

# Francis Picabia und Hannah Höch: Die sexualisierte Maschinenfrau – Zwischen Projektion und Anspruch

## Francis Picabia and Hannah Höch: The Sexualized Machine Woman – Between Projection and Claim

Catherine Frèrejean

### *ABSTRACT (Deutsch)*

Innerhalb der Dada-Bewegung enthüllt das mechanische Objekt gesellschaftliche Probleme und Identitätskrisen. Künstler der Avantgarde wie Francis Picabia und Hannah Höch verwenden das Motiv der Maschinenfrau, um sowohl ihre individuelle Beziehung zum Status von Frauen als auch die sozialen Veränderungen ihrer Zeit zu projizieren. Im Beitrag werden zwei unterschiedliche dadaistische Perspektiven aufgezeigt, die auf einen transnationalen Diskurs über die Wahrnehmung von Geschlecht und Gesellschaft im frühen 20. Jahrhundert hinweisen. Bei Picabia geht es um die Sicht eines französischen Künstlers in den Vereinigten Staaten während des Krieges und bei Höch um das Selbstverständnis einer deutschen Dadaistin im Nachkriegs-Berlin. Die komparative Analyse der beiden Dadaisten fokussiert das Motiv der Maschinenfrau in der Kunstgeschichte und analysiert dessen unterschiedliche Konnotationen aus einer Genderperspektive.

**Schlüsselwörter:** Verdinglichung, Geschlechterkampf, Dadaismus, Maschinenfrau

### *ABSTRACT (English)*

Within the Dada movement, the mechanical object reveals social problems and identity crises. Avant-garde artists such as Francis Picabia and Hannah Höch use the motif of the machine-woman to project both their individual relationship to the status of women and the social changes of their time. The contribution presents two different Dadaist perspectives that point to a transnational discourse on the perception of gender and society in the early 20th century. Picabia's oeuvre is about the view of a French artist in the United States during the war while Höch's work deals with the self-image of a German Dadaist in post-war Berlin. The comparative analysis of the two Dadaists focuses on the motif of the machine-woman in art history and analyzes its different connotations from a gender perspective.

**Keywords:** objectification, gender conflict, Dadaism, machine-woman

## **Einführung – Genderaspekte dadaistischer Maschinenkörperbilder**

Das Bild des Automaten, der Maschine und der Puppe wird von manchen avantgardistischen Gruppen wie dem Dadaismus als Figur eines Paares bzw. als Teil des Geschlechtsaktes repräsentiert. Integriert ist der sexualisierte mechanische Körper somit in eine technologische Welt, die von Werbung, Medien sowie Konsum definiert ist. Insbesondere in den dadaistischen Werken wird der Körper zu einer Maschine der Liebe, des Orgasmus, der Fortpflanzung und ist gleichzeitig ebenso ein Objekt von Utopien, Dystopien, Lust, Angst und Instabilität.

Die Darstellung sexueller Beziehungen als Ausdruck eines mechanischen Verhältnisses spiegelt einerseits eine Hinterfragung und Kritik der Geschlechterrollen wider, andererseits aber auch die Zerbrechlichkeit der Maskulinität. Obwohl das Konzept der Maskulinität sowohl soziale Macht wie auch nationale Werte (wie beispielsweise Stärke) symbolisiert, gilt sie oft auch als fragil und wird bekämpft und endlos auf die Probe gestellt (vgl. Mosse 1997; Söll 2015). Das Umschwenken bestehender Gesellschaftsordnungen nach Kriegen, aber auch langfristige gesellschaftliche Prozesse wie Industrialisierung, Urbanisierung, Emanzipation von Frauen oder Migration führen häufig zu einer Schwächung männlicher Hegemonie (Surkis 2007). Die Wahrnehmung dieser Veränderungen und die damit verbundene Angst vor sozialen Umbrüchen führen infolgedessen zu einer Ablehnung der emanzipierten Frau durch Männer (Mosse 1997, 107). Diese Zurückweisung einer Gleichheit der Geschlechter signalisiert wiederum das Ausmaß der Anfälligkeit und Prekarität, wenn sich männliche Geschlechtszugehörigkeit, und ambivalente Konzepte von Männlichkeit verbinden.

In diesem Diskurszusammenhang jonglieren die Maschinenfrauen des Dada-Künstlers Francis Picabia zwischen gegensätzlichen und erotischen Projektionen eines künstlichen weiblichen Körpers. Seine Werke *Portrait eines amerikanischen Mädchens in einem Zustand der Nacktheit* (*Portrait d'une jeune fille dans l'état de nudité*) (1915) *Amerikanerin* (*Américaine*) (1917) und *Hier die Frau* (*Voilà la femme*) (1915) spiegeln eine Form der Technophilie wider, die eine imaginäre Vision des Dadaisten gegenüber dem weiblichen Geschlecht hervorbringt. Im Gegensatz zu Picabia vermittelt der Körper als mechanisches Objekt bei der Dadaistin Hannah Höch eine gesellschaftliche Kritik der Rolle der Frau in der Zwischenkriegszeit in Deutschland. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht ein Identitätsbegriff, der die Probleme der Geschlechterverhältnisse in

der Berliner Gesellschaft der 1920er Jahre anspricht und aufdeckt (vgl. Goody 2007). Das Motiv der Puppe, die Marionette oder der Automat gelten als fixiert, unbeweglich und manipulierbar und werden so zum Symbol der patriarchalischen Herrschaft über die Frau (Dech 1991, 30). Die Collage *Das Schöne Mädchen* (1920) von Hannah Höch besteht aus Elementen, die dem Objekt ‚Frau‘ von Picabia durchaus ähnlich sind. Ganz anders steht jedoch in einem divergierenden Diskurs bei Höch der dringende Wunsch nach Emanzipation und Befreiung von der männlichen Dominanz.

