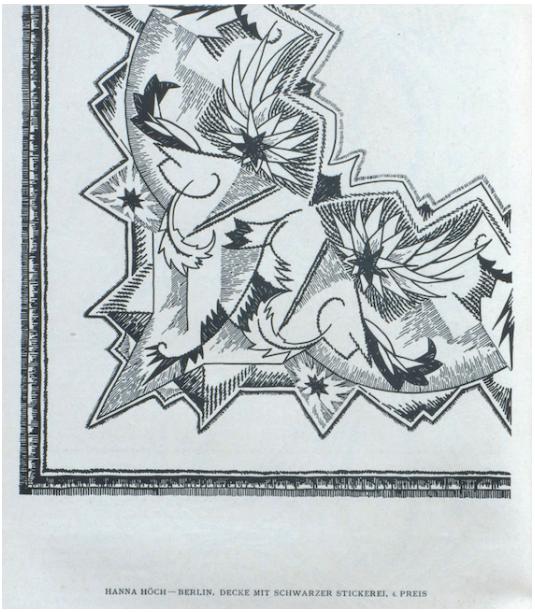
Die ‚Handschrift' der Höch'schen Textilvorlagen soll im Folgenden noch im Detail zur Sprache kommen. Nicht nur, weil diese mehrheitlich ein Desiderat der Forschung darstellen, sondern auch, weil die Aneignung tradierter Handarbeitstechniken der textilen Ästhetik Höchs konkrete Gestalt gibt.

Die zwei Entwürfe *Decke mit schwarzer Stickerei* (April 1919) **(Abb. 4)** und *Kissenplatte für ein Herrenzimmer* (Januar 1921) **(Abb. 5)** beispielsweise zeichnen sich durch ihren unkonventionellen Einsatz der Sticktechniken innerhalb der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* besonders aus. Die *Decke mit schwarzer Stickerei* organisiert den Effekt einer ungewöhnlichen Tiefenräumlichkeit des Gewebes, die zustande kommt, indem das Gewebe stellenweise durch seinen eigenen Formwert in den Vordergrund tritt. Kurz, das Ornament schickt sich an, Raum zu greifen, obwohl eine Tendenz zur Zersplitterung sich von der heterogenen Komposition bis zur Schraffierung einzelner Linien auf allen Ebenen bemerkbar macht.

Was sich auf der *Decke mit schwarzer Stickerei* noch wie ein Vexierbild ausnimmt, in dem sich flache, ornamentale Felder mit der Struktur eines ‚Schuppenkleides' abwechseln, wird in der *Kissenplatte für ein Herrenzimmer* (1921) (Abb. 5) verschärft. Die einzelnen Motive sind beschnitten oder besser, vernäht, mit gleichermaßen an- wie begrenzenden Zonen, wodurch die Materialität der Stickerei selbst zum Tragen kommt. Die Abstraktion vom ‚Naturmotiv', den stilisierten Blumen und Rehen, zielt auf eine Reflexion der handwerklichen Praxis, eine Medienspezifität der Nadelarbeit ab, die Höch auch theoretisch formuliert. Die regelrechte Kissenkunde, die in der *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* betrieben wird, hat selten mit Exemplaren wie dem Höch'schen Herrenkissen zu tun.[12] Anton Schnacks Wesenslehre vom *Kissen und Polster* lässt sich daher als Folie für Höchs eigene Stickereipraxis und -theorie verstehen. Schnack schreibt:

„Gestattet sind runde und eckige, ovale und spitzkegelige, breite und schmale, sternenförmige und sichelhafte [Kissenformen]. [...] Im Charakter des Kissens liegt Humor, Neigung zum Grotesken. Sein Sinn ist: Harmonie aus Schmuck und Zweck. In seiner Tiefe schlummert der Schlaf, blaut der Traum, liegt die Ruhe. Das ist seine Metaphysik... [...] [D]as köstliche, kühle Material, mit Flaumfedern gefällt, weicher Spielball für die Hände, luftiges Wurfgeschoß für neckisches Spiel, schmeichelndes, heimisches Schlummerlager... [...] Das Polster [ist], einfacher und konzentrierter als das Kissen: ein runder toller Knäuel oder würfelartig sich aufplusternd [.] Ein launischer Kreuzstich, [...] eine weichgeschwungene Verknotung an den Ecken [...] geben ihm Ausdruck... Kissen und Polster sind das belebende,

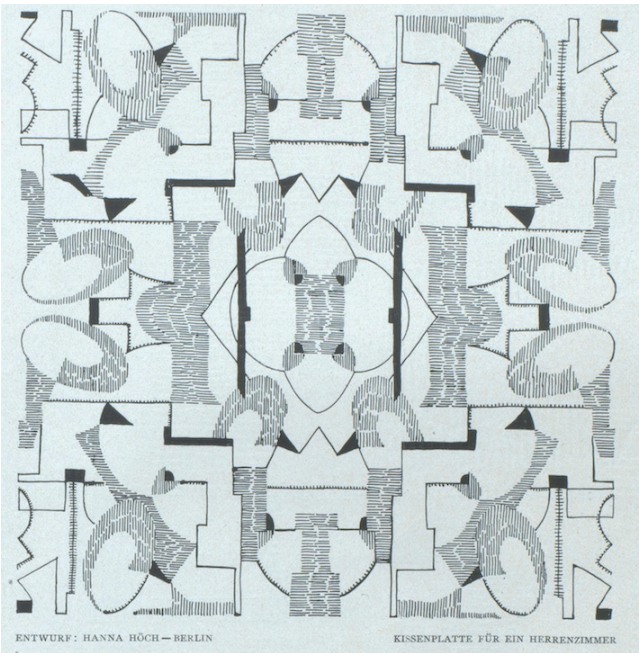
12)
Höchs Kissen für ein Herrenzimmer läuft den Vorstellungen „warmwollene[r] Kissen und Polster als Zeugen des bäuerlichen Hausfleißes, [s]oliden, unverwüstlichen Gebrauchsgegenständen" (Lang 1920: 89) entschieden entgegen. Im Kommentar der Zeitschrift heißt es etwas irritiert, aber wohlwollend, dass der Entwurf „im Ganzen ruhig, symmetrisch [ist]; im Einzelnen sind es aber doch recht eigenwillig, suggestive Formen, trotz aller Abstraktion. [...] Das ist noch viel interessanter wie das Grübeln über die Probleme der ‚Rätsel-Ecke'!" (Kommentar zu Höchs Entwurf, ‚S.' (o.T.) 1921: 91)



// Abbildung 04
Hanna(h) Höch, Entwurf für eine Decke mit schwarzer Stickerei, 4. Platz, 1919.

kindhafte, fröhliche Element der Sofas, der halbdunklen Sitz- und Schlummer-Ecken, der Bänke, Sessel, Ottomanen.“ (Schnack 1920: 220)

Die ‚Beredsamkeit‘ von Höchs Kissenentwurf, so könnte man aus der Idee einer Zeugenschaft des häuslichen Lebens, die sich im Kissen niederschlägt, folgern, wird darin fassbar, wie vehement sich Hannah Höch in Gestaltung und Wortlaut in ihrem frühesten Text *Vom Sticken,* der zu Ende des Ersten Weltkrieges entsteht, von den Stickereien ihres Umfeldes absetzt. Inmitten traulicher Kissen-Berge eröffnet sie den Imaginationsraum einer radikal zeitkritischen, avantgardistischen und medienspezifischen Stickereipraxis.