Die mechanischen Frauen des französischen Dada-Künstlers und die „Neue Frau“ der deutschen Dadaistin implizieren somit unterschiedliche Fragestellungen aufgrund ihres jeweils männlichen oder weiblichen Blicks sowie auch hinsichtlich unterschiedlicher nationaler Kontexte. Kapitalisierung, technologische Modernisierung und die generelle Globalisierung westlicher Gesellschaften sind hingegen Phänomene, die dem kreativen Anspruch von Dada gemeinsam sind, unabhängig davon ob sie sich auf New York oder Berlin beziehen.

Die hier vorgelegte Vergleichsstudie zwischen der Ikonographie in Picabias New Yorker Dada-Zeit und in Höchs Collage *Das Schöne Mädchen* arbeitet zwei unterschiedliche Blickwinkel auf die Darstellung dieses sexualisierten Körperbildes heraus. Ziel der Analyse dieses Themenschwerpunktes ist es, visuelle und thematische Korrespondenzen zusammenzustellen, um sowohl Ähnlichkeiten als auch Dichotomien zu akzentuieren. Dieser zweigeteilte Zugang soll einerseits die gemeinsamen Ursprünge, Einflüsse und sozialen Phänomene erläutern und andererseits die Heterogenität in der Behandlung dieses Themas der künstlich technisierten Frau erfassen.

### ***Picabia: Die Maschinenfrau zwischen Erotik und Furcht Die Entwicklung der „Mechanischen Periode“***

Die Ursprünge der Darstellung des sexualisierten mechanischen Körpers sind vielfältig und verdeutlichen die gesellschaftlichen und industriellen Umwälzungen der USA und Frankreichs zwischen 1913 und 1920. Picabia reiste das erste Mal 1913 nach New York, um an der Armory Show<sup>1</sup> teilzunehmen (Bot 1968, 192). Mit seinem Aufenthalt tauchte er ein in die überdimensionale Stadt New York,

---

<sup>1</sup> Die Armory Show (International Exhibition of Modern Art) war eine Kunstausstellung mit Werken der Moderne, die 1913 erstmals in New York stattfand und die Kunstentwicklung in den USA stark beeinflusst hat.

die geprägt war von Geschwindigkeit, Lärm, Schmutz, oberirdischen Bahnen und Wolkenkratzern. Die Metropole stand für Elektrifizierung, Leuchtreklamen waren das Symbol des Broadways und wichtige Umwälzungen kennzeichneten die Arbeitswelt, wie z.B. 1913 die Einführung der Fließbandproduktion durch Henry Ford (Jones 2004, 183). Für Picabia entsprechen die Urbanisierung, die Rastlosigkeit des Alltags, die Rationalisierung der Lebensweise der Definition von Modernität. Die von der amerikanischen Kultur geprägten Werke weisen jedoch auch Elemente der französischen Avantgarde auf. Der künstlerische und theoretische Austausch zwischen den Mitgliedern der „Section d'or“<sup>2</sup> und Gruppen aus dem Kontext der europäischen Kunst der Vorkriegszeit, bildeten einen fruchtbaren Nährboden für die Entwicklung der mechanischen Thematik (Camfield 1972, 16). Das Motiv der Objekt-Frau ist dabei den Arbeiten von Picabia inhärent. Es sind bei ihm keine Cyborgs, Hybriden, Puppen oder Figuren mit menschlicher und mechanischer Hülle, sondern reale Gegenstände oder imaginäre Maschinen (vgl. Christians 1980). Die funktionale Wahrnehmung des Körpers ist Teil einer sexuellen Sprache, die durch Suggestion von Bewegungen, das Vorhandensein von Löchern, die Farbauswahl der mechanischen Objekte und die jeweiligen Titel erzeugt wird. Die Komposition von Geschlecht und Sexualität, die an ein mechanisches Subjekt angepasst ist, umrahmt die intime Beziehung und den weiblichen Körper in einer technischen Rationalität.



*Das Girl: die Standardisierung eines funktionalen und ausdauernden weiblichen Körpers*

Im *Portrait eines amerikanischen Mädchens in einem Zustand der Nacktheit* zeichnet Picabia eine Analogie zwischen dem amerikanischen weiblichen Körper und dem mechanischen Objekt, indem er ein Werbeplakat für ein „Red Head Priming Plug“ als Modell nimmt (vgl. Abbildung 1).

Abbildung 1: Francis Picabia: *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité* (*Portrait eines amerikanischen Mädchens in einem Zustand der Nacktheit*) 1915

Die Zündkerze bildet ein visuelles Zeugnis eines Amerikanismus, der sich mit technologischem Können und fordistischen Produktionsmethoden verbindet. Das Wort FOR-EVER verleiht dem elektrischen Objekt, dem amerikanischen Mädchen, einen ewigen und funktionalen Charakter. Das Etikett „FÜR IMMER“; verspricht eine kontinuierliche Produktionstätigkeit. Der Hinweis auf die Nacktheit der Figur verstärkt sich auf dem Objekt, da es wie eintätowiert wirkt. Die Leistung und das Weiterbestehen, das dieses Werk charakterisiert, sind ebenfalls Teil des Prozesses der Erotisierung der Frau durch die Maschine.

Die Worte „jung“ und „Mädchen“ verstärken die Verbindung zwischen Nachhaltigkeit und Jugend. Die amerikanische Körperkultur wird zu einer persönlichen Pflicht oder sogar zu einer Mission für die Gemeinschaft, ein starkes und gesundes Volk zu werden (Giese 1925, 70). Die Begriffe Jugend und Leistung sind Teil eines Frauenideals, das einem jungen, dynamischen und zugleich amerikanischen Körper zu Beginn des 20. Jahrhunderts entspricht. Das „Flapper Girl“<sup>3</sup> ist eines der Phänomene der zwanziger Jahre, wobei schon ab Anfang des 20. Jahrhunderts Frauen im urbanen Umfeld immer aktiver und sichtbarer werden (ebd., 225). Der Körper des Mädchens gilt als athletisch und jung mit schmalen Hüften, langen Beinen, angepasst an das moderne Leben (Cowan 2005, 272).

Indem Picabia seine Figur mit Strom, Zündung und Wärme verbindet, schreibt er dem jungen Mädchen ein verführerisches Verhalten zu. Die Zündkerze vermittelt ein idealisiertes Bild der Amerikanerin als aktive, erotische Frau. Dieses Charakteristikum der Objekt-Frau betont den dominanten und überlegenen Status der Mechanik. Mehr als nur eine Zündkerze, wird sie zu einer Fantasie-Projektion, die mit der Darstellung einer optimalen Technik kombiniert wird. Soziale, wirtschaftliche und technologische Einflüsse spielen bei der Auswahl des Objekts eine zentrale Rolle, wobei diese durch eine erotische Projektion ergänzt werden, die wiederum für eine sexualisierte Repräsentation der amerikanischen Frau als übermächtige, ewig bestehende steht.

<sup>2</sup> „Section d'or“ (Goldener Schnitt) war eine Ausstellungsgruppe kubistischer Künstler, die Mitglieder der „Groupe de Puteaux“ waren, eine Gruppierung verschiedener europäischer Künstler.

<sup>3</sup> Typus junger, unabhängiger, selbstbewusster amerikanischer Frauen, jenseits konventioneller Regeln.

### Das elektrische Objekt: Symbol für Konsum der Liebe

Als Sinnbild der amerikanischen Frau entscheidet Picabia sich in seinem Werk *Amerikanerin* für das Motiv der Glühlampe (vgl. Abbildung 2).

Die Glühbirne ist ein industrielles, reproduzierbares, elektrisches Objekt, das mit der Elektrifizierung der Städte verbunden ist. Dieses „elektrische Porträt“ impliziert somit eine Humanisierung des Objekts. Die runde Form der Glasblase erinnert sowohl an die Kurven des weiblichen Körpers als auch an das männliche Geschlecht durch die phallische Form des Lampensockels (Jones 2004, 155). Im Gegensatz zum Bildnis des amerikanischen Mädchens ist die Glühbirne transparent und beinhaltet ein Spiel von Reflexionen und Kontrasten. Durch einen Spiegeffekt werden die Wörter Flirt/Scheidung gegenübergestellt. Wie eine Kristallkugel deuten diese Worte auf ein gnadenloses Schicksal hin. Diese beiden Begriffe werden konfrontiert mit dem des Vergnügens und der Verführung, bei einem Scheitern der Beziehung oder einer offiziellen Trennung. Indem Picabia „Flirt“ und „Scheidung“ mit einer Amerikanerin verbindet, definiert er einen Stil weiblichen Liebeskonsums, der auf Liebesspielen und Untreue basiert. Das ist somit seine Interpretation des Sexuallebens der Amerikanerin, die er als Frau ohne Bindungen bzw. als „Herzensbrecherin“ betrachtet.

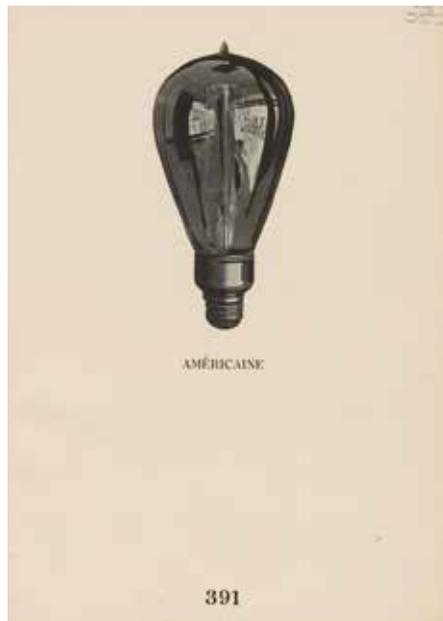


Abbildung 2: Francis Picabia: *Américaine* (Amerikanerin) 1917

Im Gegensatz zum *Portrait eines amerikanischen Mädchens im Zustand der Nacktheit*, das die kontinuierliche Leistung einer unerschütterlichen Jugendlichkeit suggeriert, wird die *Amerikanerin* durch ein fast leeres, fragiles Objekt symbolisiert, das die Begriffe Sexualität und Kurzlebigkeit vereint. Dieses Werk hat zwar ein offensichtliches erotisches Potenzial, aber es erzeugt einen Bruch, einen Stillstand in der Suche nach Vergnügen während des Koitus. Die Erotisierung und Repräsentation der Amerikanerin als ein kleines, anonymes, verführerisches und funktionales Objekt entlarvt jedoch eine ganz