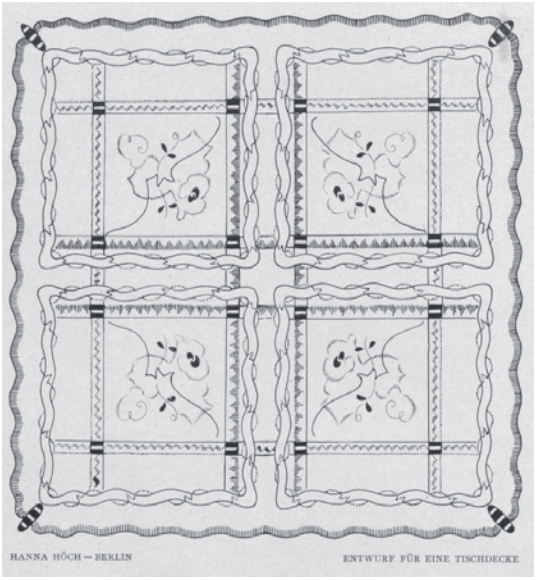


// Abbildung 05
Hanna(h) Höch, Kissenplatte für ein Herrenzimmer, 1921.

„VOM STICKEN. .... und Frauen sticken! Von jeher haben Frauen gestickt; aber jetzt – Kriegszeit – kein Material mehr, aber Frauen sticken — — wie unsinnig wird gestickt! Die Stickerei steht im engsten Zusammenhang mit der Malerei. Sie ändert sich unentwegt, mit jeder Stilepoche. Sie ist eine Kunst und darf beansprucht werden, auch wenn tausend und abertausend liebliche Frauenhände mit wenig Geschick, keinem Geschmack und Farbensinn und nicht einer Spur von Geist viele gute Stoffe so blödsinnig wie möglich ver,un‘zieren und diese Produkte ‚Stickereien‘ nennen. [...] Warum macht ihr modernen Kunstgewerblerinnen euren billigsten Schlendrian weiter, den das 19. Jahrhundert bis zur Erbärmlichkeit herabkommen ließ? Habt ihr keine Augen zu sehen, was in eurer Zeit vor sich geht? [...] So wenig wie es in der Malerei heute genügt, daß einer naturalistische Blümchen, Stilleben oder Akte abklatscht, so sicher muß in die künftige Stickerei wieder abstraktes Formgefühl, damit Schönheit, Gefühl, Geist, ja Seele kommen. [...] Ihr [...], Kunstgewerblerinnen, modernste Frauen, ihr, die ihr geistig zu arbeiten glaubt, die ihr Rechte zu erwerben trachtet (wirtschaftliche und geistige), also mit beiden Füßen in der Realität zu stehen vermeint, wenigstens i-h-r müßtet wissen, daß ihr mit euern Stickereien eure Zeit dokumentiert! Hanna Höch.“ (Höch 1918a: 219)

Der Appell ruft zu einem, im Einzelnen paradoxen, aber ungeschönten Realitätsbezug auf. Paradox ist die Forderung, die Höch zugleich an die Vorbildfunktion der Malerei und die

Autonomie des Mediums Stickerei, an die Abstraktion der Form und Dokumentation des Zeitgeschehens stellt. 1919 wiederholt Höch ihre programmatische Fürsprache für eine „reine Stickerei, die ihre Notwendigkeit in der gestaltenden Phantasie und ihre Formung in der Technik des Stickens begründe[n]“ solle (Höch 1919a: 22). Freie Stickkunst geht demnach mit den „eigne[n] Formgesetzmäßigkeiten der Nadel und des Fadens“ auf „Tuchfühlung“ (Ebd.: 22), schottet sich aber nicht gegen das wirtschaftliche und geistige Geschehen der Zeit ab. Höch geht es nicht um innerästhetische Neuerungen im Feld der Nadelkünste, sondern um die Realisierung eines avantgardistischen Anspruches, die die Stickerei mit der Lebenspraxis verbindet.



// Abbildung 06
Hanna(h) Höch, Entwurf für eine Tischdecke, 1921.