bestimmte männliche Einstellung gegenüber dem Körper einer Frau. Indem er diesen Archetypus der modernen aktiven Frau durch das Prisma von Sexualität und technologischer Innovation veranschaulicht, weist der Dada-Künstler dem weiblichen Geschlecht den Status als Exponat oder Konsumobjekt zu.

### Die Frau als bedrohliche und sterile Maschine

Die Maschinenfrauen in Picabias Werken verbinden eine bestimmte Form der Fetischisierung des mechanischen Objekts mit männlicher Verunsicherung angesichts gesellschaftlicher Veränderungen. *Hier ist die Frau* kristallisiert männliche Ängste um Geschlecht und weibliche Sexualität (vgl. Abbildung 3).

Form und Öffnungen auf beiden Seiten der roten Oberfläche erinnern an die Anatomie des weiblichen Geschlechtsorgans. Die Maschine vermittelt eine gewisse Aggressivität, die durch die kantigen, geometrischen Formen und die Farbauswahl betont wird. Die Kombination aus warmen und kalten Farbtönen leitet den Blick des Betrachters in das Herzstück der Maschine.

Im Vergleich zu den Porträts der *Amerikanerin* ist die Figur nicht mehr ein kleines, gefertigtes, funkelndes, massenproduziertes Objekt, sondern eine bedrohliche, überwältigende und feindliche Maschine. Die Vorstellung einer „Ankunft“, die sich im Wort „voilà“ andeutet, könnte mit dem Phänomen der so genannten „Neuen Frau“ bzw. genauer gesagt: mit der Vorstellung weiblicher Emanzipation übereinstimmen. Die Umwälzungen der Geschlechterrollen implizieren einen wachsenden Aktivismus, der den Frauen zugutekommt, die eine neue Rolle in der Gesellschaft innehaben.

Fritz Giese beschreibt die Geschlechterverhältnisse in den Vereinigten Staaten im Vergleich mit Europa als gleichberechtigter, da Frauen eine aktivere Rolle in der öffentlichen Gemeinschaft einnehmen:

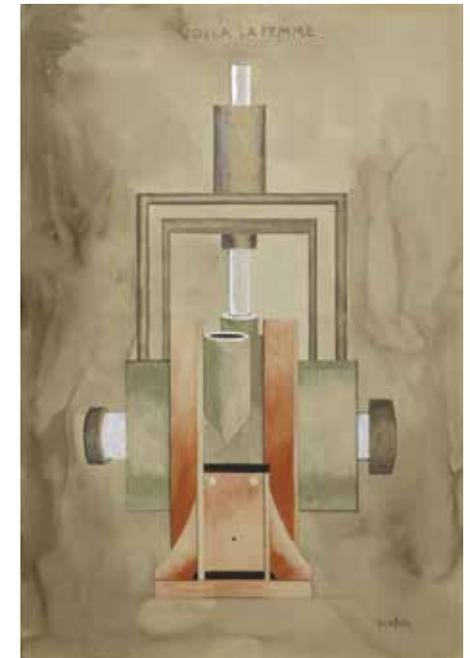


Abbildung 3: Francis Picabia: *Voilà la femme* (Hier ist die Frau), 1915

„Die rohen Zeiten sind vorüber. Der Geschlechterausgleich ist zahlhaft gesichert. Aber bis dahin hat das weibliche Element den Vorteil aus der Situation gezogen. Aus dem Staate mit Männerrecht wurde ein Frauenstaat. Ein Gebilde in dem die Frau entscheidenderen Einfluß nehmen kann als anderswo.“

„Nicht der Schoßhund, wie bei der Französin, nicht die Puppe, wie bei der Deutschen, konnte hier ein Sinnbild werden. Es war der wehrhafte Degen, es war das Aggressive der selbstständigen Amerikanerin, die gegen ihresgleichen ebenso wie gegen den Mann ihre Position verteidigt. ...Wie anders hier in Europa!“ (Giese 1925, 105).

Über die Repräsentation der Amerikanerin als eines „girl“ hinausgehend bezieht Picabia sich hier auf das weibliche Geschlecht als Ganzes, das er visuell mit Modernität und Technik in Verbindung bringt. Die sexuelle Befreiung der Frau ist mit sozialer Emanzipation verbunden und beide, Frau und Emanzipation, werden als Bedrohung wahrgenommen. Das weibliche Geschlecht nimmt die Form einer weiblichen Maschine an, einer Neuen Frau, die sich durch eine explizite und dominante Sexualität auszeichnet. Die Verbindung zwischen Rohr und Öffnung wird von einem Vakuum bewohnt, das diese Maschine dysfunktional und nutzlos macht. Durch die Tatsache, dass Picabia die Sexualität der Frau abwertet und sie sogar als unabhängiges Lustobjekt diskreditiert, stellt er sich als Mann über das weibliche Geschlecht. In Bezug auf die Frage der männlichen Ängste vor der Frau und ihrer Sexualität, ist die Maschinen-Frau sowohl Ausdruck von als auch ein Schutzmechanismus vor dieser Furcht.