DAS TEETISCH-DISPOSITIV Der *Tischdeckenentwurf* **(Abb. 6)**, der 1921 für die *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* entstand, ist sowohl aufgrund seiner grafischen Ausführung als auch in konzeptueller Hinsicht bemerkenswert. Die Gestaltung der Tischdecke verbindet zugleich ein textiles mit einem grafischen Idiom und legt die Funktionen eines *Teetisch-Dispositivs* offen, das durch Stickerei Markierungen setzt, Grenzen zieht und Territorien bei Tisch festlegt. Die Höch'sche Tischdecke teilt eine horizontale Fläche nach ästhetischen und funktionellen Maßgaben auf, indem die gestickte Ornamentik einzelne Stell- bzw. Sitzplätze organisiert. Das an zwei Symmetrieachsen orientierte Lineament erzeugt verschiedene Ordnungssysteme, die einander überlagern. Die gesäumte Decke ist mit Quasten an den Ecken akzentuiert und gliedert die (imaginäre) quadratische Tischplatte in vier gleich große Kompartimente, die einerseits durch ein strengeres Raster unterlegt und verbunden sind, andererseits wiederum von vier Bändern umfasst werden. Das Raster setzt sich aus betonten, dichten und unbetonten, durchlässigen Linien zusammen und ist polyzentrisch strukturiert. Diese beiden Ordnungen (die glatte und gekurvte) kommen auch nicht deckungsgleich übereinander zu liegen. Darin zeichnet sich ein zartliniges Blumenornament ab, das in seinen eigenwilligen Verschnörkelungen viermal, vertikal und horizontal exakt gespiegelt und damit wiederholt wird. Vier kurze Linien verlaufen quer zur gerasterten Ordnung und den Wellenlinien, sie orientieren sich nicht nur an der verspielten Pflanzenabbreviatur in der Binnenrahmung, sondern auch an den Tischecken oder Eckpunkten der Komposition, die durch leichtes Kräuseln des Saumes

und den Schwung der Linie konterkariert werden. Neben den vielschichtigen Ordnungssystemen sind es die durchlässigen und dichten Kanten, die durch ein Stich für Stich und Strich für Strich eingezeichnetes Zackenmuster je unterschiedlicher Orientierungen und Intensitäten kennzeichnen. Die textile Fläche wird so sukzessive durch Ornamente angereichert und legt durch ihre gestickten Bahnen Zonen oder Felder auf der Tischdecke fest, deren Funktion im „stille[n] Glück der Tee-Stunde" (Lang 1921: 153) liegt. Gemeint ist damit ein *Dispositiv des Teetisches*, das durch die organisierte Häuslichkeit bürgerlicher Salons erzeugt wird. Hugo Lang, der regelmäßig Beiträge für die *Stickerei- und Spitzen-Rundschau* verfasst, zeichnet in seinen *Träumereien am Tee-Tisch* das Stimmungsbild einer solchen geglückten Positionierung des Teetisches im Raum, der Personen am Teetisch und des Teegeschirrs auf dem Tischtuch: *„Süßer Duft der Pekko-Blüten, schwerer Duft Ceylons, zartes Aroma des Tees aus China, der blond und tizianrot in den Schalen dampft. Süßes Sirren des Wassers im Kessel [...] Bunte Brötchen, wie Blumen farbig, und gehäuftes Gebäck, wie reifes Korn. [...] Ein Fest für die Augen, Lust allen Sinnen: ruhend alles auf taufrischem Linnen, gebettet auf Leinen-Batist, auf weißem Schnee. Durchbrochen darinnen das krause Muster der feinen Spitze, des klaren Filet. Weißes Gerank der Weiß-Stickerei das Rund. Netzwerk, ganz locker ist manchmal der Grund und weiße Rosen hineingewirkt hat die zarte Hand der sorglichen Frau. [...] Im Landhaus umringen frohe Kinder die Mutter: auf gesticktem Leinen lachen bunte Tassen zwischen gewaltigen Kuchen und goldener Butter... Freundlicher aber als alles lächelt: rund und klein, im Erker oder am glimmenden Feuer, abends, der ‚Teetisch zu Zweien'. [...] [F]reundliche Geister umschweben den Tee-Tisch, wenn man zu zweit ist... Auch im kleinen Heim [...] mag der Tee-Tisch laden den lieben Gast, zum Genuß der Tee-Stunde, wenn der Lärm des Tages verklingt."* (Lang 1921: 153)