### **Hannah Höch – Das Schöne Mädchen<sup>4</sup>**

#### *Die Emanzipation und der Mythos der „Neuen Frau“*

Picabias Beobachtungen und Werke, die Teil eines genderspezifischen Diskurses des frühen 20. Jahrhunderts sind, aber bereits das Phänomen der „Neuen Frau“ thematisieren, werden von Hannah Höch in ihrer Collage *Das Schöne Mädchen* einer Analyse unterzogen. Die in den mechanischen Werken des Dadaisten Picabia vorhandenen Komponenten – wie Technik, Amerikanismus, Identitätsverlust, Funktionalismus und die Erotisierung der Frau – sind auch in der Arbeit der Künstlerin vorhanden. Diese werden hier aber unter dem kritischen Blick

des „anderen Geschlechts“ analysiert und nehmen die Perspektive eines sozial dominierten Individuums ein.

Die Veränderungen im Geschlechterverhältnis sind durch einen neuen Frauentypus gekennzeichnet, der vor allem in den westlichen Ländern, die am Ersten Weltkrieg teilnahmen, in Erscheinung tritt. *La Garçonne*, inspiriert von Victor Marguerites Roman von 1922, oder auch das „Flapper Girl“ bzw. die „Neue Frau“, spiegeln die Dynamik der Modernisierung der Gesellschaft wider. Der Text *Die Knäbin* von Peter Huchel aus dem Jahre 1927 gibt die anatomische Beschreibung der „Neuen Frau“ wider (Cowan 2005, 119):

„Seidigen Mond, Perlmutter unter Strümpfen, steigen ins Auto kurzröckige Nymphen. Zuckende Sterne, Reklame im Haar, gehn wir zigeunern in Kino und Bar. (...) Fern deinen Zöpfen und Mütterjahren, wird dich das Flugzeug geschmeidiger fahren, Knäbin der Städte, geopferten Haars, rehhüftig, Schmaltier der Boulevards!“ (Vieregg 1984, 30).

Der kurze Haarschnitt, die Zigarette, das Monokel, der Smoking, all dies sind Elemente, die diesen Archetyp identifizieren. Korsetts und lange Kleider werden durch weiche Stoffe und kurze Rocklängen ersetzt. Diese flexible Kleidung, die einen schlanken Körper zeigt, scheint sich besser an den Rhythmus der Bewegung und damit auch an das Berufsleben anzupassen. Höch selbst adoptierte diesen Stil; ihre moderne Kleidung, ihr Bubikopf und nicht zuletzt ihre Arbeit als Künstlerin waren Teil dieses Strebens nach Emanzipation.

Als Produkt seiner Zeit war dieser Frauentypus in der Bild- und Populärkultur allgegenwärtig. Noch nie hatte es so viele Zeitungen und illustrierte Texte wie in der Weimarer Republik gegeben. Die massive Verbreitung dieser Bilder führte zu einer tiefgreifenden Veränderung in den Informationsmedien und bei der Verbreitung neuer ästhetischer Normen. Modemagazine verhalfen diesem weiblichen Ideal zu vermehrter Aufmerksamkeit und nutzten es zudem als ein potenzielles Verkaufsobjekt (Hirschfeld 1966). Als Frau und Künstlerin in den 1920er Jahren hatte die Dadaistin Hannah Höch das Ziel, solche Bilder zu dekonstruieren und das Phänomen der „Neuen Frau“ sowohl darzustellen als auch zu analysieren.

<sup>4</sup> Informationen hierzu aus Matthew, B. (2009, 216). *The Dada Cyborg, Visions of the New Human in Weimar Berlin*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2009, S. 216.

### *Eine Tänzerin und ein Boxer als Spiegel der Geschlechterverhältnisse*

*Das Schöne Mädchen* ist eine Fotomontage, die sich mit dem Rollenwandel von Frauen und Männern nach dem Krieg beschäftigt (vgl. Abbildung 4).

Diese Collage entstand aus Ausschnitten von Anzeigen, Zeitungen, Flugblättern und Zeitschriften, die Merkmale der Industrialisierung und Geschlechterwahrnehmung im Modernisierungsprozess in der deutschen Gesellschaft widerspiegeln. Der Betrachter taucht ein in eine Vielzahl von Objekten unterschiedlicher Natur, die die Figuren visuell dominieren.



Abbildung 4: Hannah Höch:  
*Das schöne Mädchen*, 1920

Als typisch und repräsentativ für die weibliche Figur dieses historischen Zeitabschnitts, steht die Figur der Ballerina Claudia Pawlowa in Höchs Collage im Mittelpunkt. Das Foto stammt aus dem Magazin „Die Dame“. Diese Quelle zeigt, wie der Körper als Medienobjekt wahrgenommen wird und wie wichtig die Gegenwart weiblicher Symbole in der visuellen Kultur sind (vgl. An-kum 1999,124). So ist die Inszenierung des Körpers Teil eines gesellschaftlichen Diskurses, der Unterhaltung, Freizeit und Erotik des weiblichen Körpers in Einklang bringt. Eine Glühbirne ersetzt Pawlowas Kopf und einer ihrer beiden Arme wurde abgeschnitten, was ihr wiederum das Aussehen einer Puppe oder eines Automaten verleiht.

Der Badeanzug und die Turnschuhe der Tänzerin sind ein Hinweis auf den Körper-Kult von gesunden, athletischen und gebräunten Körpern (Körner, Genge u. Stercken 2002, 284). Der Boxer zu Pawlowas rechter Seite ist Jack Johnson, ein amerikanischer Meister im Schwergewicht. Johnsons Gegenwart in diesem Werk zeigt die Begeisterung für Boxkämpfe in Europa und den Einfluss der amerikanischen Kultur in Deutschland. Die Blindheit des Boxers gibt ihm einen aggressiven Charakter, er ist dabei zu treffen, ohne sein Ziel überhaupt zu sehen. Hinsichtlich der Rolle der Frau zeigt sich der Mann in einer Angriffsposition, die einen Gewaltakt und einen Konflikt zwischen den beiden Figuren beinhaltet. Die Repräsentation vom aktiven Mann und der passiven Frau drückt eine fundamentale gesellschaftliche Kritik an den Geschlechterrollen in dieser Zeit aus.

### *Ein junger und ewig lebender Körper*

Die enge Beziehung zwischen einem gesunden und einem jungen Körper entspricht dem Stereotyp der „Neuen Frau“ sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Deutschland sowie nicht zuletzt in Frankreich. Jung zu sein, betont eine produktive, fruchtbare, aber auch erotisch-sexuelle Anatomie. In Höchs Werk verweisen verschiedene Elemente wie die Uhr, die Perücke, die Anatomie der Tänzerin auf die Schönheit und auf ihren Konsum. Die Uhr, die den Ablauf der Zeit anzeigt, scheint die Jugend allerdings auf die Probe zu stellen. Wie ein Fingerzeig fordristischer Produktionsmethoden symbolisiert sie eine Form des modernen *Memento mori*, das an die vergängliche Natur des Menschen und sein Älterwerden erinnert, das letztlich zum Tode führt.

Der Titel *Das Schöne Mädchen* verweist ironischerweise auf den Wettbewerb um Jugend und Schönheit. Das Wort „Mädchen“ bezieht sich auf einen gesunden, naiven, sorglosen Körper. Diese Bezeichnung entfernt sich somit von der Verantwortung und Reife einer erwachsenen Frau. Beide dadaistische Künstler sind also von einem Diskurs beeinflusst, der von einem gewissen Paradox durchdrungen ist, insofern die Idealisierung eines sowohl jungen als auch ewigen Körpers vorherrscht. Höch betont dabei die absurde und unrealistische Wahrnehmung des Körpers als funktionales Erotik-Objekt.

Die Sichtweise des Künstlers Picabia auf den Kult der weiblichen Schönheit ist kritisch zu bewerten, denn die Figur, die dargestellt wird, gilt nicht mehr als ein Individuum, sondern als eine leblose Puppe ohne Identität. Die Anwesenheit der Glühbirne und die Verwandlung des Körpers der Frau in eine Maschine symbolisieren den konsumierbaren Charakter, der über Individualität, Identität, Intellekt und Gefühlen steht. Die Glühbirne reflektiert den Verlust der Individualität der modernen Stadtbewohnerin. Da bei Höch das maskierte Gesicht des Boxers weder abgeschnitten noch durch ein Objekt ersetzt ist, ist bei ihr die Ballerina die einzige Figur, die durch einen mechanischen Aspekt charakterisiert ist. Der Automat der Dadaistin und die amerikanische Glühbirne von Picabia sind beide somit Teil der Vision eines effizienten und namenlosen Körpers.

### *Die Maschinenfrau: Kritik eines Mythos*

Die mechanische Darstellung von Höchs „Neuer Frau“ ist ein Phänomen ihrer Zeit und Epoche, das gleichzeitig eine Infragestellung dieses Phänomens darstellt. Als Symbol für Emanzipation und für das Streben nach Unabhängigkeit wurde sie zum Ziel der Massenmedien, der Freizeitindustrie und der Männerwelt. Der Mythos von der „Neuen Frau“ als Künstlerin ist mit dem zeithistorischen Kontext der Weimarer Republik sowie mit den Genderdiskursen in der westlichen Gesellschaft verbunden.

Die Emanzipation der Frau wurde nach dem Ersten Weltkrieg partiell Wirklichkeit und führte beispielsweise zum Wahlrecht für (deutsche) Frauen und zum Erreichen einer gewissen politischen und beruflichen Gleichstellung. Obwohl sich der Status der Frauen somit nach dem Krieg verbesserte und Frauen aktiver, selbstbestimmter und unabhängiger wurden, machte die wirtschaftliche und soziale Realität ihren Optimismus allerdings schnell zunichte. Die Idealisierung der modernen Frau war weit entfernt vom anstrengenden und finanziell instabilen Alltag junger berufstätiger Frauen (Ankum 1999, 8f). Nach der Rückkehr der Soldaten aus dem Krieg wurden viele Frauen wieder durch Männer ersetzt. Auf's Neue untergeordnet, wurden ihre Kompetenzen wenig wertgeschätzt. In der Öffentlichkeit wurde das Bild der finanziell und sexuell emanzipierten Frau von Seiten politischer Kreise und Parteien allmählich dekonstruiert. Durch ihre Berufstätigkeit galt ihr Körper nun als müde und ungeeignet, Kinder zu gebären. Einerseits hatte das Phänomen der „Neuen Frau“ für zahlreiche Frauen neue Freiheiten ermöglicht, andererseits wurde es als Gefahr für die soziale, moralische, physische und wirtschaftliche Stabilität der Nation wahrgenommen (Biro 2009, 204). Mit anderen Worten: auch wenn sich der Status der Frauen im privaten und beruflichen Bereich verbessert hatte, verblieben sie unter der Kontrolle eines patriarchalischen Systems (Hirschfeld 1966,125).

Höch, die als Künstlerin im Männerkreis arbeitete, war selbstverständlicher Teil der Emanzipationsbewegung dieser Nachkriegsfrauen. Ihr Engagement innerhalb der Dada-Gruppe war allerdings schwierig und die künstlerische Zusammenarbeit mit ihr wurde wenig akzeptiert (Bergius 1989, 130). Eine Zusammenarbeit zwischen Höch und dem „Dadasophen“<sup>5</sup> Raoul Hausmann fand nur selten statt und ihre eigene künstlerische Karriere gab oft Anlass zu Konflikten. Bei den

ersten Dada-Veranstaltungen 1919 wurde sie aufgrund von Spannungen in ihrer Paarbeziehung mit Hausmann nicht eingeladen. Ein Jahr später lehnten George Grosz und John Heartfield ihren Beitrag zur Ersten Internationalen Dada Messe ab. Höchs Beteiligung als Künstlerin und ihr Selbstverständnis als berufstätige Frau in der Beziehung zu den Berliner Dadaisten waren deshalb auch eine der Gründe ihrer fehlenden Integration (Künkler 2012, 500). Ihr Engagement beim Thema Frauenemanzipation unterstreicht letztlich die männliche Dominanz in einer Gesellschaft, unter der sie selbst als Frau und Künstlerin leiden musste.

### **Fazit – Hybride Frauenkörper als Ausdruck verobjektivierter Emanzipation**

Das Motiv des sexualisierten, weiblichen und mechanischen Körpers in den Werken von Francis Picabia und in der Collage *Das Schöne Mädchen* von Hannah Höch ist Teil eines modernisierenden gesellschaftlichen Kontextes in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Themen, die die Frau als (sexualisierte) Maschine darstellen, finden sich auch im Zusammenhang mit anderen Veränderungen in dieser Zeit wie beispielsweise der Automatisierung, Rationalisierung und Globalisierung. Diese Veränderungen reflektieren die mechanischen und technologischen Innovationen in Frankreich, Deutschland und den Vereinigten Staaten ab Ende des 19. Jahrhunderts. In Metropolen wie New York, Berlin oder Paris bildet sich ein entsprechendes spezifisches Massenphänomen heraus, denn diese Ballungszentren werden zunehmend zu dichten, dynamischen Räumen, in denen die Stadtbewohner vermehrt anonym bleiben und leben.

In den dadaistischen Werken von Picabia und Höch ist der Objektkörper als ein standardisiertes Verführungswerkzeug mit der Vorstellung grenzenlosen Konsums und einer ewig jungen, sportlichen und identischen Anatomie verbunden. Dabei sind Picabias und Höchs Maschinen Ausdruck von Kritik und Infragestellung der Emanzipation von Frauen. Die Behandlung dieses Themas zeigt allerdings deutliche Unterschiede zwischen den beiden Künstlern. Picabias Wahrnehmung des mechanischen Körpers jongliert zwischen erotischer Projektion und Abstoßung. Im Kontext seiner mechanischen Frauenkörper entstehen Faszination, Utopie und der Wunsch nach Idealisierung. Seine kleinen industriellen Objekte sind sexualisierte und spiegeln somit eine Objektifizierung und Erotisierung

---

<sup>5</sup> Spitzname von Hausmann in der Dada-Gruppe

des Frauenkörpers wider. Insbesondere dann, wenn der Künstler die Frau nicht (mehr) als Mädchen, sondern als Frau definiert, wirkt sie wie eine Sexmaschine, die als zerstörbar gilt. Diese „Neue Frau“, die mechanische, wird insofern positiv bewertet als der Mann ihr gegenüber seinen Status als Überlegener behält.

Hannah Höchs Konzeption der (modernen) Frau kann als indirekte Antwort auf die Darstellungen des Dadaisten Picabia verstanden werden. Höch präsentiert die moderne Frau nicht als Gefahr, sondern als ein Objekt unter Kontrolle. Das charakteristische Verhalten, das die Künstlerin diesem Objekt zuschreibt, ist das einer Puppe, eines bewegungslosen und sexuellen Exponats. Dies steht im Gegensatz zur Konzeption des Frauenkörpers als erdrückende und robuste Maschine, wie es beim französischen Dada-Kollegen Picabia der Fall ist. Für Höch wird die „Neue Frau“ in der deutschen Gesellschaft als Objekt des Konsums wahrgenommen, als Projektion, die unterworfen bleibt, die vom männlichen Geschlecht verpackt oder verdrängt zu werden droht. Jede Form von Unabhängigkeit, Emanzipation und sexueller Freiheit im Zusammenhang mit der „Neuen Frau“ wird für den Konsum sowie für sexuelle Zwecke instrumentalisiert. Angesichts der männlichen Angst vor diesem Phänomen, die von den Dada-Künstlern, politischen Parteien und einem Teil der männlichen Bevölkerung geteilt wird, bezeugt Höch den relativen Charakter weiblicher Emanzipation und zeichnet in ihrer Collage das Porträt einer Gesellschaft, in der Männlichkeit hegemonial bleibt.

## Literaturverzeichnis

- Ankum, Katharina, von (1999). *Frauen in der Großstadt: Herausforderung der Moderne?* Dortmund: Edition Ebersbach.
- Bergius, Hanne (1989). *Das Lachen Dada's*. Giessen: Anabas.
- Matthew, Biro (2009). *The Dada Cyborg: visions of the new human in Weimar Berlin*. Minneapolis/ London: Univ. of Minnesota Press.
- Bot, Marc Le (1968). *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives, 1900-1925*. Paris: Klincksieck.
- Camfield, William A. (Préface de Marcel Duchamp) (1972). *Francis Picabia* [catalogo di una mostra dal 6 giugno al 16 sett. 1972 alla Galleria Schwarz, Milano]. Milano: Catalogo / Galleria Schwarz, n. 118.
- Cowan, Michael J. (2005). *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Bielefeld: Transcript.
- Christians, Ulrich (1980). *Studien zur Francis Picabia*. Berlin: DVG.
- Dech, Jula (Hg.) (1991). *Da-da zwischen-Reden zu Hannah Höch*. Berlin: Orlanda Frauenverlag.
- Giese, Fritz (1925). *Girlkultur: Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*. München: Delphin Verlag.
- Goody, Alex (2007). „Cyborgs, Women and New York Dada“. *The Space Between: Literature and Culture 1915-1945*, 3 (1), 79-100.
- Hirschfeld, Magnus (1966). *Zwischen zwei Katastrophen* (früher: Sittengeschichte der Nachkriegszeit), Hanau a. M.: Verlag Karl Schustek.
- Jones, Amelia (2004). *Irrational modernism: a neurasthenic history of New York Dada*. Cambridge: MIT Press. 2004, S.183.
- Körner, Hans, Genge, Gabriele, Stercken, Angela (2002). *Kunst, Sport und Körper: Ge-So-Lei – 1926-2002*. [Begleitbuch], Ostfildern-Ruit: Cantz.
- Künkler, Karoline (2012). *Aus den Dunkelkammern der Moderne: Destruktivität und Geschlecht in der Bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Köln u. a.: Böhlau.
- Mosse, George L. (1997). *Das Bild des Mannes: Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Söll, Anne (2015). *Der Mann in der Krise? Visualisierungen von Männlichkeit im 20. und 21. Jahrhundert*. Köln/Wien: Böhlau.
- Surkis, Judith (2007). Introduction: Histoire des hommes et des masculinités: passé et avenir. In Régis Revenin (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours. Contributions à l'histoire du genre et de la sexualité en France* (p. 13-19). Paris: Editions Autrement.
- Vieregg, Axel (1984). *Peter Huchel Gesammelte Werke in zwei Bänden, (Band I). Die Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Francis Picabia: *Portrait d'une jeune fille américaine dans l'état de nudité (Portrait eines amerikanischen Mädchens in einem Zustand der Nacktheit)* 1915; Zeichnung; 91, Nos 5-6, 1915M; wikimedia commons; Zugriff am 12. März 2020 unter: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:291\\_No56p234-Spread.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:291_No56p234-Spread.jpg)

Abbildung 2: Francis Picabia: *Americaine (Amerikanerin)*, 1917; reproduced on the cover of Picabia's journal 391; Original was a photograph of Edison's lightbulb retouched in ink; 14 ½ x 10 ¼; 391, July 1917 (N6); © Gallica, Bibliothèque nationale de France.

Abbildung 3: Francis Picabia: *Voilà la femme (Hier ist die Frau)*, 1915; Gouache, Aquarell und Ölfarbe, geklebt auf Pappe; 75,2 x 50, 4 cm; Privatsammlung © Centre Pompidou.

Abbildung 4: Hannah Höch: *Das schöne Mädchen*, 1920; Photomontage und Collage; 35 x 29 cm; Private Collection; Photograph from Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz/Art Ressource, NY. Copyright 2009 Artists Rights Society (ARS), New York (vgl. Matthew 2009) © VG Bild Kunst, Bonn 2020.

## Über die Autorin / About the Author

*Catherine Frèrejean*

Catherine Frèrejean wurde 1993 in Rabat (Marokko) geboren; sie hat Kunstgeschichte in Straßburg und Dresden und Kuratorische Wissenschaften in Montpellier studiert; seit 2017 promoviert sie binational an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und an der Aix Marseille Université über die *Darstellung des Maschinen-Menschen in Frankreich und Deutschland zwischen 1915 und 1925*; weitere Themenschwerpunkte sind: Körperbild in der Kunst des 20. Jahrhunderts sowie deutsche und französische Avantgarde.



*Korrespondenz-Adresse / Correspondence address*  
frerejean.catherine@gmail.com