Was der Zeitgenosse Höchs beschreibt, ist das Ideal eines *Teetisch-Dispositivs*, das je nach Bedarf zur großen Tafel ausgeweitet werden kann, an der die ländliche Großfamilie sitzen kann, oder als verknappter ‚Zweisitzer' in Stadtwohnungen Platz findet. Die Tischdecke und die Kissen, für die sich die Leserinnen im Heft Anregungen holen, werden in diese Szenerie eingebettet. Sie bilden das Futteral, um mit Walter Benjamin zu sprechen (Benjamin 1982: 298), in dem der Gefühlsausdruck und der Kissenabdruck zu den zwei Seiten desselben Phänomens werden.

Das Höch'sche Tischtuch ist das textile Spielfeld einer Teegesellschaft, auf dem die Zutaten der glücklichen Teestunde per Kuchengabel und Porzellantasse über gestickte Linien verschoben werden. Von vier symmetrisch konzipierten Plätzen aus können sich gespitzte Finger an Henkeln und Besteckgriffen nach den Gaben des Teetisches strecken und je nach Belieben – ohne Vorsitz oder Eckplatz – beim nächsten Mal die Positionen tauschen.

In den gestickten Marginalien, programmatischen Kurztexten und Mustervorlagen gewinnt Hanna(h) Höchs avantgardistische Ästhetik weiblicher Handarbeit Gestalt. Die Künstlerin selbst inszeniert sich 1920 auf der Berliner Dada-Messe als einzige Frau der Avantgardebewegung mit bunten Puppen auf dem Schoß **(Abb. 7)**. Als Neuinterpretationen der *Boudoir*-Puppen finden sich die bunten, asymmetrischen und aus unterschiedlichen Stoffen zusammengenähten *Dada-Puppen* in den Armen einer der später bekanntesten emanzipierten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts wieder, inmitten bitterböser, dadaistischer Wort- und Plakatkunst. Sie sind nicht nur die Verkörperung der *textilen Montage*, sondern ‚erobern' außerhalb weiblich geprägter Interieurs und Teezimmer die Bühne zeitgenössischer Ausstellungsräume.

// Abbildung 07
Hannah Höch mit Dada-Puppen, fotografiert im Hinterhof der Galerie Burchard / Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920. Archiv der Berlinischen Galerie.

// Literatur

Adorno, Theodor (1970): Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
Benjamin, Walter (1982). Passagen-Werk, Gesammelte Schriften Bd. V/1. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
Hackney, Fiona (2006): ‚Use Your Hands for Happiness'. Home Craft and Make-do-and-Mend in British Women's Magazines in the 1920s und 1930s. In: Journal of Design History vol. 19, Nr. 1, S. 23–38.
Hausmann, Raoul (1920): Rückkehr zur Gegenständlichkeit in der Kunst. In: Ders.: Texte bis 1933, Bd. 1: Bilanz der Feierlichkeit. München, Edition Text + Kritik, 1982, S. 114–117.
Höch, Hanna(h) (1918a): Vom Sticken (September 1918). In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau (Alexander-Koch-Verlag, Darmstadt) Bd. XVIII, Jg. 1917/18, S. 219.
Dies. (1918b): Was ist schön? (Oktober/November 1918). In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau Bd. XIX, Jg. 1918/19, Heft 1/2, S. 8–16.
Dies. (1918c): Weiß-Stickerei. Mit technischen Erläuterungen zu den preisgekrönten Arbeiten unseres vierten Wettbewerbes (Dezember 1918). In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau Bd. XIX, Jg. 1918/19, S. 45–52.
Dies. (1919a): Die freie Stick-Kunst (Oktober/November 1919). In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau Bd. XX, Jg. 1919/20, S. 22.
Dies. (1919b): Die stickende Frau (Oktober/November 1919). In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau Bd. XX, Jg. 1919/20, S. 26.
Lang, Hugo (1920): Das redende Kissen. In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 89–91.
Lang, Hugo (1921): Träumereien am Tee-Tisch (1921). Das Glück der stillen Tee-Stunde. In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau Bd. XXI, Jg. 1920/21, S. 153.
Kallos, Kay Klein (1994): A women's revolution: The relationship between design and the avant-garde in the work of Hannah Höch, 1912–1922. Madison, Univ. of Wisconsin, unveröffentlichte Diss.
Kracauer, Siegfried (1979). Die Angestellten. Aus dem neusten Deutschland [erstmals 1929]. Frankfurt a.M, Suhrkamp.

Makela, Maria (1996): By design: The early work of Hannah Höch in context. In: Ausst.-Kat. The photomontages of Hannah Höch, Minneapolis (Minn.), Walker Art Center 1996 / Museum of Modern Art, NY 1997 / Los Angeles County Museum of Art, L.A. 1997. Boswell, Peter / Makela, Maria (Hg.), Minneapolis, Walker Art Center, 1996, S. 49–79.
Parker, Rozsika (1988): The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine. London/New York, I. B. Tauris.
S. [vollständiger Name unbekannt] (1921): Kissen für Herrenzimmer [1921]. In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau Bd. XXI, Jg. 1920/21, S. 91.
Schnack, Anton (1920): Kissen und Polster [1920]. In: Stickerei- und Spitzen- Rundschau Bd. XX, Jg. 1919/1920, S. 220.
Schaschke, Bettina (2004): Dadaistische Verwandlungskunst. Zum Verhältnis von Kritik und Selbstbehauptung in DADA Berlin und Köln. Berlin, Gebr. Mann Verlag.
Schaschke, Bettina (2007): Schnittmuster der Kunst. Zu Hannah Höchs Prinzipien der Gestaltung. In: Ausst.-Kat. Hannah Höch – aller Anfang ist DADA! Berlin 2007. Burmeister, Ralf (Hg.), Ostfildern, Hantje Cantz 2007, S. 118–135.
Schriftenleitung / Stickerei- und Spitzen-Rundschau (1918): Öffne dein Auge! In: Stickerei- und Spitzen-Rundschau Bd. XIX, Jg. 1918/1919, S. 4.
Wagener, Silke (2008): Geschlechterverhältnisse und Avantgarde. Raoul Hausmann und Hannah Höch. Königstein im Taunus, Helmer Verlag.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ausst.-Kat. Berlinische Galerie 2007, S. 51.
Abb. 2, 3: Die Dame (Borten: Bd. 51, Jg. 1923/24, Heft 5 (Mitte Dez. 1924), S. 29; Randornament: Ebd., Heft 6 (Ende Dez.), S. 28–29).
Abb. 4, 5, 6: Stickerei- und Spitzen-Rundschau (Schwarze Stickerei: Bd. XIX, Jg. 1918/1919, S. 140; Entwurf für eine Tischdecke, Bd. XXI, Jg. 1920/1921, Heft 5, Februar 1921, S. 110; Kissenplatte für ein Herrenzimmer: Bd. XXI, Jg. 1920/1921, Heft 4, S. 89; Tischdecke: Bd. XXI, Jg. 1920-21, Heft 5, S. 110).
Abb. 7: Kat. Slg. Berlinische Galerie (1989). Eberhard Roters (Hg.), Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Band I, 2. Abteilung 1919–1920, Kat. Slg. Berlinische Galerie, bearbeitet von Cornelia Thater-Schulz, Berlin 1989, 13.36 / S. 682.

// Angaben zur Autorin

Mag. Johanna Függer-Vagts studierte Kunstgeschichte und Deutsche Philologie in Wien. Seit 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am NFS Bildkritik eikones (Basel) im Modul *Form und Bild in der Moderne* mit einem Dissertationsprojekt zu Paul Klees künstlerischer Morphogenese.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE