

Staab

Differenzerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen

*Meiner Mutter und meinen Großmüttern gewidmet. Ihr habt mir gezeigt,
dass es unendlich viele Möglichkeiten gibt eine „starke Frau“ zu sein.*

Lena Marie Staab

Differenzerfahrungen und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen

Am Beispiel Hannah Höchs

Verlag Julius Klinkhardt
Bad Heilbrunn • 2021

k

Die vorliegende Publikation wurde von der Max-Träger-Stiftung gefördert.

Außerdem wurde die Open Access-Publikation dieses Titels unterstützt durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universität Leipzig.



Von der Pädagogischen Hochschule Heidelberg zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie (Dr. phil.) genehmigte Dissertation.

Gutachterinnen: Prof.in Dr.in Christina Griebel, Prof.in Dr.in Melanie Kuhn.

Tag der mündlichen Prüfung: 18.12.2020.

Dieser Titel wurde in das Programm des Verlages mittels eines Peer-Review-Verfahrens aufgenommen.
Für weitere Informationen siehe www.klinkhardt.de.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>.

2021.kg. © by Julius Klinkhardt.

Satz: Kay Fretwurst, Spreeau.

Bildnachweis Umschlagseite 1: Lena Marie Staab.

Druck und Bindung: Bookstation GmbH, Anzing.

Printed in Germany 2021.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem alterungsbeständigem Papier.



*Die Publikation (mit Ausnahme aller Fotos, Grafiken und Abbildungen) ist veröffentlicht unter der
Creative Commons-Lizenz: CC BY-NC-SA 4.0 International
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>*

ISBN 978-3-7815-5920-2 Digital

doi.org/10.35468/5920

ISBN 978-3-7815-2483-5 Print

Zusammenfassung

Die vorliegende Dissertation untersucht das Verhältnis *Collage – Differenzerfahrungen – Künstler:Innen*. Dabei wird die (Kunst-)Geschichte der Collage sowie die Perspektive auf Collage als künstlerisches, methodisches, epistemologisches und biographisches Prinzip erforscht. Ebenso wird – unter subjektivierungstheoretischem Fokus – der These nachgegangen, dass sich Differenzerfahrungen künstlerisch wie biographisch materialisieren und sich in Text- und Bildmaterial auffinden lassen. Differenzerfahrungen werden in dieser Forschungsarbeit verstanden als Reflexionen von Diskriminierungserfahrungen und von *Othering/Veränderung* (Prozessen des Gemacht-Werdens zu vermeintlich *Anderen*).

Die vorliegende Subjektivierungsforschung – in deren Zentrum Leben und Werk Hannah Höchs (1889-1978) stehen – vollzieht sich zum einen anhand einer diskursanalytischen Untersuchung biographischer Textdokumente der Künstlerin; zum anderen wird ebendiese Textanalyse mit einer Bildanalyse der höch'schen Collage „Lebensbild“ aus dem Jahr 1972/1973 in Bezug gesetzt. Das Bild- und Textmaterial wird auf die (De-)Thematisierung der vier Differenzkategorien *Geschlecht, Klasse, Körper/Behinderung, Herkunft/race* sowie deren intersektionaler Verschränkung befragt und in einer mikrosprachlichen Feinanalyse anhand der drei Analyseheuristiken *Anrufung, Selbstaussagen, biographische Erfahrungen* auf die sprachliche (Re-)Produktion möglicher Differenz(-Erfahrungen) untersucht.

Eingebettet in und in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Diskursen von Kunst- und Sonderpädagogik verfolgt diese Arbeit das Ziel, Forschungsergebnisse zu Differenzerfahrungen/Collage/Künstler:Innen für ebenjene Disziplinen zu transformieren. Die Perspektivierung der Künstlerin Hannah Höch stellte unter dem vertieften Analysefokus von *Körper/Behinderung* und *Geschlecht* bislang ein Forschungsdesiderat dar; die vorliegende Untersuchung bespielt ebendieses und zeigt sich hierdurch zusätzlich transdisziplinär anschlussfähig an die Gender und Disability Studies.

Abstract

This dissertation examines the relationship between *collage – experiences of difference – artists*. It explores the (art) history of collage as well as the perspective on collage as an artistic, methodological, epistemological and biographical principle. Likewise, the thesis that experiences of difference materialize artistically as well as biographically and can be found in textual and pictorial material will be pursued – with a focus on subjectification theory. Experiences of difference are understood in this research as reflections of experiences of discrimination and of *othering* (processes of being made into supposed *others*).

The present research on subjectification – which centers on the life and work of Hannah Höch (1889-1978) – is carried out, on the one hand, on the basis of a discourse-analytical examination of biographical text documents of the artist; on the other hand, this very text analysis is related to an image analysis of the höch collage “Lebensbild” from 1972/1973. The pictorial and textual material will be interrogated for the (de-)thematization of the four categories of difference: *gender, class, body/disability, race* as well as their intersectional entanglement. In a micro-linguistic fine analysis, the linguistic (re-)production of possible experiences of difference will be examined on the basis of the three analysis heuristics: *invocation, self-statements, biographical experiences*.

Embedded in and engaging with contemporary discourses of art and special education, this work aims to transform research findings on experiences of difference/collage/artists for those same disciplines. The perspective of Hannah Höch as an artist has so far been a research desideratum with a deeper focus on the analysis of *body/disability* and *gender*; the present study addresses this very issue and thus also shows transdisciplinary connectivity to Gender and Disability Studies.

Inhaltsverzeichnis

1	Vorab: Denken in Collage – eine Einführung in die Schnipselhaftigkeit	9
2	Die Collage als künstlerische Ausdrucksform und biographisches Prinzip	13
2.1	Die Collage als künstlerische Ausdrucksform	13
2.1.1	Kunstgeschichtliche Bezüge – eine kleine Geschichte der Collage	14
2.1.2	Die Collage im Umfeld von Dada Berlin und bei Hannah Höch	22
2.1.3	Theoretische Bezugspunkte: Collage, Montage und Assemblage	30
2.1.4	Collage als epistemologisches Prinzip (zum Ersten)	37
2.2	Kunstpädagogische Bezüge zu Collage	43
2.2.1	Überblick über die Veröffentlichungen im kunstpädagogischen Feld	44
2.2.2	Kunstpädagogische Auseinandersetzungen mit Collage	47
2.2.3	Kunstpädagogik und Collage 2.0	50
2.3	Die Collage als epistemologisches (zum Zweiten) und biographisches Prinzip (Prinzip Collage)	53
3	Collage als methodisches Prinzip: Differenzerfahrungen als künstlerischer Ausdruck?	63
3.1	Methodologische Überlegungen	63
3.1.1	Grundannahmen	63
3.1.2	(Differenz-)Erfahrungen und Biographieforschung – wie kann sich den Erfahrungen genähert werden?	64
3.1.3	Vorannahmen zu Hannah Höchs Differenzerfahrungen und Möglichkeiten eines Forschungsdesigns	68
3.2	Methodische Überlegungen: Zum Umgang mit Text- und Bildanalyse	75
3.2.1	Methodenanwendung	75
3.2.2	Entscheidungen im Forschungsprozess	76
4	Künstler:Innen im Diskursfeld von Kategorisierungen, Zuschreibungen und Deutungshoheit – machttheoretische Überlegungen und Ausleuchtung des Forschungsfeldes	85
4.1	Etymologische und philosophiegeschichtliche Annäherungen an Kunst und Künstler:Innen	86
4.2	Künstler:Innen und die Rolle des Mythos	90
4.3	Zum Problem von Kategorisierungen, Stereotypisierungen, Zuschreibungen und Deutungshoheit bei der Frage nach Künstler:Innen	94
4.4	Deutungshoheit und Hegemonie	100
4.5	„Was ist mit denen, die es einfach tun?“	107

5	Differenzerfahrungen und Collage	111
5.1	Sprachphilosophische Grundlagen und -fragen zu Differenz	111
5.2	Differenz und Kategorien: Differenzkategorien im Kontext sozialer Ungleichheit (aus drei Analyseperspektiven)	120
5.2.1	Strukturebene/Makroebene	123
5.2.2	Mikroebene	124
5.2.3	Ebene der symbolischen Repräsentation/Diskursebene	125
5.3	Vier Differenzkategorien	127
5.3.1	Körper/Behinderung	129
5.3.2	Geschlecht	134
5.3.3	Herkunft/race	136
5.3.4	Klasse	139
5.3.5	Intersektionalität	144
5.4	Differenz und Erfahrung: Geschlechter- und Subjektanalytische Bezüge Judith Butlers zur weiteren Annäherung an Differenz(-Erfahrungen)	146
5.4.1	Geschlechtstheoretische Ausgangspunkte	146
5.4.2	Zur Frage des Subjekts und der Subjektivation	147
5.4.3	Subjektivation und Differenzerfahrung	156
5.5	Differenz und Künstler:Innen	157
5.5.1	Zur Kategorisierung des „Anderen“ in der Kunst	157
5.5.2	Zum Zusammenhang von Differenz und Metapher in der Repräsentation des Anderen – Stuart Hall	159
5.6	Differenzerfahrung als Collage – Collage-Biographie als Lebensprinzip: Die Collage als epistemologisches Prinzip (zum Dritten)	161
6	Darstellung der empirischen Ergebnisse: Rekonstruktion der Differenzerfahrungsschnipsel Hannah Höchs	167
6.1	Grobanalyse (1. Analysegang)	168
6.2	Textanalyse/Feinanalyse	169
6.2.1	Analyse zu Geschlecht	169
6.2.2	Analyse zu Körper	187
6.2.3	Collage – verschiedene Möglichkeiten der An_Ordnung	195
6.2.4	Zusammenfassung: (De_) Thematisierte Kategorien	198
6.3	Collage (mit) „Lebensbild“	201
	Verzeichnisse	223
	Literaturverzeichnis	223
	Tabellenverzeichnis	234
	Abbildungsverzeichnis	234
	Collagestückchenverzeichnis	235
	Anhang	237
	Dank	263

1 Vorab: Denken in Collage – eine Einführung in die Schnipselhaftigkeit

„Als Collage bezeichnen wir Formen des Denkens, des Handelns, des Lebens, der Kunst, der Wissenschaft, deren Leitkategorien *nicht* heißen: Folgerichtigkeit, Stromlinienförmigkeit, Monokausalität; auch nicht Eindeutigkeit, Einperspektivität oder Zwangsläufigkeit. Collage heißt im Verständnis diesen Hefes: Leben, Denken, Handeln – also auch Unterricht – [...] Collage ist also nicht ein Verfahren, um einander Fremdes unvermittelt oder additiv zusammenzulegen, sondern eine Form, eine Intention, eine Verhaltensweise [...]. Collage ist ein Integrationsprinzip, das Widersprüchliches, Spannungsvolles, unverträglich Scheinendes mindestens auf Zeit zusammen-sieht, zusammen-denkt, zusammen-macht.“¹

Was ist (die) Collage? Was bedeutet dieser Begriff, der – oftmals in Räumen des künstlerischen Gestaltens umherschwirrend und auf die Materialien Papier, Schere und Klebestift verweisend – vielmehr mit einer Basteltechnik, denn mit einer wissenschaftstheoretischen Perspektive in Verbindung zu stehen scheint? Wird ein Klebstoff benötigt, um zu Collagieren, und wenn ja, was kann alles das Klebemittel sein, das die Welt bzw. das Eigene im Innersten zusammenhält?

Im Sinne des aufgerufenen Zitates des Kunstpädagogen Gunther Otto wird im Folgenden eine Betrachtung von Collage vorgenommen, die sich nicht mehr nur auf das geklebte Papierbild bezieht und einen *erweiterten* Begriff von Collagen perspektiviert. Anschließend an diese erweiterte Betrachtung stellt sich die Frage, ob auch Texte, Bücher, Wissenschaftsperspektiven oder eine Doktorarbeit als collagiert betrachtet werden können? Eine kurze Antwort auf diese Fragen wäre schlichtweg „ja“; dem Versuch einer langen Antwort auf die Frage möchte die vorliegende Forschungsarbeit in ihrer Gesamtheit nachgehen.

Diese versteht sich als innerhalb von kunst- wie auch inklusions-/behindertenpädagogischen Feldern angesiedelt; dies zeigt sich in der Positionierung zu den eigenen Fachdisziplinen, die zu gleichen Teilen Ausgangspunkte der Denkbewegungen bilden und somit überlappt, collagiert werden. Dieses Verknüpfen und Zusammendenken unterschiedlicher Fachdisziplinen zum Themenbereich *Inklusion – Differenz – Diskriminierung* stellt aus kunstpädagogischer Perspektive bislang ein Forschungsdesiderat dar, das sich als gleichermaßen gegenwärtig aktuell wie zukünftig relevant präsentiert – (nicht nur) in Bezug auf inklusive Bildung – welches es zu erforschen und bespielen gilt.

Forschungsüberblick, Ablauf und Fragestellung

Da die vorliegende Forschungsarbeit ihren Dreh- und Angelpunkt in der Collage hat, muss mit der Frage nach eben dieser begonnen werden. Somit beschäftigt sich das anschließende 2. Kapitel mit der Frage nach der Collage als künstlerischer Ausdrucksform, sowie mit der Möglichkeit Collage als epistemologisches und biografisches Prinzip zu denken. Im daran folgenden Kapitel 3 wird der Frage nach der Collage als methodisches Prinzip² nachgegangen, das 4. Kapitel fokussiert

1 Otto, 1986, S. 8f.

2 Anm. d. Autorin: Manch ein:e Leser:In mag sich an dieser Stelle vielleicht fragen, warum das Methodologie- und Methodenkapitel nicht direkt vor der Darstellung der empirischen Ergebnisse (als Kapitel 5) angeordnet ist, wie es in vielen Forschungsarbeiten üblich und sinnvoll ist, da Adressat:Innen direkt vor der Ergebnisdarstellung die einzelnen Forschungsschritte transparent dargelegt bekommen und so eine Nachvollziehbarkeit gewährleistet wird. Dieses Buch ist im Prinzip Collage gedacht: Wenngleich es eine (hierarchische) Struktur mit Kapiteln, Unterkapitel und einem zielgerichteten Vorgehen aufweist, denkt es beständig mit, dass auch viele andere An_Ordnungen möglich und sinnvoll wären und versteht sich vielmehr als rhizomatisches Geflecht. Insofern könnte sich das Methoden-/Methodologie-Kapitel an einer anderen Stelle befinden. Die These von Collage als methodisches Prinzip an dieser Stelle in der Abhandlung zu platzieren, erscheint mir jedoch als schlüssig, da sie sich auf die gesamte Arbeit und das Denken und Forschen in Collage bezieht, woraus sich das Desiderat einer möglichst frühen Darlegung ergibt.

das Phänomen von Künstler:Innen – da die untersuchte Hannah Höch ebenfalls eine Künstlerin war – und setzt dieses in den Kontext von Kategorisierungen, Zuschreibungen und Deutungshoheit. Das 5. Kapitel untersucht Differenzerfahrungen und Collage; diese Darlegungen gehen einerseits der theoretischen Begründung von Differenzerfahrungen und der Subjekt-Werdung nach, außerdem werden hier die – für die im 6. Kapitel erfolgende empirische Untersuchung notwendigen – Grundlagen der anschließend untersuchten Differenzkategorien gelegt.

Die vorliegende Arbeit untersucht das Dreigestirn *Collage – Differenzerfahrungen – Künstler:Innen*. Dabei liegt ein Forschungsfokus auf der Entfaltung der These von Collage als Prinzip (im vorliegenden Fall als künstlerisches, methodisches, epistemologisches und biographisches); der andere untersucht, wie sich Differenzerfahrungen künstlerisch und biographisch konkretisieren, zeigen, perspektivieren, materialisieren. Letztgenanntes erfolgt durch die Untersuchung biographischer Dokumente (in Form von Briefen, Tagebucheinträgen, gesammelten Textschnipseln) und der Collage Lebensbild der Künstlerin Hannah Höch. Mit Hilfe dieser Dokumente soll versucht werden an Differenzerfahrungsschnipsel der Collage-Künstlerin Höch heran zu kommen, da sie selbst nicht mehr dazu befragt werden kann, und zu erforschen welche Differenzerfahrungen sich als relevante zeigen.

Zusammengestellt lauten die Forschungsthesen und -fragen wie folgt:

Forschungsthesen – Forschungsfragen:

„Collage kann als künstlerisches, methodisches, epistemologisches und biographisches Prinzip gedacht werden (Prinzip Collage).“³

„Wie konkretisieren, zeigen, perspektivieren, materialisieren sich Differenzerfahrungen?“

„Welche Differenzerfahrungen werden in Hannah Höchs biographischen Dokumenten (und evtl. auch künstlerischen Arbeiten) erzählt?“

Hinweise zum Lesen des Collage-Textes/der Text-Collage

„Für Hannah Höch bedeutete das Prinzip Collage nicht Fragmentierung und Dissoziation, sondern vielmehr Synthese und Zusammenschau; durch ihre zeitlebens betriebene Spurensicherung objektivierete Hannah Höch ihr eigenes (Er-) Leben.“⁴

Diesen Worten – aus dem editorischen Vorwort der Publikation „Hannah Höch. Eine Lebenscollage“ von Ralf Burmeister und Eckhard Füllus – folgend, ist das vorliegende Buch als Collage gedacht. Es werden Bezugspunkte, Konzepte verschiedener theoretischer Positionen zusam-

3 Anm. d. Autorin: Zusätzlich liegen dem Kapitel 5 *Differenzerfahrungen und Collage* nochmals 3 Thesen zugrunde, die innerhalb dessen bearbeitet werden; sie lauten wie folgt:

1. Differenzerfahrungen sind mit Kategorien und Zuschreibungen verbunden. Durch z.B. die Ansprache/Zuschreibung als *Frau* kann sich eine Person als *Nicht-Mann* und daher als different zur Gruppe der *Männer* und zugehörig zur Gruppe der *Frauen* erfahren.
2. Auch *Künstler:In* kann als Kategorie fungieren, indem eine Person als Künstler:In angerufen wird oder nicht. Dies ist mit dem Konzept der Deutungshoheit verknüpft und äußert sich z.B. an dem erfinden *anderer Kunst* wie „Outsider Art“ oder „Primitiver Kunst“.
3. Differenzerfahrungen, die mit Zuschreibungen als *Anderer* verbunden sind, werden als biographische Brüche thematisiert und als solche erfahren. Somit lassen sich Differenzerfahrungen als Teile eines collagierten Lebens/einer collagierten Biographie diskutieren.

4 Berlinische Galerie, 1995b, S. 8.

mengebracht und zusammen gedacht; dies ist begründet in den verschiedenen Suchrichtungen und Forschungszusammenhängen der Autorin. Es schließt sich also eine Form des Forschens und Schreibens an, die ein *Denken in Collage* nicht als etwas sich Trennendes und Entzweien-des, sondern als Synthese zu einem Gesamtwerk versteht. Die Arbeit und das Denken in Col-lage machen sich in dieser meiner Arbeit inhaltlich und formal bemerkbar; der gesamte Text ist durchzogen von Einschüben, Exkursen – im Folgenden als „Collagestückchen“ bezeichnet. Das Arbeiten in Collagen ereignete sich aber auch krankheitsbedingt in einem Arbeiten mit den Händen Anderer, ebenso wie viele der nun lesbaren Worte ihren Weg nicht durch meine Hände aufs Papier fanden, sondern durch ein Ein_sprechen dieser; durch ein Erheben meiner Stimme im doppelten Sinne. Hierdurch konnte ich beobachten, wie ich selbst ebenfalls zum Subjekt meiner eigenen Forschung wurde; nicht nur im Sinne einer forschungsreflexiven The-matisierung der eigenen Sprecher:Innenposition, sondern ebenso als Be_troffene der von mir untersuchten Differenzerfahrungen.

2 Die Collage als künstlerische Ausdrucksform und biographisches Prinzip

Im vorliegenden Kapitel werden theoretische Grundlagen zu Collage dargelegt und die These bearbeitet, dass Collage nicht nur als eine künstlerische Ausdrucksform, sondern auch als biographisches und methodisches Prinzip (Kap. 2.3) verstanden werden kann. Hierzu wird der Begriff „Prinzip-Collage“ eingeführt und erörtert, um in Kapitel 5 auf Differenzverfahren angewendet werden zu können. Zudem wird in Kapitel 2.3 das Werk Hannah Höchs kulturgeschichtlich kontextualisiert, was als Voraussetzung der Analysen in Kapitel 6 dient. Das Kapitel selbst ist – ebenso wie der Rest der Arbeit – formal auch als Collage zu betrachten. So werden kunstgeschichtliche Bezüge zu Collage jeweils in Kapitel 2.1 und 2.3 behandelt, während die kunstpädagogischen Herleitungen in Kapitel 2.2 als Bindeglied fungieren.

2.1 Die Collage als künstlerische Ausdrucksform

Was zeichnet die Collage als künstlerisches Ausdrucksmittel aus und welche historischen Ereignisse werden als Wegbereitung hierfür anerkannt? Braucht die Collage Papier, Klebstoff und einen Bildträger oder lässt sich eine erweiterte Definition von Collage denken? Diesen Fragen wird in einer ersten Annäherung zunächst in Bezug auf die Etymologie und anhand kunsthistorischer Ereignisse nachgegangen. Anschließend wird die Rolle der Collage innerhalb des Dadaismus und spezifisch bei Hannah Höch dargelegt, um die Frage nach der Collage als Ausdrucksform aus dieser künstlerischen Perspektive zugänglich zu machen. Darauf folgend werden theoretische Überschneidungen sowie gleichzeitig auftretende Differenzen und damit einhergehende Ambivalenzen von Collage, Montage und Assemblage aufgezeigt.

Das Wort *Collage* ist vom französischen Verb *coller* abgeleitet, das mit *ankleben*, *aufkleben* oder *leimen* übersetzt wird.⁵ Petrus Schaesberg verweist außerdem auf den Bezug des Wortes *Collage* zum umgangssprachlichen *coller*, was eine verbotene Liebesbeziehung bezeichne;⁶ weiterhin nennt er das Partizip Perfekt *collé* (als Begriffsursprung des Wortes *Collage*), das sich auf etwas Imitiertes, Gefälschtes, Vorgetäuschtes beziehe.⁷ Mit dieser Erweiterung der gängigen Bezugnahme zum Kleben und Leimen verweist der Kunsthistoriker auf eine Ambivalenz, Indifferenz und Polysemantik, die schon im Begriff der Collage enthalten ist.⁸ Wie im Verlaufe dieses Kapitels ausgeführt wird, lässt sich durch ebendiese Uneindeutigkeit und Multiperspektivität des Begriffes/Konzeptes von Collage die Idee vom *Prinzip Collage/Collage als Lebensprinzip* denken und begründen. Eine etymologische Herleitung des Wortes betont die Bezugnahme zum Bereich der Bildenden Kunst:

„[...] In der frz. Sprache wurde es [L.S.: das Wort Collage] erstmals am Anfang des 20. Jh.s. im Zusammenhang mit den von Picasso und Braque geschaffenen Bildkompositionen verwendet, die aus aufgeklebten Elementen aus bedrucktem Papier, Stoff und anderen Materialien bestanden. Die ‚Collage‘ ist demnach ein ‚Klebebild‘ wörtlich übersetzt bedeutet das Wort ‚das Leimen, das Aufkleben‘. Es gehört zum frz. Verb *coller*, einer Ableitung des Substantivs *colle* ‚Leim‘. Dieses geht zurück auf das gleichbed. lat. Substantiv *colla*. Im Dt. ist das Wort ‚Collage‘ gebräuchlich, seit diese Kunstform bekannt wurde: Die ersten Belege

5 vgl. Langenscheidt-Redaktion (Hg.), 2006, S. 152.

6 Anm. d. Autorin: Auch die Kunsthistorikerin Katherine Hoffman macht auf die Wortbeziehung zu einem Liebesverhältnis und zu etwas Vorgetäuschtem aufmerksam (vgl. Hoffman, 1989, S. 5).

7 vgl. Schaesberg, 2004, S. 20.

8 vgl. ebd.

finden sich am Anfang des 20. Jh.s. Wie im Frz. wurde die Bezeichnung ein halbes Jahrhundert später auf andere Kunstformen übertragen; es steht seither auch für ‚filmische, musikalische, choreografische oder literarische Kunstwerke, die aus unterschiedlichen Versatzstücken hergestellt sind‘⁹

Anhand dieser Herleitung kann konstatiert werden, dass Pablo Picassos und Georges Braques Kompositionen in den historischen Kontext der Collage gestellt werden und weiterhin, dass ca. seit den 1950er Jahren die Idee der Collage auch auf andere künstlerische Bereiche übertragen wird.¹⁰ Katherine Hoffman bringt dieses Verständnis von Collage auf den Punkt, wenn sie schreibt: „Collage may be seen as a quintessential twentieth-century art form with multiple layers and signposts pointing to a variety of forms and realities, and to the possibility or suggestion of countless new realities.“¹¹

So kann nach bisherigem Kenntnisstand zusammengefasst werden, dass der Begriff der Collage in enger Beziehung zu den Wörtern und damit verbundenen Tätigkeiten des Klebens und Leimens steht, er aber zugleich weitere Bedeutungsebenen beinhaltet und eröffnet, die in der weiteren Untersuchung zusammengetragen werden. Im Folgenden werden für diese Arbeit relevante kunstgeschichtliche Bezüge dargestellt und kontextualisiert, ebenso kommentiert.

2.1.1 Kunstgeschichtliche Bezüge – eine kleine Geschichte der Collage

Eine Zusammenfassung der historischen Entwicklung der Collage, wie sie in vielen kunstgeschichtlichen Werken zu finden ist, könnte wie folgt lauten:

„die historische entwicklung der collage in unserer zeit kann in folgende kapitel gegliedert werden: der ursprung im französischen kubismus; die korrespondenz im italienischen futurismus und im russischen kubo-futurismus; der bedeutungswandel durch dada und merz. von da aus einerseits die abzweigung zur politisch engagierten collage und photomontage, besonders in der berliner version von dada, andererseits die abzweigung zum surrealismus – kulminierend in den collagen von max ernst. nicht zu vergessen ist die besondere entwicklung der photomontage, die sowohl durch man ray wie durch moholy Nagy und das bauhaus Dessau initiiert wurde [sic!].“¹²

In dieser historischen Erzählung lassen sich geschichtliche Eckpfeiler der Entwicklung der Collage erkennen, wie sie in den meisten Fachwerken zu finden sind; dennoch lässt die unpräzise Betonung auf *unsere* Zeit die Frage offen, welche historischen Ursprünge sich bereits vor dieser erkennen lassen.¹³ Die Kunsthistorikerin Herta Wescher hat 1968 das Werk „Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels“ veröffentlicht, welches als (ein) Standardwerk¹⁴ der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit der Collage diskutiert wird.¹⁵ Innerhalb dessen

9 Dudenredaktion, 2007a, S. 130.

10 Anm. d. Autorin: Einen Überblick über die Entwicklung von Collage ab den 1960er Jahren und somit eine Erweiterung des Collage-Begriffs gibt Katherine Hoffman in ihrem Essay „Collage in the twentieth century: an overview“ (Hoffman, 1989, S. 20–27).

11 Hoffman, 1989, S. 1.

12 Mahlow, 1968, S. 33.

13 Anm. d. Autorin: Wenn Mahlow die historische Entwicklung der Collage in unserer Zeit mit der Epoche des Kubismus in Verbindung bringt, muss dies unter der Berücksichtigung dessen betrachtet werden, dass Mahlows Aussage bereits im Jahr 1968 getätigt wurde.

14 Anm. d. Autorin: Allerdings verweist Sabine Eckmann zurecht darauf, dass Weschers Darstellungen ohne Analysen von Technik und Gestaltungsmethoden erfolgen (vgl. Eckmann, 1995, S. 19); weiterhin fällt auf, dass die Autorin diskriminierende Begriffe nutzt, was einerseits durch die zeitgeschichtliche Verortung, andererseits auch durch das Prinzip Deutungshoheit (siehe Kapitel 4.4) erklärt werden kann.

15 Anm. d. Autorin: Als weiteres Standardwerk der kunstgeschichtlichen Betrachtung der Collage sei auf Diane Waldmans Werk „Collage und Objektkunst von Kubismus bis heute“ verwiesen (Waldman, 1993).

verortet sie die Anfänge der Collage und Materialbilder im 12. Jahrhundert mit den (Weiter-)Entwicklungen der japanischen Kalligraphien (Abb. 1).¹⁶

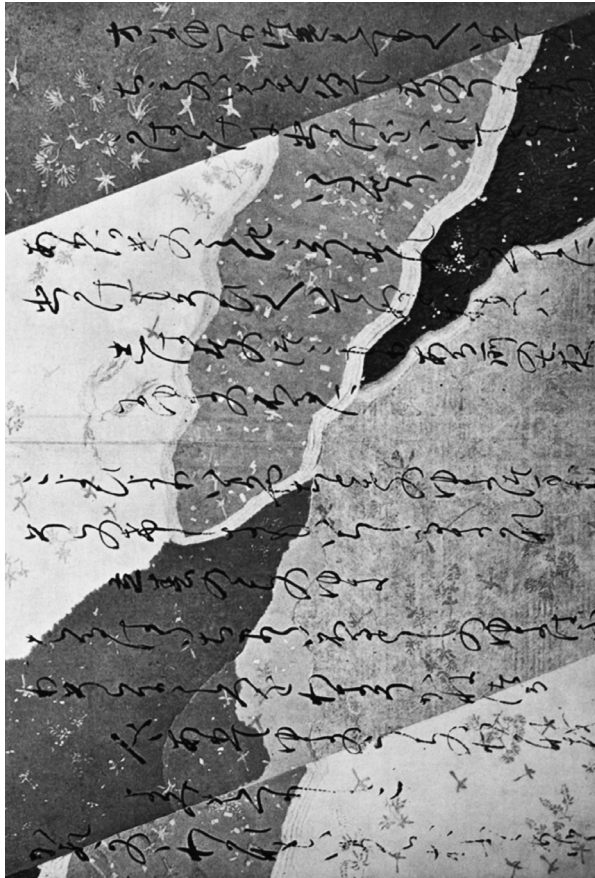


Abb. 1: „Japanische Kalligraphie, (12. Jahrhundert)“, Quelle: Wescher, 1968, S. 7.

Sie schreibt hierzu:

„Collage und Materialbilder haben eine lange Ahnenreihe, und die ältesten Beispiele, die wir kennen, gehören zu den raffiniertesten. Vermutlich im 12. Jahrhundert sind die japanischen Kalligraphen dazu übergegangen, die ihnen anvertrauten Werke der Dichter auf Bögen zu schreiben, die mit zartfarbigen Papieren beklebt waren. [...] Die Tradition dieser Text-Collagen, die die ältesten Vorläufer der heutigen ‚Tableaux-poèmes‘ darstellen, hat sich bis heute in Japan erhalten. Neujahrsgrüße, auf Collagen geschrieben, werden vielfach von Haus zu Haus geschickt.“¹⁷

In ihren weiteren Ausführungen beschreibt Wescher diese *Vorläufer* der Collage anhand der Entwicklung von „Kunsthandwerk, Volkskunst und Amateurarbeiten vom Mittelalter bis zum Ende

¹⁶ vgl. Wescher, 1968, S. 7.

¹⁷ ebd.

des 19. Jahrhunderts¹⁸. Hier stellt die Entwicklung des Lederschnittes – der erstmals im 13. Jahrhundert in Persien dokumentiert wurde und seine Blütezeit im 15. und frühen 16. Jahrhundert fand – einen wichtigen Aspekt dar, ebenso wie der Einzug des Papier- und Pergamentschnittes, welcher laut Weschers Recherchen um 1600 nach Westeuropa gelang und hier durch gemalte oder geklebte Bilder ergänzt wurde.¹⁹ *Techniken* des Collagierens bzw. Arbeiten mit *Collage-Techniken* lassen sich demzufolge historisch deutlich früher als zu Lebzeiten der Künstler Pablo Picasso und Georges Braque konstatieren.²⁰ Zusammenfassend betont Herta Wescher allerdings, dass diese Collage-Techniken oftmals nicht mit der Geschichte der Collage in Verbindung gebracht werden, scheinbar, da sie als „Produkte von Kunsthandwerk, Volks- und Liebhaberkunst“²¹ weniger Beachtung als *echte* künstlerische Arbeiten finden: „Erst im 20. Jahrhundert wird das Collage-Material in der Hand schöpferischer Künstler zu einem neuen gültigen Ausdrucksmittel, das dazu beigetragen hat, das Gesicht der Kunst unserer Zeit zu prägen.“²² Somit wird an dieser Stelle zwischen „schöpferischen“²³ Künstler:Innen unterschieden, die *gültige Ausdrucksmittel* finden und jenen, die lediglich Kunsthandwerk betreiben oder der Volkskunst als einer Art Hobby frönen. Mit *schöpferischen Künstlern* verweist die Autorin Herta Wescher auf die Kubist:Innen, im Besonderen auf Picasso und Braque, welche auch schon im etymologischen Wörterbuch mit dem Aufkommen des Begriffes Collage zusammengebracht werden.²⁴ Am Beispiel der Geschichte der Collage zeigt sich das Prinzip der Deutungshoheit: Die japanischen Collage-Kalligraphien des 12. Jahrhunderts, welche laut Weschers Herleitungen zu den ältesten, dokumentierten Collage-Werken zählen, gelten innerhalb des westlich-weißen Kunstgeschichts-Diskurses anscheinend nicht als *echte Kunstwerke* bzw. *Collagen*. Im Vorwort des Ausstellungskataloges „Aspekte der Collage in Deutschland“ lässt sich als Unterscheidungsmerkmal zwischen *Techniken* der Papiercollage und der Collage als *künstlerisches Ausdrucksmittel* die „Aufnahme außerkünstlerischer Gestaltungsmaterialien ins Bild“²⁵ finden. Die Unterscheidung zwischen Hobby- und schöpferischen Künstler:Innen zeigt sich auch in einer Formulierung des Kunstkritikers Harold Rosenberg, wenn er zu Collage äußert „Cutting and pasting have been practiced in the kindergarten, by housewives making their own home decorations [...]“²⁶. Dieser Formulierung folgend scheint Collagieren für ihn im Kontext von Kindergarten und als Hobby wenig oder keine künstlerische Bedeutung zu haben, sondern kommt als Freizeitbeschäftigung daher. Dies wird umso deutlicher, wenn er schreibt „in our century, however, collage has become more than a technique or genre for folk artists and amateurs“²⁷. In diesem sprachlichen Zusammenhang wird das Collagieren von Frauen und Kindergartenkindern dichotom dem schöpferischer, in kunstgeschichtlichen Erzählungen meist männlicher, Künstler

18 ebd. Anm. d. Autorin: Dies stellt den Untertitel der Kapitelbezeichnung dar und fasst somit sehr treffend ihre historische Untersuchung sprachlich zusammen.

19 vgl. Wescher, 1968, S. 7f.

20 Anm. d. Autorin: Vertieft hierzu siehe Kap. 1: „Die Vorläufer. Kunsthandwerk, Volkskunst und Amateurarbeiten vom Mittelalter bis zum Ende des 19. Jahrhunderts.“ in: Wescher, 1968, S. 7–19.

21 Wescher, 1968, S. 19.

22 ebd.

23 Anm. d. Autorin: Das Wort *schöpferisch* bedeutet im Sinne seiner etymologischen Herkunft „etwas Bedeutendes schaffend; kreativ“ und ist abgeleitet von *Schöpfer*, einem Wort, das als Bezeichnung für Gott dient(e) und erst seit dem 18. Jahrhundert auf Menschen angewandt wird (vgl. Duden, 2007, S. 736). Die Betonung, dass es sich darauf beziehe etwas Bedeutendes zu schaffen, lässt die Frage aufkeimen, wer darüber entscheidet, was etwas Bedeutendes sei (und was nicht) und verweist wiederum auf das Problem der Deutungshoheit.

24 vgl. Dudenredaktion, 2007a, S. 130.

25 Storz, 1996, S. 5.

26 Rosenberg, 1989, S. 59.

27 Rosenberg, 1989, S. 59f.

gegenübergestellt. Die Künstlerin Miriam Schapiro weist darauf hin, dass sich kunstgeschichtliche Erzählungen von Künstler:Innen und deren Werken oftmals auf stereotype Bilder von Geschlecht beziehen. Schapiro äußert:

“For centuries it has been the male artist who is responsible for significant form and if the description of significant form as it makes its way into modern culture is described by the male archivists, it is not surprising to find out that women as artist are nowhere to be found, and if they are discovered, then it is easy to say of them that they do not measure up to patriarchal standards.”²⁸

Weiterhin verdeutlicht die Künstlerin die Trivialisierung weiblicher Kunst und verweist beispielsweise auf Lady Filmer, die schon in den 1860ern Fotocollagen erstellt hat (Abb. 2). Sie schreibt: “In the 1860s Lady Filmer photographs the Prince of Wales and his shooting party. Later, she cuts up these photos and creates a composition of them in her album, producing the first photo-collage.”²⁹ Die Frage stellt sich, wieso Lady Filmers³⁰ Collagen im kunstgeschichtlichen Diskurs keinen Raum erhalten, ebenso wenig wie die Collagen anderer weiblicher Künstlerinnen dieser Zeit.



Abb. 2: Lady Mary Georgina Filmer: „Lady Filmer in her Drawing Room“ (1863–1868), Quelle: The Art Institute of Chicago.

28 Schapiro, 1989, S. 295.

29 Women of Photography: An Historical Survey, catalogue (San Francisco: San Francisco Museum of Art), 18 April – 15 June, 1975; zit. n. Schapiro, 1989, S. 303.

30 Anm. d. Autorin: In dem Essay “Waste Not Want Not: An Enquiry Into What Women Saved And Assembled – Femmage” verweisen die Autorinnen Miriam Schapiro und Melissa Meyer auf weitere Frauen, die wie Lady Filmer collagiert arbeiteten, bevor diese Technik im kunstgeschichtlichen Diskurs *erfunden* wurde. Beispielsweise nennen sie eine deutsche Nonne, die im 18. Jahrhundert christliche Collagen anfertigte, oder auch Hannah Stockton, die schon im Jahr 1838 Collagen und Applikationen in Quilt-Form erstellte (vgl. Schapiro/Meyer, 1977/1978, S. 1).

Die Rolle des (wenigen) Raums, der Frauen ermöglicht wurde (und wird),³¹ scheint mit Hilfe des Begriffes *lap work* fassbar zu werden:

“It [L.S.: lap work] is what it sounds like. In order to maintain an inconspicuous role in the family and for the sake of preserving the dictum which commanded busy hands for keeping out of trouble and doing the lord’s work, women could sit in corners, take up the least amount of territory and let their minds run wild. A picture of Jane Austen comes to mind as she wrote her novels on the dining room table. Women, thus, did needle work, sewed on children’s garments, maintained household possessions, and invented their art.”³²

So überkreuzen sich im Begriff *lap work* verschiedene Ebenen: der bereits genannte wenige Raum, welcher Frauen für künstlerische Tätigkeiten zur Verfügung stand, äußert sich im Begriff selbst, da auf dem eigenen Schoß gearbeitet wird. Zugleich changieren die *lap works* zwischen künstlerischem Ausdruck, z.B. als kunstvolle Stickereien, Strickereien oder Häkelarbeiten von Frauen, und tatsächlicher *duty*, also zu erledigenden Hausarbeiten.

In Bezug auf kunstgeschichtliche Diskurse zu Collage scheint trotz dieser wichtigen feministischen Erkenntnisse jedoch Konsens zu sein, dass Braque und Picasso (als bekannteste Künstler der kubistischen Strömung) die Collage als künstlerische Ausdrucksform geprägt haben³³ – obgleich es zudem deutlich frühere historische Zeugnisse collagierten Arbeitens gibt – da diese erstmalig Alltagsgegenstände als Collage-Elemente nutzen: „Das erste eingeklebte Element, das sich in einem kubistischen Bild befindet, ist ein Stück Wachstuch in einem Stilleben [sic!] von PABLO PICASSO [sic!] (geb. 1881) vom Beginn des Jahres 1912, dessen Muster das Strohgeflecht eines Stuhlsitzes vortäuscht.“³⁴ Mit diesem Zitat wird nicht nur *eine* Verbindung zwischen Picassos „Stilleben [sic!] mit Rohrstuhlgeflecht“ und der Geschichte der Collage hergestellt, vielmehr wird es als *das erste collagierte Bild* innerhalb der Stilrichtung des Kubismus benannt. Die Kunstpädagogen Klaus Eid und Hakon Ruprecht schließen sich dieser Deutung an; sie schreiben: „Die Geschichte der Collage beginnt in unserem Jahrhundert damit, daß Picasso und Braque Papiere ausschneiden und in ihre Bilder einkleben. Für die Kunst ist damit das Magische der Realität entdeckt.“³⁵

Als Vorläufer dieser ersten (als solche bezeichneten) Collage werden Georges Braques Werke „Violine und Krug“ (1910) und „Violine und Palette“ (1909) vielfach benannt. Dies liegt darin begründet, dass sie reale Elemente in die Malerei miteinbezogen – bei Braques Werken jeweils in Form eines am oberen Bildrand in täuschender Echtheit gemalten Nagels. Dietrich

31 Anm. d. Autorin: Eine subjektive Beobachtung, die sich hieran anschließt, ist die von der Raumverteilung in der bürgerlichen Kleinfamilie, von der ich dachte, dass sie sich vor allem bis in die 1990er Jahren ereignete, welche aber – den Erzählungen bekannter Personen folgend – immer noch zutreffen: Ausgehend von Wohnverhältnissen, die sich an eher privilegierten Verhältnissen orientieren, kann ich mich eindrucklich daran erinnern, dass in den Häusern der Eltern von Freund:Innen oftmals der Vater ein Arbeitszimmer oder einen Hobbyraum hatte, in welchem er Sport oder Musik machen oder auch fernsehen konnte, während der Mutter – wenn ihr denn ein eigener Raum zustand – dieser meist als Bügelzimmer oder Hauswirtschaftsraum fungierte. Dies stellt selbstredend keine wissenschaftliche Raumverteilungsanalyse dar, vielmehr eine Beobachtung, die sich sicherlich trotzdem auf Schapiros Zitat beziehen lässt bzw. als zeitgenössisches Beispiel hierfür dienen kann.

32 Schapiro, 1989, S. 306.

33 Anm. d. Autorin: Sabine Eckmann verweist innerhalb ihrer Dissertation darauf, dass auch Louis Aragon vorkubistischen Collagen wenig Bedeutung beigemessen habe, da diese die Gattung der Malerei nie in Frage gestellt hätten (vgl. Eckmann, 1995, S. 16.). Da Aragons Text „La Peinture au Défi“ bereits im Jahre 1930 erschien und eine der ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Kunstform Collage darstellte, hatte dies selbstredend ebenso einen großen Einfluss auf anschließende Betrachtungen von Collage.

34 Wescher, 1968, S. 20.

35 Eid/Ruprecht, 1985, S. 7.

Mathy beschreibt dies sogar als kubistischen Versuch, die Bildebene aufzusprengen, um alltägliche Dinge in die Malerei miteinzubeziehen.³⁶ Da der platzierte Nagel in „Krug und Violine“ als *tromp-l'œil*-Motiv diskutiert wird, also als Versuch, das „Auge zu täuschen“³⁷, lässt sich die Wichtigkeit des Nagels für die Entwicklung der Idee von Collage erkennen³⁸: Die *Nachahmung* eines Nagels als erweiterter Bildgegenstand scheint des *tatsächlichen Aufklebens* von Objekten der kubistischen Collagen gedanklich vorausgegangen zu sein. Wolfgang Wsocki schreibt in Bezug auf die Bedeutung kubistischer Werke als Vorläufer der ersten Collagen:

„[...] Darüber hinaus verweisen sie [L.S.: eingearbeitete Realitätsfragmente] auf die Problematik ästhetischer Wirklichkeitswiedergabe in der Malerei; sie vergegenständlichen die Differenz zwischen Wirklichkeit und ästhetischer Wirklichkeitswiedergabe, die als Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung von Collage und Montage betrachtet werden muss.“³⁹

Als Hinführung zu den *Papier collés* – wie die ersten geklebten Papierbilder von Picasso und Braque benannt wurden – also auch bis zur Entstehung von „Stilleben mit Rohrstuhlgeflecht“, erscheint kunsthistorisch der Austausch und das gemeinsame Experimentieren der befreundeten Künstler Picasso und Braque relevant: Mit dem Ziel innerhalb ihrer Werke den Farbauftrag mit dem Material zu kombinieren und dadurch neue Texturen zu schaffen, bezogen sie *neue* Materialien, wie Sandmischungen und Sägemehl, in ihre Arbeiten mit ein. Über die Imitation damals modischer Holzmaserungen, Marmorierungen und auch Tapeten, gelangten sie zu der logisch erscheinenden Schlussfolgerung, Tapeten auch als solche, als Material und nicht nur als Vorlage mit einzubeziehen; von Wescher wird dies als *Geburt der Collage* betitelt.⁴⁰

Als weiterer Künstler des Kubismus innerhalb kunstgeschichtlicher Rezeption der *papier collés* – und im Umkreis von Picasso und Braque wirkend – wird vielfach auf Juan Gris verwiesen, welcher im Gegensatz zu Picasso und Braque die Collage mit Ölmalerei und Gouaches in Verbindung brachte.⁴¹ Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges fand allerdings die Hochphase der *papier collés* Picassos, Braques und auch Gris ein Ende.⁴² Nichtsdestotrotz wird ihr Einfluss auf andere Kubist:Innen – ebenso wie auf Künstler:Innen nachfolgender Epochen/Stilrichtungen – hervorgehoben und sie als *Begründer* der künstlerischen Collage angesehen.⁴³ Der

36 vgl. Mathy, 1994, S. 86.

37 Anm. d. Autorin: *tromp-l'œil* ist ein Wort aus dem Französischen, das mit *Augentäuschung* übersetzt wird. Beschrieben wird dieses als „Darstellungsweise in der Malerei, bei der durch naturalistische Genauigkeit mit Hilfe perspektivischer Mittel ein Gegenstand so wiedergegeben wird, daß der Betrachter nicht zwischen Wirklichkeit u. Gemaltem unterscheiden kann.“ (Dudenredaktion, 1990, S. 796). Als weiteres prominentes Beispiel eines „*tromp-l'œil*“ sei hier nur in Kürze auf Marcel Duchamps „*Étant donné*“ verwiesen.

38 Anm. d. Autorin: Zur Frage des Nagels in Braques „Krug und Violine“ verweist Peter Lodermeyer auf die Mehrdeutigkeit und Ambivalenz dieses. Er widmet innerhalb seiner Dissertationsschrift „Transformation des Stillebens in der nachkubistischen Malerei Pablo Picassos“ dem Werk Braques ein Kapitel und stellt hierin den Nagel als „berühmtestes kubistisches Einzelmotiv“ heraus (vgl. Lodermeyer, 1999, S. 28). Lodermeyer macht hierin deutlich, dass der Nagel kunsttheoretisch zwar als *tromp-l'œil* diskutiert wird, verweist aber in seinen Bildanalysen darauf, dass beispielsweise eine Maßstabsverkleinerung dessen notwendig gewesen wäre, um ihn „illusionistisch in den Realraum ragen zu lassen“ (Lodermeyer, 1999, S. 34). Mit seinen Bildanalysen zweifelt der Autor also die tatsächliche Illusion von Braques Malerei an und benennt sie als mehrdeutig und ambivalent.

39 Wsocki, 1984, S. 215.

40 vgl. Wescher, 1968, S. 21f.

41 vgl. Wescher, 1968, S. 28.

42 vgl. Wescher, 1968, S. 29.

43 Anm. d. Autorin: Zum Einfluss auf weitere, sich der kubistischen Bewegung anschließende, Künstler:Innen, siehe Wescher, 1968, S. 32-51 (Kapitel 2 „Die Kubisten und ihr Umkreis“).

Literatur- und Medienwissenschaftler Reinhard Döhl bestätigt Wysockis These zu Realitätsfragmenten in Collagen, welche die Collagen der Kubist:Innen von vorherigen künstlerischen Collage-Arbeiten (oftmals als *kunsthandwerkliche* Collagen bezeichnet) unterschied, nämlich dass mit der Entstehung kubistischer Collagen „ein Gegenstand nicht mehr nur möglichst realistisch, sondern konkret als er *selbst* wiedergegeben wurde“.44 Mit Eid und Ruprecht gesprochen: „Das geklebte Papierbild bildet den Anfang für eine zunehmende Verwendung von Realität als Gestaltungsmittel.“45 Diese Abkehr von mimetischer Nachahmung bringt auch der Kunstwissenschaftler Donald B. Kuspit auf den Punkt, wenn er schreibt:

„Collage destroys the effectiveness of the idea that the imitation of nature is the basis of art – the idea that art’s highest achievement is not simply to create an illusion of life, but to function as a kind of representation of it.“46

Es lässt sich ein weiteres Mal Schaesberg zitieren, der deutlich macht, dass es allerdings Überschneidungen der Volkskunst und der hohen Kunst gibt, welche auch bewusst künstlerisch eingesetzt werden.47 Dies wird an folgendem Zitat deutlich:

„Kunsthandwerkliche Collagen legen besonderen Wert auf dekorative Gestaltung, sie betonen die illusionäre Darstellung mit kunstfremden Materialien oder suchen ungewöhnliche Materialverbindungen. Sie erreichen die Verdopplung der Illusion wie etwa die Einfügung des wiederzugebenden Objekts ins Bild oder die illusionistische Repräsentation des Objektes durch Partikel (etwa das Abbild einer Muschel, die aus lauter kleinen Muscheln besteht).“48

Weiterhin scheint die Collage nicht nur als künstlerisches Ausdrucksmittel, sondern auch für die Geschichte des Bildes und die Veränderung des Bildbegriffes Relevanz zu besitzen; Schaesberg hebt dies hervor, wenn er schreibt: „Die Bedeutung des Mediums Collage für das Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts liegt nicht so sehr in der Einführung eines bestimmten technischen Verfahrens, sondern vielmehr in der fundamentalen Umwertung eines überkommenen Bildbegriffs.“49 Schaesberg führt – mit Bezugnahme auf bildwissenschaftliche Erkenntnisse Gottfried Boehms50 – die Besonderheit der kubistischen Collage durch den dieser vorausgegangenen und nachfolgenden Wandel des Bildverständnisses aus. Er schreibt hierzu:

„Die Autonomiebestrebungen der Moderne richteten sich im 19. Jahrhundert tendenziell zunehmend gegen die Konventionen des mimetischen Bildbegriffes, gegen akademische Traditionen des religiösen und historischen Gemäldes oder des bukolischen Landschaftsstück und fanden zunächst ihre Selbstbegründung in der Reflexion von Wahrnehmungsvorgängen, um dann scheinbar bei zunehmender Abstraktion unter autoreferentiellen Bedingungen ein System zu erschaffen, in der Kunst autonom und aus sich heraus, abgegrenzt von den Fremdreferenzen zur Welt, eine eigene Formensprache weiterentwickelt.“51

Wie schon erörtert wurde, äußerte sich die im Zitat angesprochene Abkehr vom mimetischen Bildbegriff in den papier collés. Diese sollten nicht mehr nur eine möglichst getreue Nachah-

44 Döhl, 1996, S. 11.

45 Eid/Ruprecht, 1985, S. 7.

46 Kuspit, 1989, S. 53.

47 vgl. Schaesberg, 2004, S. 21.

48 ebd.

49 Schaesberg, 2004, S. 8.

50 Anm. d. Autorin: Es sei verwiesen auf Gottfried Boehm (Hg.): „Was ist ein Bild?“, München, 1995.

51 Schaesberg, 2004, S. 12.

mung einer vermeintlichen Wirklichkeit erzielen, stattdessen fungierten eingeklebte Objekte als Repräsentation ihrer Selbst. Im Fall von Picassos „Rohrstuhlgeflecht“ diente das collagierte Wachtuch als Verweis auf *sich selbst*, auf ein Wachtuch.

Es soll nun nochmal Schaesbergs Zitat zu kunsthandwerklichen Collagen aufgerufen werden, um es aus einer anderen Perspektive zu betrachten:

„Kunsthandwerkliche Collagen legen besonderen Wert auf dekorative Gestaltung, sie betonen die illusionäre Darstellung mit kunstfremden Materialien oder suchen ungewöhnliche Materialverbindungen. Sie erreichen die Verdopplung der Illusion wie etwa die Einfügung des wiederzugebenden Objekts ins Bild oder die illusionistische Repräsentation des Objektes durch Partikel (etwa das Abbild einer Muschel, die aus lauter kleinen Muscheln besteht).“⁵²

Wird Petrus Schaesbergs Argumentation unter Einbezug von Herta Weschers kunstgeschichtlicher Herleitung und Miriam Schapiros Kritik betrachtet, wenn zuletzt genannte äußert, dass Erzählungen von Künstler:Innen in der patriarchalen Gesellschaft oft die von Männern über Männer sind, dann gerät das Narrativ von der Erschaffung der Collage durch die Genies Picasso und Braque ins Wanken. An dieser Stelle soll keine neue, bessere oder richtige Geschichte der Collage erzählt werden, es sollen jedoch die ständig wiederholten – sie könnten auch als Vorgriff auf das vierte Kapitel als Mythen bezeichnet werden – Geschichten, die die Collage umspannen, aufgezeigt und hinterfragt werden. Das bedeutet nicht, dass künstlerische Arbeiten, beispielsweise der Kubist:Innen, weniger Bedeutung in Bezug auf moderne Ansichten von Kunst und Welt erhalten. Vielmehr sollen die Bedeutungen, die ebenso durch die die Collage umgebenden Mythen entstanden und entstehen, in die Reflexion miteinbezogen werden. Gleichwohl soll verdeutlicht werden, dass es kunstgeschichtlich sehr häufig die künstlerischen Arbeiten *weißer*, hetero-sexueller, cis-männlicher Personen waren (und immer noch sind), die als bahnbrechend für kulturelle und gesellschaftliche Weiterentwicklungen anerkannt werden, da – unter nochmaligem Rückgriff auf Schapiro – die gleiche Personengruppe diese Geschichten erzählt. Die Geschichte der Collage bleibt hiervon nicht ausgenommen. Miriam Schapiro und Melissa Meyer unterstreichen die These, dass zwar das Wort der Collage im 20. Jahrhundert geprägt wurde, jedoch die Technik wesentlich älter ist, wenn sie schreiben “Collage: a word invented in the twentieth century to describe an activity with an ancient history.”⁵³ Weiterhin betonen sie, dass Arbeiten in Collage und die (Weiter-)Entwicklung dieser Technik nicht auf wenige berühmte Künstler zurückzuführen ist:

“Picasso and Braque are credited with inventing it. Many artists made collage before they did, Picasso’s father for one and Sonia Delaunay for another. When art historians mandate these beginnings at 1912, they exclude artists not in the mainstream. Art historians do not pay attention to the discoveries of non Western artists, women artists or anonymous folk artists. All of these people make up the group we call *others*.”⁵⁴

Somit stellen sie heraus, dass die künstlerische Collage zwar mit der Namensgebung dieser Technik in Verbindung steht und sich somit Bezüge zu kubistischen Künstlern wie Picasso und Braque ergeben, die Geschichte der Collage aber viel älter ist und die Entwicklung dieser nicht der Verdienst zweier Künstler sein kann. Außerdem machen sie auf den Akt des *Otherings* aufmerksam, ein Konzept, das auf den Literaturwissenschaftler Edward Said zurückzuführen ist, und in wel-

52 Schaesberg, 2004, S. 21.

53 Schapiro/Meyer, 1977/1978, S. 1.

54 Schapiro/Meyer, 1977/1978, S. 2f.

chem der Diskurs des Fremdmachens als gewaltvolle hegemoniale Praxis verstanden wird.⁵⁵ Der Zusammenhang von Kunst, Deutungshoheit und Othering am Beispiel „primitiver Kunst“ oder „Outsider Art“ wird in Kapitel 4 noch weiter entfaltet.

Wie kann nun in Bezug auf die bisherigen Erörterungen Collage als künstlerisches Ausdrucksmittel gedacht werden? Es lässt sich an dieser Stelle konstatieren, dass kunsthistorische Quellen künstlerisches Arbeiten in Collagen seit dem 12. Jahrhundert belegen. Allerdings existiert eine Unterscheidung dieser in als *Volkskunst* bezeichnete Collagen-Arbeiten und Collagen-Arbeiten, die im Zuge kubistischer Strömungen entstanden und einer *hohen Kunst* zugeschrieben werden, wobei auf die Überschneidungen, sowie deren mythischen Charakter aufmerksam gemacht wurde. Es wurde außerdem auf die Selbstreferentialität hingewiesen, die durch einen Wandel des Bildverständnisses in der Bildenden Kunst einsetzte und sich darin zeigte, dass aufgeklebte Alltagsgegenstände als Zitation ihrer Selbst fungierten. Diese bisher dargelegten Collage-Bezüge äußern sich als künstlerischer Ausdruck vor allem in den Ausführungen von *Klebebildern*, die auf den Begriff *coller* rekurren.

Ein verändertes Bildverständnis und ein damit einhergehender neuer Anspruch an Kunst in (der Geschichte) der Collage wurde ebenso durch dadaistische Künstler:Innen vorangetrieben. So wird im anschließenden Kapitel auf die Collage im Umfeld von Dada Berlin⁵⁶ eingegangen, ebenso auf die besondere Rolle Hannah Höchs.

2.1.2 Die Collage im Umfeld von Dada Berlin und bei Hannah Höch

Die folgenden Ausführungen erfolgen im Sinne einer historischen Kontextualisierung und Rahmung des Werkes und Wirkens Hannah Höchs.⁵⁷ Somit erfolgen diese in Kürze und umreißen nur das für die Argumentation dieser Arbeit Wesentliche.⁵⁸ Hierzu wird zuerst die Collage-Idee von Dada-Berlin im Allgemeinen herausgearbeitet und daran anschließend auf Höchs Bei-

55 vgl. Do Mar Castro Varela/Mecheril, 2010, S. 43.

56 Anm. d. Autorin: In Bezug auf die Geschichte der Collage (vor Dada) ließe sich die Auseinandersetzung auf weitere künstlerische Strömungen wie Futurismus, Expressionismus oder auch Bauhaus erweitern; da dies aber keine rein kunsthistorische Arbeit darstellt, werden diese hier nicht vertiefend ausgeführt. Es sei verwiesen auf Wysocki, er diskutiert z.B. Kubismus und Futurismus als Vorläufer dadaistischer Collage und Montage (vgl. Wysocki, 1984, S. 213–217).

57 Anm. d. Autorin: Reinhard Döhl weist darauf, dass sowohl Hannah Höch als Person als auch ihre Collagen trotz der ihnen immanenten Eigenständigkeit oftmals im Schatten der Berliner Dadaisten und insbesondere auch Raoul Hausmanns standen (vgl. Döhl, 1996, S. 16f). Ein ähnliches Bild ergab sich für die Autorin innerhalb eigener Recherche: Wysocki betont z.B. das *gemeinschaftliche* Arbeiten Höchs mit Hausmann und widmet diesem ein deutlich ausführlicheres Kapitel als der Künstlerin (vgl. Wysocki, 1984, S. 30). Dass sich diese Unterschiedlichkeit des Umfangs – zu Hausmann wurden ca. 10 Seiten, zu Höch ca. 3 Seiten geschrieben – nur zufällig ergeben hat, scheint, zumindest für die Autorin, keine schlüssige Erklärung.

58 Anm. d. Autorin: Für vertiefte Auseinandersetzung siehe z.B. Wolfgang Wysocki: *Der redende Mensch in Universal-City. Die Spuren der industriellen Zivilisation in der Collage- und Montagetechnik der Berliner Dadaisten*, Freiburg, 1984. Wysockis Dissertation legt den Schwerpunkt auf den Berliner Dadaismus und führt diesen anschaulich aus. Weiterhin ließe sich ebenfalls Raoul Hausmanns „Am Anfang war Dada“, Gießen, 1992, als Dada (und zugleich vor männlicher Dominanz geprägte) Perspektive aufführen. Für die Auseinandersetzung mit Hannah Höchs Leben und Werk bieten sich selbstredend die sechs Bände der „Lebenscollage“ an, zur Vertiefung siehe: Berlinische Galerie (Hg.): *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Archiv Edition. Band 1, 1. Abteilung, 1889–1918. Berlin, 1989. Berlinische Galerie (Hg.): *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Archiv Edition. Band 1, 2. Abteilung, 1919–1920. Berlin, 1989. Berlinische Galerie (Hg.): *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Archiv Edition. Band 2, 1. Abteilung, 1921–1945. Berlin, 1995. Berlinische Galerie (Hg.): *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Archiv Edition. Band 2, 2. Abteilung, 1921–1945. Berlin, 1995. Berlinische Galerie (Hg.): *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Archiv Edition. Band 3, 1. Abteilung, 1946–1978. Berlin, 2001. Berlinische Galerie (Hg.): *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Archiv Edition. Band 3, 2. Abteilung, 1946–1978. Berlin, 2001.

trag zur (Weiter-)Entwicklung der Collage/Fotomontage eingegangen und ihre Position bzw. Nicht-Anerkennung im Umfeld von Dada-Berlin thematisiert.

Als Annäherung an die zeitgeschichtliche Situation von Dada Berlin sei auf ein Zitat Wolfgang Wysockis verwiesen:

„Die Vorgeschichte des Berliner Dadaismus spielt sich im Wesentlichen an zwei verschiedenen Schauplätzen ab: Natürlich in Berlin selbst, aber auch in Zürich. Die Wiege sämtlicher Dada-Richtungen stand in Zürich, und zwar in der Spiegelgasse, wo am 5.2.1916 das ‚Cabaret Voltaire‘ eröffnet wurde. Nach Zürich hatte es während des 1. Weltkrieges eine ganze Internationale von Avantgardekünstlern und Intellektuellen verschlagen. [...] Gemeinsam war ihnen nur die Ablehnung des Krieges, künstlerisch hingegen orientierten sie sich an unterschiedlichsten Ausprägungen der modernen Kunst.“⁵⁹

Wysocki hebt die unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen, die die sich im Cabaret Voltaire versammelnden Künstler:Innen voneinander abgrenzte⁶⁰, hervor, ebenso wie das verbindende Element der Idee einer Ablehnung traditioneller Kunst und einer Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen, die in der Gründung von Dada mündete.⁶¹ Das Überschwappen der Dada-Idee von Zürich nach Berlin wird mit der Rückkehr des Schriftstellers Richard Huelsenbeck im Jahr 1917 in Verbindung gebracht, auch wenn zu diesem Zeitpunkt bereits eine geistige Widerstandshaltung gegen den vorherrschenden militärischen, politischen, wirtschaftlichen Druck und eine „Unterdrückung der künstlerischen Freiheit“⁶² bestand.⁶³ Wescher beschreibt die Verbindung von Huelsenbecks Rückkehr mit der Gründung des Club Dada folgendermaßen:

„Aber sein [L.S.: Huelsenbecks] Auftreten und die Fama der in Zürich vollbrachten Taten bewirken, dass die Berliner revolutionären Künstler nun auch ‚Dada‘ auf ihre Fahne schreiben. Haussmann, Jung, Grosz und Heartfield nehmen Fühlung mit Huelsenbeck auf, und im April 1918 wird der ‚Club Dada‘ gegründet. Auf der ersten Soirée, die am 12. April 1918 in der ‚Neuen Sezession‘ stattfindet, verliest Huelsenbeck ein Dada-Manifest, das von den Züricher und Berliner Anhängern gemeinsam unterzeichnet ist.“⁶⁴

Für die weitere Geschichtsschreibung der Collage erscheint in diesem Zusammenhang relevant, dass das Dada-Manifest die Verwendung neuer Materialien forderte. Herta Wescher vermutet in diesem Zusammenhang, dass den Berliner Club Dada Mitgliedern zu diesem Zeitpunkt sowohl kubistische und futuristische Vorbilder als auch Collagen aus dem Umfeld der Züricher Bewegung bekannt gewesen sind.⁶⁵ Auch Sabine Eckmann betont den Zusammenhang des Nutzens neuen Materials und Dada, wenn sie schreibt:

„Die Thematisierung unterschiedlicher Materialien innerhalb verschiedener Gestaltungen beginnt mit dem Dadaismus. In ihrem Bestreben, die Tradition der Kunst zu attackieren, haben die Dadaisten nicht nur – wie es häufig beschrieben wird – nach Anti-Kunst-Positionen gesucht, sondern auch extensiv an neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln gearbeitet.“⁶⁶

59 Wysocki, 1984, S. 2.

60 Anm. d. Autorin: Auch der Kunsthistoriker William C. Seitz macht darauf aufmerksam, dass im Gegensatz zum Futurismus Dada nicht als „cohesive movement“ (Seitz, 1961, S. 32) zu begreifen sei. Er verdeutlicht die unterschiedlichen Motive, Hintergründe und (politischen) Ansprüche verschiedener Künstler:Innen in und an Dada. Zur Vertiefung siehe: Seitz, 1961.

61 vgl. Wysocki, 1984, S. 2.

62 Wescher, 1968, S. 136.

63 vgl. Wescher, 1968, S. 135f.

64 Wescher, 1968, S. 136.

65 vgl. Wescher, 1968, S. 138.

66 Eckmann, 1995, S. 10.

Der Germanist Dietrich Mathy, welcher die Ursprünge des Dadaismus untersucht, bestätigt dies, wenn er sich auf Hugo Balls Tagebucheinträge⁶⁷ bezieht und hervorhebt, dass Ball in diesen einen Widerstand gegen den traditionellen Kunstgeschmack und bis dato vorliegende künstlerische Techniken formuliert und diesen Begriffe wie Abstraktion, Primitivismus⁶⁸ und Spontaneität entgegen setzt.⁶⁹ Dietrich Mahlow betrachtet den Zufall als wesentliches Element künstlerischen und insbesondere des collagierten Arbeitens. Mahlow äußert hierzu:

„zufall und künstlerischer eingriff gehen ding in hand. das ist in der malerei oft so, aber was die colla-
ge besondert, ist das bewusste eingehen auf den zufall: ihm werden fallen gestellt, brücken gebaut, er
wird gezwungen, sich zu ereignen, die türen bleiben für ihn auch dann noch offen, wenn andere die
sache schon für unabänderlich und relativ optimal auf einen nenner gebracht hielten. zufall und absicht
machen halbe halbe. und das material besteht aus resten, gewonnen von der unbeachteten seite des
täglichen lebens [sic!]“⁷⁰

Im Weiteren lässt sich nicht nur auf dadaistischen Werken inhärente Bedingungs-elemente wie Zufall und Abstraktion verweisen, Mathy folgend ließe sich die Collage als herunter gebroche-
nes *Prinzip* dadaistischer Kunst formulieren. Er schreibt:

„Die unter ästhetischer Perspektive betrachteten übrigen Manifestationen Dadas zu charakterisieren
hieß, einigermaßen pauschal aufs Prinzip der Collage zu verweisen: Sämtliche wie immer artifiziiellen
sind direkt oder indirekt von ihm abhängig oder werden wesentlich durch Montage oder Assemblage
geprägt. Das gilt für die musikalisch-bruitistischen Formen ebenso wie für Maskentanz und varieté-
ähnliche Darbietungen. Das gilt erst recht für den bildnerischen und gestalterischen Bereich, für Skulp-
tur und Relief, und ist sogar nachweisbar in technisch eher traditionell gearbeiteten Werken, bei Grosz,
der eine Malerei des sozialkritischen Realismus propagiert, zeichnerisch festgehalten in den bekannten
Zyklen *Ecce Homo* und *Dr. Billig am Ende*, nachweisbar auch bei Dix, Schad und Schlichter, die nach
bloß peripherer Berührung mit Dada sich der Neuen Sachlichkeit zuwenden.“⁷¹

Die Fotomontage der Dadaist:Innen weiter untersuchend bezeichnet Mathy ebendiese als
hauptsächliches künstlerisches Ausdrucksmittel bzw. -technik. Hier verweist der Autor auf eine
Grundfrage der Semiotik, und auch der Fotografie, nämlich die nach Signifikat und Signifi-
kant⁷², und führt aus:

67 Anm. d. Autorin: Mathy macht weiterhin darauf aufmerksam, dass diese Inhalte Hugo Balls bei der Veröffentlichung und des Vortrages des *Dadaistischen Manifests*, am 12.4.1918 in Berlin, von Huelsenbeck wiederholt vorge-
tragen wurden (vgl. Mathy, 1994, S. 108f).

68 Anm. d. Autorin: Wie in Kapitel 1 bereits herausgearbeitet wurde, lassen sich in kunsthistorischen, kunstpädagogischen und auch künstlerischen Diskursen (bis in die Gegenwart) kolonial-rassistische Bilder und damit verbundenen Ideologien beobachten. Davor schien auch der Dadaismus bzw. Künstler:Innen, die innerhalb dessen subsummiert werden, nicht gefeit. So wird zum einen der Begriff des *Primitiven* als Referenzpunkt für Balls Frage nach (neuer) Kunst konstruiert. Zum anderen verweist Mathy darauf, dass im Cabaret Voltaire „Jazzmusik und choreographische N-Wort-Tänze aufgeführt wurden“ (Mathy, 1994, S. 105).

69 vgl. Mathy, 1994, S. 105.

70 Mahlow, 1968, S. 10.

71 Mathy, 1994, S. 115.

72 Anm. d. Autorin: Der Semiotiker Charles Sanders Peirce stellte 1893 ein Klassifikationssystem von Zeichen auf, welches ausschlaggebend für eine neue Betrachtungsweise der Fotografie, nämlich die der Zeichenhaftigkeit dieser, war und auf das sich viele Foto-Theoretiker:Innen und Philosoph:Innen bezogen. Peirce unterscheidet zwischen Ikon, Symbol und Index. Das Ikon zeichnet sich dadurch aus, dass es eine starke Ähnlichkeit mit dem Objekt, welches es abbildet, aufweist. Ein Beispiel hierfür wäre eine Malerei eines Hasen. Diese verweist auf der ikonografischen Ebene auf das Tier Hase. Das Symbol hingegen bezieht sich auf einen abstrakteren Gegenstandsbezug. Dieses ist an kulturelle Konventionen gebunden und kann somit variieren. Das Symbol eines Hasen kann ein Zeichen für Klugheit, Lebenskraft oder Fruchtbarkeit sein, je nachdem, in welchem Kontext es gelesen wird. Die

„Die Photomontage – eigentlich eine Photocollage, da nicht direkt durch photographische Verfahren hergestellt, sondern aus Photoreproduktionen gefertigt – wird zum wesentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel der Berliner und soll in realistischer Zielsetzung die politische und soziale Gegenwart attackieren. Dabei dokumentiert die Verwendung von Phototeilen innerhalb des Montageverfahrens das Bemühen, im Stande der Gleichzeitigkeit sich der Verfügbarkeit der Dinge im Wege ihrer zum Material erhobenen Abbilder zu versichern.“⁷³

Der Germanist stellt zudem die Abkehr von traditionellen künstlerischen Ausdrucksformen und das gezielte Hinzuziehen vermeintlicher Abfallprodukte als Material künstlerischer Arbeiten bei Dada heraus:

„Im Gegensatz zur futuristischen Technik- und Fortschrittsverherrlichung artikulieren die Collagen der Dadaisten die Revolte gegen eine perfekte, rational verwaltete Welt. [...] Zugleich vollzieht sich mit der ausschließlichen Verwendung von Collage-Material die Steigerung der Collage ins Absolute, wobei die Geringschätzung etablierter Kunst in der Verwendung außerkünstlerischen Materials zum Ausdruck kommt: Das Nutzlose, Weggeworfene, der ganze Zivilisationsmüll erfährt eine Neubewertung.“⁷⁴

Auch Eid und Ruprecht thematisieren die Nutzung vermeintlichen Abfalls für Collagen, schreiben von „Wohlstandsmüll“⁷⁵ und, dass ebendieser in den Händen des:der Finder:In zum Gestaltungsmaterial werden kann.⁷⁶ Weiterhin würde nach Mathy die Verwendung von Papier, Schere und Leim dem Anonymitätswunsch Dadas entsprechen und aufgeklebte Inhalte nicht mehr wie bei den Kubist:Innen die Palette ergänzen, sondern ersetzen.⁷⁷ Außerdem fasst er zusammen:

„Doch Dada erschöpft sich nicht darin. Ebenso wesentlich ist ihm das vor allem von der Berliner Sektion vertretene gesellschaftskritische Engagement, das in der Einführung der Photomontage gipfelt. Die polemische Kombination von fragmentierten Photographien, von Phototeilen und journalistischen Reproduktionen aller Art als vorgefertigten und vorgefundenen Abbildern der Realität wird vielfach unter Verwendung zusätzlicher Textinformationen verstärkt. [...] Zudem gestattet die Photomontage in der bildhaften Darstellung gleichzeitig verschiedene Blickpunkte und perspektivische Ebenen als massenwirksames Agitationsmittel einzuführen.“⁷⁸

indexikalische Ebene des Zeichens nach Peirce beruht auf der Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat. Der Index verweist somit immer auf seinen Referenten; Philippe Dubois sieht hier sogar das Prinzip einer existentiellen Bindung an den Referenten, welches den Index stark von Ikon und Symbol unterscheidet (vgl. Dubois, 1998, S. 65). Als Beispiel für Zeichen im indexikalischen Sinne ließe sich Rauch nennen, welcher auf Feuer verweist. Im Beispiel des Hasen würde das bedeuten, das ein Pfotenabdruck oder ein Hasenköttel ebenfalls Zeichen im indexikalischen Sinne darstellen, da sie auf die Existenz des Tieres verweisen.

Für vertiefte Auseinandersetzung mit der Frage der Indexikalität von Fotografie sei verwiesen auf Philippe Dubois „Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv“ (Amsterdam, Dresden 1998) und „Diskurse der Fotografie“ von Herta Wolf (Hg.) (Frankfurt am Main, 2003).

In Kapitel 3 werden die zeichentheoretischen Überlegungen von Ferdinand de Saussure (1857–1913) vertiefend dargelegt und auf das Problem der Differenz bezogen. Da sowohl Peirce als auch Saussure sich mit der Frage der Zeichen auseinandersetzen – wenn auch Peirce aus einer mathematischen und Saussure als einer sprachwissenschaftlichen Perspektive – soll kurz angemerkt werden, dass die Theoretiker sich nicht aufeinander bezogen haben, aber trotzdem gemeinsame Betrachtungspunkte auffindbar sind: Das von Saussure geprägte Prinzip der Arbitrarität von Zeichen bezieht ein, dass im Sinne dessen alle sprachlichen Zeichen *symbolisch* sind; außerdem entspricht das Prinzip der Linearität von Zeichen auch der Idee Peirces, da auch bei diesem Ikon, Symbol und Index als Objekte weiterer Zeichen gedacht werden.

73 Mathy, 1994, S. 117.

74 Mathy, 1994, S. 120.

75 Eid/Ruprecht, 1985, S. 14.

76 vgl. ebd.

77 vgl. Mathy, 1994, S. 120.

78 ebd.

Diane Waldman macht in ihrer kunstgeschichtlichen Betrachtung von Collage, Assemblage und Objektkunst allerdings deutlich, dass es die Nutzung der Fotografie als künstlerisches Verfahren schon seit der Erfindung des Mediums selbst gibt.⁷⁹ Unter diesem Gesichtspunkt erscheinen die Dadaist:Innen nicht als Begründende der Fotomontage, da bereits z.B. Christian Schad, László Moholy-Nagy und Man Ray in den 1920er Jahren mit Fotogrammen und ähnlichen Fototechniken arbeiteten. Wie Waldman deutlich macht, prägten die Dadaist:Innen aber den Begriff der Fotomontage (auch Photomontage geschrieben), da sie sich als Ingenieur:Innen und Monteur:Innen sahen und sich von Künstler:Innen abgrenzen wollten.⁸⁰ Somit lässt sich konstatieren, dass sich die Dadaist:Innen den Begriff aneigneten⁸¹; ebenso wurden sich Arbeitsanzüge von Arbeiter:Innen angeeignet, um „zu betonen, daß sie Arbeiter waren und keine Künstler“⁸². In Bezug auf den Dadaismus könnte also ein ähnliches Bild wie bei den Betrachtungen des Kubismus auf die Geschichte der Collage gezeichnet werden: Beide Strömungen stellen sichtbar nicht den Beginn von Collage/Fotomontage *an sich* dar; jedoch sind beide Strömungen aufgeladen mit ebendiesen Narrativen.

Wie ausgeführt wurde, haben die Künstler:Innen um Dada Berlin die Collage als künstlerische Ausdrucksform gezielt genutzt und damit experimentiert. Zusammenfassend lässt sich festhalten:

„die bild-collagen wurden für dada erst relevant als die bewegung zürich verlassen hatte, besonders in der berliner dada-bewegung. das stichjahr ist 1918. im nachkriegs-berlin verbindet sich die anti-bürgerliche haltung von dada mit eindeutiger politischer tendenz. der collage-stil, den der berliner

79 vgl. Waldman, 1993, S. 102.

80 vgl. Waldman, 1993, S. 102f.

81 Anm. d. Autorin: Während im Bereich der Bildenden Kunst das Prinzip der Aneignung (engl. „appropriation art“) als ein Selbstverständliches gilt, lässt sich kulturelle Aneignung im Kontext von kolonial-rassistischen Strukturen durchaus problematisieren. Die folgende Herleitung bezieht sich auf die dadaistische Aneignung der Arbeiter:Innen-Kleidung. Noah Sow schreibt zu kultureller Aneignung: „Vorgang der einseitigen ‚Übernahme‘ von Kulturfragmenten und -elementen durch Angehörige einer Dominanzkultur, wodurch ursprüngliche Bedeutungs-umgebungen, Symbolgehalte und inhaltliche Bezugnahmen der vereinnahmten/annektierten Kultur verflacht, verfälscht oder verzerrt werden, was bis zu kulturellen und als ‚eigenen‘ deklarierten Neubeschreibungen (in *weißen*/westlichen Kontexten) führen kann. [...] Bei Formen kultureller Aneignung geht es immer um Macht, ergo immer um *ungleichberechtigte kulturelle Zugangsbedingungen*. Anders ausgedrückt: Um kulturelle Aneignung handelt es sich immer dann, wenn die aneignende Person einer Kultur angehört, die gegenüber der angeeigneten Kultur dominant ist, und aufgrund nach wie vor weltweit bestehender kolonialer bzw. neo-kolonialer Machtgefälle eine Einseitigkeit des Vorgangs bedingt ist. Kulturelle Zitate oder Anleihen seitens Personen, die hinsichtlich der Kultur, die sie zitieren oder deren Elemente sie verwenden, strukturell nicht privilegiert sind, gelten nicht als ‚kulturelle Aneignung‘, sondern als ‚Anleihen‘ bzw. ‚Zitate‘ oder – bezogen auf die kritische Nutzung oder Synthetisierung von Elementen dominanter kolonialer Kulturen – als kulturelle Um- und/oder Neubeschreibungen im Sinne widerständiger (Selbst) Ermächtigung. Ein solch hemmungsloses Bedienen an der vermeintlichen Exotik geandeter Kulturen erfolgt in Ermangelung einer Wahrnehmung von Dominanzeffekten der vermeintlich als langweilig, zumindest aber keinesfalls als ‚exotisch‘ oder ‚anders‘ empfundenen ‚eigenen‘ Kultur. Die Mystifizierung bzw. das ‚Interessantmachen‘ von im Zuge dessen geanderten Kulturen kulminiert in der exklusiven Auffassung, dass man keinerlei Hemmungen haben müsse, sich fraglos aus dem globalen ‚Kulturtopf‘ zu bedienen. Da Menschen des *weißen* Europas/des *weißen* Westens in der Regel die unmarkierte Norm sind und folglich nur geanderte Kulturen – im Sinne einer anmaßenden Möglichkeitsbedingung – als ‚etwas Besonderes‘ wahrgenommen werden, bricht sich der Wunsch, *selbst* etwas Besonderes zu sein, in der Aneignung von Elementen aus verschiedenen geanderten Kulturen Bahn.“ (Sow, 2011b, S. 417 f.).

Sows Zitat folgend, lässt sich die Kritik an der Selbstverständlichkeit von Aneignung auch auf die Klassenfrage übertragen: Wenn die Dada-Künstler also als Arbeiter gelesen werden wollen und nicht als Künstler, sich hierfür Arbeiter:Innen- bzw. Monteur:Innen-Kleidung anziehen, machen sie dies ebenso als Angehörige einer Dominanzkultur, nämlich der der Künstler und Akademiker, die strukturell deutlich privilegierter als Arbeiter:Innen sind. Ebenso könnte der Aspekt des Interessantmachens thematisiert werden.

82 Waldmann, 1993, S. 102.

dada-kreis intensiv entwickelt, gewinnt deshalb alsbald einen aggressiven gesellschaftskritisch-agitativen Charakter, und aus dem gleichen Grund wird die Photomontage⁸³ wichtigstes Ausdrucksmittel [sic!].“⁸⁴

Die Collage (Fotomontage) und Hannah Höch

Nach bisheriger Herleitung kann konstatiert werden, dass die Collage als künstlerisches Ausdrucksmittel in geschichtlichem Kontext lange mit der Tätigkeit des Klebens verbunden wurde, im Zusammenhang mit dadaistischer Collage zugleich auch Fotografien als Medium für collagiertes Arbeiten genutzt wurden; gleichzeitig wurde aber bereits die Ambivalenz, die den Collagebegriff umspannt, hervorgehoben. Im Folgenden wird der Bezug Hannah Höchs zur (Weiter-)Entwicklung der Collage als künstlerisches Gestaltungsmittel herausgestellt. Demzufolge wird an dieser Stelle keine umfassende biographische Darstellung⁸⁵ erfolgen, sondern eine Kontextualisierung und Werkeinordnung im Rahmen der Geschichte der Collage. Dass auch in künstlerischen Zusammenhängen Kategorisierungen, Stereotypisierungen und Deutungshoheit eine beachtliche Rolle spielen, wird in Kapitel 4.3 dieser Arbeit noch theoretisch vertieft. Dieses Phänomen – und das kann an dieser Stelle vorweggenommen werden – zeigt sich auch in der wissenschaftlichen bzw. kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Hannah Höch. Auffällig ist hier, dass Höch oft als wichtige Künstlerin in Bezug auf Collage bzw. Fotomontage und Dadaismus genannt wird, als Erfinder dieser aber stets ihre männlichen Kollegen Anerkennung finden.⁸⁶ Mathy schreibt beispielsweise: „Ob nun Hausmann oder Heartfield und Grosz das Urheberrecht der Fotomontage gebührt: ihren Arbeiten ist bei aller formaler Differenz wesentlich gemeinsam die tendenzielle Abdankung des Originals [...]“⁸⁷. Nicht unwesentlich erscheint in diesem Kontext die Tatsache, dass in manchen wissenschaftlichen Texten, Dissertationen und ähnlichen Herausgaben zur (Geschichte der) Collage keine einzige weibliche Collage-Künstlerin auftaucht⁸⁸ oder wenn genannt, diese als eine Art Nebenfigur dargestellt wird. Somit lässt sich mit der Künstlerin Miriam Schapiro betonen, dass innerhalb kunstgeschichtlicher Erzählungen innerhalb patriarchaler Rahmenbedingungen es oftmals Männer sind, die über männliche Künstler schreiben, während weibliche Künstlerinnen oftmals ungenannt bleiben.⁸⁹ Die Kulturwissenschaftlerin Denise Toussaint verdeutlicht

83 Anm. d. Autorin: Auf die begriffliche Unterscheidung sowie theoretische Unterschiede von Collage, Fotomontage und Assemblage wird in Kapitel 2.1.3 eingegangen.

84 Mahlow, 1968, S. 37.

85 Anm. d. Autorin: An dieser Stelle könnte auf folgende biographische Eckpunkte verwiesen werden: Hannah Höch wurde am 1. November 1889 in Gotha (Thüringen) geboren und wuchs mit vier jüngeren Geschwistern und ihren Eltern Rosa (geb. Sachs) und Friedrich Höch in Weimar (ab 1895 wieder in Gotha) auf. Sie fing schon als junges Mädchen an zu malen, zeichnen und collagieren und besuchte mit 22 Jahren die Kunstgewerbeschule Charlottenburg, wo sie Raoul Hausmann kennen lernte, mit dem sie eine siebenjährige Beziehung führte und gemeinsam künstlerisch arbeitete. Mit der Schriftstellerin Mathilda Maria Petronella ‚Til‘ Burgman führte Höch eine neunjährige Beziehung; beide standen ebenfalls im künstlerischen Austausch. Verheiratet war Höch außerdem mit Heinz Kurt Matthies bis 1942. Höch starb am 31. Mai 1978, zu dieser Zeit lebte sie in ihrem Haus in Berlin-Heiligensee. Dieses hatte sie 1939 gekauft und konnte hier während der NS-Zeit im Verborgenen leben und weiterhin künstlerisch arbeiten.

86 Anm. d. Autorin: Beispielsweise Mahlow verweist auf Johannes Baader und Raoul Hausmann als Initiatoren des Berliner Dada und somit auch als wesentliche Personen für die Weiterentwicklung dieser (vgl. Mahlow, 1968, S. 37).

87 Mathy, 1994, S. 118.

88 Anm. d. Autorin: Beispielsweise Petrus Schaesbergs Dissertation „Konzept der Collage. Paradigmenwechsel in der Entwicklung von Pablo Picasso bis Edward Ruscha“ scheint ohne Beachtung einiger Teile der Geschichte der Collage auszukommen, die nicht nur von Männern gemacht wurde. Sowohl in seinen Auseinandersetzungen mit der Geschichte und Bedeutung der Collage als auch in den dezidierten Analysen finden sich nur männliche Künstler. Frauen als Künstlerinnen, die an der Geschichte der Collage mitschrieben, tauchen nicht auf (vgl. Schaesberg, 2004, Kap. 2).

89 vgl. Schapiro, 1989, S. 295.

diese Art des male-bonding und den Ausschluss weiblicher Personen, wenn sie von Hannah Höch im Umkreis der Berliner Dadaisten berichtet:

„In den vor männlicher Dominanz strotzenden Manifesten und Rückblicken der großen Dadaisten Hausmann, Heartfield, Herzfelde und Huelsenbeck wird Höch als Mitglied der Gruppe niemals gewürdigt; Raoul Hausmann, ihr langjähriger Lebensgefährte⁹⁰ bezeichnet sie einmal sogar dezidiert als Nicht-Mitglied.“⁹¹

Diese im Zitat herausgestellte Bezeichnung Hannah Höchs als Nicht-Mitglied des Club Dada findet sich im Nachhall Hausmanns zu Dada, wenn er schreibt:

„Ich kann nicht mehr als ungefähr zehn wahrhaftige DADAisten anerkennen. [...] Die einzigen Mitglieder des Club Dada waren: Hausmann, Huelsenbeck, Helmut Herzfelde genannt John Heartfield, George Grosz, Walter Mehring und Johannes Baader. [...] Zum Beispiel Hannah Höch hat nur an zwei Ausstellungen teilgenommen, sie war niemals Mitglied des Club Dada [...]“.⁹²

Weiterhin maßt sich Hausmann an, Hannah Höchs künstlerisches Genre zuschreiben zu können, wenn er weiter ausführt: „Die Werke von Otto Dix und Hannah Höch waren nicht ausgesprochen Dada, eher expressionistisch oder schon surrealistisch.“⁹³ Dieses Zitat und die hierin zugrunde liegende Haltung lässt sich als Paradebeispiel für Deutungshoheit (siehe Kap. 4) aufführen – denn, da Hausmann sich selbst als Gründer von Dada versteht, spricht er sich hierzu selbst eine außerordentliche Expertise zu; unabhängig davon, wie Höch ihre Arbeiten selbst einordnen würde, stellt er sich als Experte ihres künstlerischen Schaffens dar und schreibt sie dem Expressionismus oder dem Surrealismus zu. Hausmanns Ausschluss zum Trotz ist Hannah Höchs Relevanz für die Collage bzw. Fotomontage unstrittig, ebenso wie sich ihr künstlerischer Einfluss belegen lässt. Waldmann verweist darauf, dass sowohl Grosz und Heartfield die Erfindung dieser Technik für sich beanspruchen, ebenso Hausmann und Höch, wenn sie schreibt:

„In Höchs und Hausmanns Version heißt es, 1918 seien sie bei einem Sommeraufenthalt an der Ostsee von Soldatenbildern inspiriert worden, die sie dort in den Häusern gesehen hätten, wo Familienmitglieder die Köpfe ihrer männlichen Angehörigen aus Fotos ausschneiden und auf das fertige Bild eines Soldatenkörpers aufklebten. Höch betonte auch, daß sie seit ihrer Kindheit durch volkstümliche Postkarten mit der Fotomontage vertraut gewesen sei.“⁹⁴

In der Erzählung Hausmanns⁹⁵ sei es wiederum er selbst alleine gewesen, der die Fotomontage erfunden habe, lediglich zur Namensfindung habe Höch – gemeinsam mit Grosz, Heartfield

90 Anm. d. Autorin: Auf das ambivalente Verhältnis Hannah Höchs zu Hausmann und deren insgesamt sieben Jahre verlaufende Beziehung geht Roters im Vorwort der „Lebenscollage“ ein (vgl. Roters, 1989, S. 22ff.). Die von Toussaint beobachtete männliche Dominanz Hausmanns zeigt sich ebenso in Roters Schrift, gepaart mit dem sich selbst zugesprochenem Expertentum auf das weibliche Geschlecht bezogen: „[...] Da er [L.S.: Hausmann] vom Wesen der Frau viel gelesen hat, glaubt er in seiner Belesenheit, mehr vom Wissen der Frau zu verstehen als die Frau selbst. Sein Wissen versucht er, der vom ihm (dafür) auserwählten Frau umständlich zu vermitteln“ (Roters, 1989, S. 24).

91 Toussaint, 2014, S. 225.

92 Hausmann, 1992, S. 171f.

93 Hausmann, 1992, S. 172.

94 Waldmann, 1993, S. 103f.

95 Anm. d. Autorin: Die Schriftstellerin Ursula Krechel, die in dem kurzen Essay „Als ob ich schon tot wäre: Hannah Höch“, das Leben und Werk der Künstlerin auffächert und betrachtet, bezeichnet Hausmanns Verhalten gegenüber Höch als „Dominanzgebaren“ mit welchen er Höch terrorisiert habe; ebenso macht sie deutlich, dass Höchs Arbeit mit Collage und Fotomontage ihr als künstlerisches Erkenntnisinstrument diene und stellt Höchs Relevanz – dem Titel des Gesamtwerkes ergeben – ebenso stark wie leise heraus (vgl. Krechel, 2015, S. 155f.). Zur Vertiefung siehe: Krechel, 2015, S. 148–163.

und Baader – beigetragen.⁹⁶ Eberhard Roters, der auch im persönlichen Kontakt zur Künstlerin stand, bringt hingegen die Relevanz Hannah Höchs pointiert auf den Punkt, wenn er schreibt:

„Hannah Höch war die geborene Collagistin. Das Prinzip Collage entsprach ihrer ureigensten Veranlagung. Die Anregung zur künstlerischen Arbeit in dieser Technik wurde ihr nicht etwa erst durch Raoul Hausmann eingegeben, sie wurde durch die Zusammenarbeit mit ihm lediglich gefördert. Die Collage ist ihre eigene Erfindung. Immerhin hatte sie bereits, lange bevor Raoul Hausmann und sie gemeinsam die ersten dadaistischen Collagen schufen, Collagen aus Schnittmusterbogenresten und eigens dafür zerschnipselten eigenhändigen Ornamententwürfen hergestellt.“⁹⁷

Roters geht außerdem auf die Relevanz Höchs, Hausmanns, Heartfields und Grosz für die (Weiter-)Entwicklung von Collage und Montage bei Dada ein, indem er verdeutlicht, dass Hannah Höch und Hausmann die dadaistische Fotomontage und die anderen beiden Künstler zur gleichen Zeit die noch stärker politisch intendierte Fotomontage erfunden hätten.⁹⁸

Denise Toussaint untersucht in ihrer Dissertation Höchs Fotomontage-Serie mit dem Titel „Aus einem ethnographischen Museum“ auf die in dieser verhandelten Rezeption und Repräsentation des *Fremden*. Die Autorin verdeutlicht die Nutzung des Mediums Fotografie als Vermessungs- und Kategorisierungsinstrument innerhalb der anthropologischen Forschung und zeigt die dem Medium inhärente Macht Subjekte zu Objekten werden zu lassen in Anlehnung an Roland Barthes auf.⁹⁹ Jedoch kommt Toussaint zu dem Schluss, dass Höch die Objektivierung des *fremden* Subjektes künstlerisch nicht reproduziere, sondern dekonstruiere: Indem die Künstlerin in ihren Fotomontagen die eingearbeiteten Fotografien als Ausschnitte kennzeichnet und somit deren fragmentarischen Charakter unterstreicht, gelingt es ihr, so Toussaint, diese aus ihrem kolonialen Diskurs zu entkontextualisieren und zugleich auf die Inszenierung als wichtigen Aspekt des Mediums Fotografie aufmerksam zu machen.¹⁰⁰

„Die Ent-Individualisierung der objektivierten Subjekte, die von den Massenmedien und der Fotografie als Voraussetzung von Bedeutungszuschreibung gesetzt wird, treibt Höch durch die Entkontextualisierung ihres Ausschnittes auf die Spitze. Gleichzeitig stellt sie durch ihr Eingreifen in Bild und Kontext die Rolle des beurteilenden Subjektes heraus. Sie veranschaulicht auf diese Weise das Machtverhältnis zwischen zwei Subjekten [...]“¹⁰¹

Das von Toussaint hervor gehobene Machtverhältnis, welches sich im Medium Fotografie äußert, betrachtet auch die Autorin und Künstlerin Noah Sow, wenn sie schreibt:

„Fotografie. Tätigkeit, die dazu dient, den *weißen* Blick zu manifestieren, zu verbreiten und allgemeingültig darzustellen. Obwohl hinlänglich bekannt ist, dass der Blickwinkel auf ein- und dieselbe Sache stark variiert, je nachdem, wer mit bzw. aus welcher Einstellung betrachtet, hält sich weiterhin hartnäckig der *weiße* wunschdenkengeleitete Irrglaube, Fotografie sei der *objektiven* Deutung einer Sache, Person oder Situation zuträglich. [...] Fotografie ist dazu geeignet, Menschen zu *Objekten* zu machen. Was für PoC bedeutet, die in ihrem täglichen Leben ohnehin schon überproportional oft instrumentalisiert und objektiviert werden, ist in *weißen* Diskussionen der Tätigkeit des Fotografierens fast immer

96 vgl. Hausmann, 1992, S. 49ff.

97 Roters, 1989, S. 11.

98 vgl. Roters, 1989, S. 41.

99 Toussaint, 2014, S. 154.

100 vgl. Toussaint, 2014, S. 154f.

101 Toussaint, 2014, S. 157.

ausgeblendet. In der konkreten Situation also, in der Fotografie *gemacht* wird, reproduzieren *weiße* Fotograf_innen das gesellschaftliche Dominanzgefälle [...].¹⁰²

Eine andere Perspektive, die stark mit der Collage liiert ist und unter welcher Hannah Höchs Werk kontextualisiert werden kann, stellt das Genre der „Femmage“ dar. Miriam Schapiro und Melissa Meyer verstehen diese folgendermaßen:

“Femmage: a word invented by us to describe all of the [...] activities as they were practiced by women using traditional women’s techniques to achieve their art-sewing, piecing, hooking, cutting, appliqué-ing, cooking and the like-activities also engaged by men but assigned in history of women.”¹⁰³

Als Hintergrund formuliert Schapiro: “It [L.S.: femmage] comes from a desire to reconstruct the masculinist point of view in art (mainstream) and to produce an art of sentience which relies on female signifiers for aesthetic direction.”¹⁰⁴ Weiterhin stellen die beiden Autorinnen Kriterien auf, nach denen entschieden werden kann, ob eine oder mehrere Arbeiten weiblicher Künstlerinnen als Femmagen betrachtet werden können. Vierzehn Kriterien, von denen mindestens die Hälfte zutreffen sollte, werden aufgeführt; diese lauten:

“1. It is a work by a woman. 2. The activities of saving and collecting are important ingredients. 3. Scraps are essential to the process and are recycled in the work. 4. The theme has a woman-life context. 5. The work has elements of covert imagery. 6. The theme of the work addresses itself to an audience of intimates. 7. It celebrates a private or public event. 8. A diarist’s point of view is reflected in the work. 9. There is drawing and/or handwriting sewn in the work. 10. It contains silhouetted images which are fixed on other material. 11. Recognizable images appear in narrative sequence. 12. Abstract forms create a pattern. 13. The work contains photographs or other printed matter. 14. The work has a functional as well as an aesthetic life.”¹⁰⁵

Ausgehend von den aufgeführten Kriterien könnte Hannah Höch durchaus als Femmagistin betrachtet werden.¹⁰⁶ An dieser Stelle soll aber keine Analyse ihrer Werke erfolgen, dies ist im 6. Kapitel der Abhandlung angesiedelt, nichtsdestotrotz soll Femmage als Bezugspunkt dienen, mit Hilfe dessen Höchs Werk, genauer ihre Collagen/Fotomontagen, kontextualisiert werden können.

2.1.3 Theoretische Bezugspunkte: Collage, Montage und Assemblage

Anhand der nun erfolgenden Bezugnahme (und gleichzeitiger Abgrenzung) zwischen Collage, Montage und Assemblage werden theoretische Aspekte, die diese auszeichnen, herausgearbeitet.¹⁰⁷ Sabine Eckmann verweist auf die häufig genutzte Unterscheidung von Collage und Assemblage, die sich an der Unterscheidung der Gattungen von Malerei und Relief orientiert und somit Collage als künstlerische Ausdrucksform beschreibt, die sich auf zweidimensionale Materialien bezieht, während Assemblage als Erweiterung dieser durch dreidimensionale Materialien gedacht werden kann.¹⁰⁸

102 Sow, 2011a, S. 325.

103 Schapiro/Meyer, 1977/1978, S. 2.

104 Schapiro, 1989, S. 315.

105 Schapiro/Meyer, 1977/1978, S. 4.

106 Anm. d. Autorin: Selbst ohne dezidierte Bildanalyse lassen sich bereits die Kriterien 1, 2, 3, 4, 7, 11 und 13 nennen, die in Werken Höchs erfüllt zu sein scheinen. Da einige der Kriterien einen deutlichen Interpretationsspielraum aufweisen, werden diese an dieser Stelle nicht vertieft. Letztendlich soll der Rückgriff auf Femmage auch keine Zuschreibung und Festschreibung des Werkes der Künstlerin darstellen, sondern lediglich als Aussicht dienen.

107 Anm. d. Autorin: Da die drei Begriffe sowohl voneinander abgegrenzt, als auch synonym verwendet werden, können alle im weiteren Verlauf herausgestellten Perspektiven auf Collage, Montage und Assemblage, als theoretische Annäherungen an Collage (als Arbeitsbegriff der vorliegenden Arbeit fungierend) verstanden werden.

108 vgl. Eckmann, 1995, S. 44f.

Eine Problematik, die sich aus dieser Unterteilung ergibt, ist allerdings die Schwierigkeit der Unterscheidung, ab wann ein genutztes Objekt als zwei- oder dreidimensional gedacht wird. So kann eine Collage durch Materialien wie dickere Pappe oder mehrere Schichtungen von Papier ebenso erhalten erscheinen und somit an eine Dreidimensionalität grenzen oder dieser entsprechen. Weiterhin existieren auch Definitionen, die überhaupt nicht zwischen Assemblage und Collage unterscheiden, sondern einen der jeweiligen Begriffe als Oberbegriff nutzen und den anderen darunter subsumieren.¹⁰⁹ Eckmanns Erörterungen machen deutlich, dass die Phänomene Collage und Assemblage, auch in Lexika und Fachliteratur, keine einheitlichen Begriffsbestimmungen aufweisen; zum Teil werden sie synonym verwendet, zum Teil unterschieden. Hieraus ergibt sich eine uneinheitliche Nutzung und theoretische Verwirrung.¹¹⁰ Auf der Suche nach einer möglichen begrifflichen Unterscheidung von Collage und Assemblage wird sich im Folgenden an den Forschungsergebnissen der Dissertation Eckmanns orientiert. Sie fasst zusammen:

„Collagen wie Assemblagen bestimmen sich durch die gleichen Applikationstypen, doch führt die Materialauswahl zu Unterschieden. Die Collage kennt homogene, zumeist flache Materialien, wohingegen die Assemblage heterogene, plastisch unterschiedlich stark ausgeprägte Materialien bevorzugt. In den geschichteten Collagen sind die homogenen Materialien faktisch miteinander verbunden. Im Unterschied dazu sind in den Assemblagen durch die Schichtungen nur verschiedene Ebenen festgelegt worden, in denen sich die heterogenen Materialien nicht immer berühren. Dies bedingt, dass die Collage insgesamt homogener wirkt und daher eher als die Assemblage an die traditionell aus einem Material bestehende Malerei erinnert. [...] Die eingangs genutzte Unterscheidung zwischen Collage als der Kombination homogener Materialien und Assemblage als der Kombination heterogener Materialien, die einzeln wahrnehmbar und auf einen Bildträger fixiert sind, bestätigt sich jetzt. Denn trotz gleicher Applikationsformen unterscheidet sich die Collage in ihrem technischen Gemachtsein von der Assemblage. Dies bedingt sich in der Materialauswahl, denn je heterogener die Materialien sind, desto unwahrscheinlicher wird eine homogene Applikationsweise.“¹¹¹

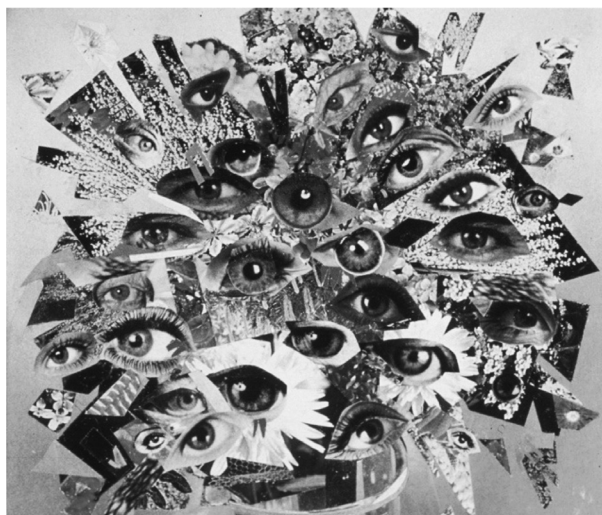


Abb. 3: Hannah Höch: „Der Strauß“, (1929/1965), Quelle: Prometheus Bildarchiv/VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

109 vgl. Eckmann, 1995, S. 48.

110 vgl. Eckmann, 1995, S. 43.

111 Eckmann, 1995, S. 119f.

Als Beispiele anhand derer die Unterschiede von Assemblage und Collage – in Anlehnung an Eckmann bedingt durch die Dimensionalität des jeweiligen Werkes – deutlich werden, lassen sich unter anderem Hannah Höchs „Der Strauß“ (Abb. 3) und Daniel Spoerri „The Sevilla Serie“ (Abb. 4) aufzuführen. Das Angeblickt-Werden einer Fülle von Augen kennzeichnet Höchs Collage; gleichzeitig zeichnet sich dieses Werk aber gerade dadurch aus, dass sich die Augen eben zu *einem* Bild, in diesem Falle ein Blumenstrauß aus Augen – es könnte auch als *Augenstrauß* bezeichnet werden – zusammenfügen. Spoerri's Assemblage enthält hingegen heterogene Materialien, die sich nicht alle berühren und sich auch optisch weniger zu einem Gesamtbild verbinden.



Abb. 4: Daniel Spoerri: „The Sevilla Serie“, (1962), Quelle: Prometheus Bildarchiv/VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

Im Vergleich dieser beiden Werke könnte ebenfalls die jeweils vorliegende Zwei- oder Dreidimensionalität als Unterscheidungsmerkmal aufgeführt werden.

Auch die Gebundenheit an einen Bildträger wird als Merkmal von Collage und Assemblage diskutiert und als divergierender Aspekt zur Installation hervorgehoben: Tracey Emin's Arbeit „my bed“ wird als Installation bezeichnet (Abb. 5).



Abb. 5: Tracey Emin: „my bed“, (1998), Quelle: Prometheus Bildarchiv/VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

Ebenso wie Spoeris „Sevilla Serie Nr. 27“ weist „my bed“ eine Komposition von Materialien auf, allerdings sind diese – und das ist ein beträchtlicher Unterschied – weder befestigt oder geklebt, noch existiert ein Bildträger, an welchem diese befestigt sein könnten.

Ein weiterer wichtiger Begriff, der mit der Collage zusammenhängt und mitgedacht werden muss, ist der der Montage. Die etymologische Herleitung von Montage verweist auf die sprachliche Verbindung zu Technik und bedeutet „Aufstellung, Aufbau, Zusammenbau von Maschinen“¹¹². Im Alltagssprachlichen ist der:die Monteur:In eine Person, die den Aufbau oder Reparaturen an einem technischen Apparat oder (Gebrauchs-)Gegenstand vornimmt. Allerdings ist zu bemerken, dass im Kontext dieser Arbeit nicht die Montage im industriellen Sinne, sondern als künstlerisches Ausdrucksmittel thematisiert wird: Wysocki weist darauf hin, dass die künstlerische Montage dadurch gekennzeichnet sei, dass die Einzelteile nicht zusammenpassen, während die industrielle Montage schlichtweg dadurch definiert sei, dass sich die Einzelteile zu einem stimmigen Gesamtprodukt zusammensetzen lassen.¹¹³ Er führt weiter aus:

„Ihrer Grundstruktur nach arbeiten alle Ausrichtungen künstlerischer Montagetechnik mit den Mitteln der Verfremdung. Die Materialien und Realitätsfragmente, deren sich die künstlerische Collage- und Montagetechnik bedient, werden aus ihrem unmittelbaren Funktions- und Herkunftszusammenhang herausgerissen und zu einem neuen Kontext verarbeitet. Auf diese Weise soll eine vom alltäglichen Kontext abweichende Bedeutung bzw. Wirklichkeitseinsicht produziert werden. Das künstlerische Gestaltungsprinzip der Montage setzt also Einzelteile und Realitätsfragmente nach dysfunktionalen Gesichtspunkten zusammen.“¹¹⁴

Günther Eisenhuber macht in seinem Werk „Manifeste des Dadaismus“ darauf aufmerksam, dass auch der Montage-Begriff eine uneinheitliche Begriffsbestimmung aufweise. Zugleich verdeutlicht er, dass das Wort sowohl eine künstlerische Technik als auch ein künstlerisches Produkt beschreibe.¹¹⁵ Dieser unpräzise Sprachgebrauch sei es auch, der ein Unterscheiden zwischen dem Prozess des Werkerschaffens und dem Werk als solchem¹¹⁶ in Bezug auf Montage verunmöglichliche.¹¹⁷ Im Weiteren bemerkt Eisenhuber, dass Collage und Montage definitiv schwer voneinander zu trennen seien und, ebenso wie es Eckmann schon beim Vergleich von Collage und Assemblage aufzeigte, eine synonyme¹¹⁸ Verwendung beider Begriffe existiert.¹¹⁹ Dass der Germanist Eisenhuber sich innerhalb seines Werkes für die Verwendung des Montage-Begriffs¹²⁰ entscheidet begründet er mit der sprachlichen Bindung von Collage an Kleben, was für ihn einen zu starken Bezug zur Bildenden Kunst hervorhebe.¹²¹ Die Entscheidung seiner

112 Dudenredaktion, 2007, S. 538.

113 vgl. Wysocki, 1984, S. 226f.

114 Wysocki, 1984, S. 227.

115 Eisenhuber, 2006, S. 91ff.

116 Anm. d. Autorin: In Bezug auf die Collage lässt sich beobachten, dass die sprachliche Unterscheidung von *Collage* und *Collagieren* die Differenzierung zwischen Produkt und Werkprozess markiert.

117 vgl. Eisenhuber, 2006, S. 93.

118 Anm. d. Autorin: Auch aus dem vorliegenden Zitat von Wysocki lässt sich eine synonyme Nutzung der Begriffe Collage und Montage schließen. Weitere Recherchen innerhalb seiner Dissertation lassen ebenfalls keine eindeutigen Definitionen bzw. Unterscheidungen beider Begriffe erkennen.

119 vgl. Eisenhuber, 2006, S. 94.

120 Anm. d. Autorin: Auch Theodor W. Adorno verwendet den Begriff Montage und nicht Collage. Er deutet die Montage als künstlerischen Protest gegen den ästhetischen Ausdruck des Impressionismus und dessen Versuch im Bild Heterogenes ästhetisch zu vereinen; in der Montage zeigte sich, Adorno zufolge, ein Versuch, diesen Schein der Kunst zu zerbrechen. Vgl. Adorno, 1970, S. 232.

121 vgl. Eisenhuber, 2006, S. 94.

Begriffswahl mag sicherlich auch darin begründet sein, dass Eisenhubers Untersuchung sich auf die Manifeste und somit den sprachlichen Ausdruck von Dada bezieht, weniger auf den Bereich der Bildenden Kunst.¹²² Wenn Wysocki das künstlerische Gestaltungsprinzip der Montage als das „Zusammensetzen von Einzelteilen und Realitätsfragmenten nach dysfunktionalen Gesichtspunkten“¹²³ beschreibt, entspricht dies ebenso der Idee Peter Bürgers. Der Literaturwissenschaftler untersucht die Montage unter dem Aspekt des Avantgardismus, hier vergleicht er – wie er es nennt – „klassische Künstler:Innen“ mit „Avantgardist:Innen“. Bürger zufolge behandle der:die klassische Künstler:In sein:ihr Material als etwas „Lebendiges, dessen aus konkreten Lebenssituationen entstandene Bedeutung er respektiert“¹²⁴, im Vergleich dazu äußert er zu avantgardistischen Künstler:Innen:

„Dem Avantgardisten dagegen ist das Material nur Material; seine Tätigkeit besteht zunächst in nichts anderem als darin, das ‚Leben‘ des Materials zu töten, d.h. es aus seinem Funktionszusammenhang herauszureißen, der ihm Bedeutung verleiht.¹²⁵[...] während der Avantgardist das seine aus seiner Lebenstotalität heraus bricht, es isoliert, fragmentiert.“¹²⁶

Auf diese Fragmentierung geht Bürger weiterhin ein, wenn er darauf hinweist, dass der Ganzheitscharakter von Kunstwerken im Avantgardismus radikal in Frage gestellt wird: „[...] Im avantgardistischen Werk dagegen haben die Einzelmomente einen viel höheren Grad an Selbständigkeit, sie können daher auch einzeln oder in Gruppen gelesen und gedeutet werden, ohne daß das Werk-ganze erfasst werden müßte.“¹²⁷ Der von Bürger beschriebene Aspekt der Einzelmomente kann am Beispiel von Hannah Höchs Collage „Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands“ nachvollzogen werden (Abb. 6).

So kann zwar sowohl das Werk als Ganzes betrachtet werden, allerdings zeichnet es sich durch eine so große Fülle an Bildern und (Bild-)Zitaten aus, dass beispielsweise der linke obere Bildrand, gekennzeichnet durch collagierte Bilder von Albert Einstein und Friedrich Ebert, schon einen mit Bürger zu bezeichnenden „höheren Grad an Selbständigkeit“¹²⁸ aufweist.

Um nochmal zum Verhältnis von Montage und Collage zurückzukommen, soll an dieser Stelle wiederholt der Bezug zur Etymologie der Wörter hergestellt werden: Während in Definitionen der Collage häufig auf Materialien wie Papier und Kleber verwiesen wird, zeigt sich eine bevorzugte Nutzung des Begriffes Montage, wenn von Fotomontagen oder Filmen geschrieben wird. Fotomontage ist nach Hoffman: “the assembling of photographs by pasting or other means, although seen in the middle of the nineteenth century, refers particularly to the use of photographs in collages by Dadaists and other artists, beginning early in this century.”¹²⁹

122 Anm. d. Autorin: Eisenhuber geht textanalytisch vor und untersucht Ausprägungen dadaistischer Manifeste. Zur Darstellung seiner Forschungsergebnisse siehe: Eisenhuber, 2006, S. 158–170.

123 Wysocki, 1986, S. 227.

124 Bürger, 2013, S. 95.

125 Anm. d. Autorin: Richard Faber widerspricht Bürgers Perspektive und schreibt: „[...] Sicher bricht es der Avantgardist tendenziell aus der Lebenstotalität heraus, isoliert und fragmentierte, doch das bedeutet eben nicht, daß [sic!] er im Material nur das leere Zeichen sieht, dem Bedeutung zu verleihen einzig er befähigt ist“ (Faber, 2005, S. 23).

126 Bürger, 2013, S. 95.

127 Bürger, 2013, S. 98.

128 Bürger, 2013, S. 98.

129 Hoffman, 1989, S. 6.



Abb. 6: Hannah Höch: „Schnitt mit dem Küchenmesser“, (1919), Quelle: Prometheus Bildarchiv/VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

Peter Bürger stellt die Beziehung von Fotografie, Montage und Film folgendermaßen her:

„Der Film beruht bekanntlich auf der Aneinanderreihung von fotografischen Bildern, die aufgrund der Schnelligkeit, mit der sie am Auge vorbeiziehen, beim Betrachter den Eindruck von Bewegung hervorrufen. Die Montage von Bildern ist im Film das grundlegende technische Verfahren; es handelt sich nicht um eine spezifische künstlerische Technik, sondern um eine durch das Medium vorgegebene.“¹³⁰

Nichtsdestotrotz lässt sich in der weiteren Argumentation auch bei Bürger eine synonyme Verwendung der Begriffe beobachten, so nutzt er z.B. für die Beschreibung der papier collés von Picasso und Braque das Wort der Montage-Technik.¹³¹ Auch Georges Didi-Hubermann nutzt den Begriff der Montage, wenn er sich in „Wenn die Bilder Position beziehen“ mit Brechts¹³² künstle-

130 Bürger, 2013, S. 98f.

131 vgl. Bürger, 2013, S. 99.

132 Anm. d. Autorin: In Bezug auf Brechts künstlerische Auseinandersetzung erscheint es an dieser Stelle außerdem erwähnenswert, dass Richard Faber in einer Fußnote seines „Collage-Essays“ darauf hinweist, dass der frühe Brecht seine Werke als *Versuche* bezeichnete, eine andere Bezeichnung des Essays (vgl. Faber, 2005, S. 15). Auf die Verbindung von Essay und Collagen wird im Folgenden noch eingegangen.

rischer Auseinandersetzung in Montagen in dessen Werken „Kriegsfibel“ und „Arbeitsjournal“ befasst.¹³³ Didi-Hubermann macht anhand einer brechtschen Montage¹³⁴ eine Eigenschaft von Montagen deutlich, nämlich dass in diesen abgebildete Ereignisse, Orte, Personen, die auf den ersten Blick nicht miteinander in Verbindung zu stehen scheinen, durch eine Montierung aufeinander bezogen werden können.¹³⁵ Hierzu schreibt er:

„Man kann nicht mehr sagen, dass diese Bilder *nichts miteinander zu tun haben [rien à voir]*. Im Gegenteil, es gilt zu sehen [*voir*], wie innerhalb einer zerstreuten Dispartheit die menschlichen Gesten *einander angehen beziehungsweise ansehen [se regardent]*, wie sie sich wechselseitig konfrontieren oder antworten [...]“¹³⁶

Gleiches ließe sich auch für Hannah Höchs „Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands“ beobachten: Innerhalb dieses Werkes werden Personen, Objekte, Zitate mit-einander-in-Bezug-gebracht, in Relation zueinander gestellt. Dies lässt sich auch mit einem Zitat Kim Levins unterstreichen, die im Vorwort des Buches „Collage. Critical Views“ schreibt: „This technique – which takes bits and pieces out of context to patch them into new contexts – keeps changing, adapting to various styles and concerns.“¹³⁷ Didi-Hubermann stellt weiterhin die Montage in Bezug zum Disponieren¹³⁸ und schreibt:

„Man zeigt und exponiert nur, um zu disponieren – nicht die Dinge selbst (denn die Dinge zu disponieren hieße, ein Tableau oder einen simplen Katalog zu erstellen), sondern ihre Differenzen, ihre wechselseitigen Chocks [sic!], ihre Konfrontationen und Konflikte. [...] dass jede Disposition ein Zusammenprall von Heterogenitäten ist. Ebendies ist Montage: Man zeigt nur, um zu zergliedern, man disponiert nur, um zunächst in ‚Dys-position‘¹³⁹ zu bringen. Man montiert nur, um die Klüfte zu zeigen [*montrer*], die zwischen jedem Su(b)je(k)t und allen anderen klaffen.“¹⁴⁰

Somit betont der Autor die Gleichzeitigkeit des Zusammenbringens von Inhalten und das hierdurch erfolgende Zerklüften derer. Die Montage (von Didi-Hubermann beschrieben) würde somit zwischen dem Bündeln und Zergliedern von Materie changieren. Durch das Bündeln von Materie in der Montage würden die Differenzen in dieser künstlerischen Ausdrucksform erst hervorgebracht werden. Wenn, um beim „Schnitt mit dem Küchenmesser“ zu bleiben, also in Höchs Collage ausgeschnittene Bilder von Einstein und Ebert nebeneinander arrangiert werden, dann rufen diese nicht nur Assoziationen bei Betrachter:Innen hervor, die sich *jeweils* auf die eine oder andere Person beziehen, sondern zugleich werden diese zu-einander-in-Bezug gesetzt. Durch diese hergestellte Beziehung im Bild werden die Differenzen beider dargestellter Personen umso deutlicher.

133 Anm. d. Autorin: Der Kunstpädagoge Wolfgang Kunde wirft die Frage auf, ob es sich hierbei um Einzelcollagen innerhalb eines Buches handelt oder ob das Buch an sich als Gesamtwerk als Collage betrachtet werden kann (vgl. Kunde, 1976, S. 290).

134 Anm. d. Autorin: Auf die Montage aus dem Jahr 1944 aus Brechts Arbeitsjournal wird inhaltlich nicht vertieft eingegangen. Siehe hierzu Didi-Hubermann, 2011, S. 92–96.

135 Anm. d. Autorin: Auch Dietrich Mahlow stellt heraus, dass Collagen oftmals unterschiedliche Materialien aufweisen, die eine völlig gegensätzliche Herkunft zu haben scheinen und somit Inhalte verknüpft werden, die vorher noch nichts miteinander zu tun hatten (vgl. Mahlow, 1968, S. 10).

136 Didi-Hubermann, 2011, S. 93. (Hervorhebungen im Original)

137 Lewin, 1989, S. X.

138 Anm. d. Autorin: Das Verb disponieren wurde aus dem lateinischen *dis-ponere* entlehnt und bedeutet *auseinanderstellen, in einer bestimmten Ordnung aufstellen*, aber wird auch mit *planen, verfügen einteilen* im etymologischen Wörterbuch aufgeführt (vgl. Dudenredaktion, 2007, S. 149).

139 Anm. d. Autorin: Es fällt auf, dass der Autor an dieser Stelle das Präfix *Dys-* nutzt, welches sprachlich eine Abweichung von einer Norm darstellt (z.B. bei ‚dys-funktional‘), also eine negative Konnotation aufweist, die – an einer vermeintlichen Norm orientiert – etwas Schlechtes oder Krankhaftes be-zeichnet.

140 Didi-Hubermann, 2011, S. 101.

Es kann an dieser Stelle konstatiert werden, dass es zwar theoretische Bestrebungen gibt den Collage- vom Assemblage- und Montage-Begriff abzugrenzen, diese aber dennoch oftmals synonym verwendet werden.¹⁴¹ Wie schon mit Schaesberg zu Beginn des Kapitels angedeutet, scheint sich eine theoretische Uneindeutigkeit um die Frage was Collage¹⁴² ist (und was sie nicht ist) zu manifestieren. Als eine mögliche Form der Unterscheidung von Collage, Montage und Assemblage ließe sich ein Zitat von Kim Levin heranziehen:

“Collage is the all-purpose twentieth-century device. [...] Along with assemblage (its three-dimensional equivalent) and montage (its counterpart in photography, film, and video), collage has been a carrier of the crucial issues of the modern era.”¹⁴³

2.1.4 Collage als epistemologisches Prinzip (zum Ersten)

Welche Aspekte erscheinen weiterhin relevant für die Collage als künstlerische Ausdrucksform? Wie anhand bisheriger Herleitung nachvollzogen werden kann, spielt das Material Papier eine wesentliche Rolle. Es kann als das „klassische Collagematerial“¹⁴⁴ bezeichnet werden, aber kann nicht nur als *Bildträger* fungieren, sondern auch als Gestaltungsmittel wirken.¹⁴⁵ Wie im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit vertieft wird, muss sich die Collage aber nicht nur auf das geklebte Papierbild beschränken. Hierzu ließe sich eine Definition von Collage heranziehen, die auf ein umfassenderes Verständnis von Collage rekurriert: „[künstlerische] Komposition, die aus ganz Verschiedenartigem, aus vorgegebenen Dingen unterschiedlichen Ursprungs, Stils zusammengefügt ist (z.B. Klebebild)“.¹⁴⁶ Ein weites/erweitertes Verständnis impliziert diese Beschreibung insofern, als dass nicht einzelne Künstler:Innen als Referenz aufgerufen werden und da eine Zusammenfügung von Dingen sich nicht auf das Klebebild beschränken muss; dies wird vielmehr als Beispiel und in Klammern angeführt. Auch auf die Wortbedeutung von *colle* als Ursprung des Collage-Wortes wird sich nicht bezogen; zudem taucht nicht der Begriff des *Bildes* in der Beschreibung auf, sondern der der *Komposition*. Wenn Collage nicht nur als Klebebild gedacht wird, sondern vielmehr als Komposition, lässt sich bereits erahnen, dass sich auch ein *Denken in Collage* anschließen könnte. Wie schon angeführt, wurde Mitte des 20. Jahrhunderts die Idee der Collage auch auf andere künstlerische Techniken¹⁴⁷ angewandt und somit der Begriff erweitert. Katherine Hoffman betrachtet beispielsweise die Bezugnahme von Collage und Pop

141 Anm. d. Autorin: In der kunstpädagogischen Herausgabe „Collage und Collagieren“ von Eid und Ruprecht werden die Begriffe Montage und Assemblage in Verbindung gebracht, da die Autoren beiden Begriffen eine Dreidimensionalität zuordnen (vgl. Eid/Ruprecht, 1985, S. 76).

142 Anm. d. Autorin: Die Autorin dieses Textes nutzt im Verlauf der Arbeit *Collage* als Arbeitsbegriff. Allerdings sei darauf verwiesen, dass zugleich mit Autor:Innen gearbeitet wird, die den *Montage*-Begriff nutzen und den Collage-Begriff hierin einschließen.

143 Levin, 1989, S. X.

144 Eid/Ruprecht, 1985, S. 33.

145 vgl. ebd.

146 Dudenredaktion, 2007a, S. 188.

147 Anm. d. Autorin: Rona Cran untersucht Collage im 20. Jahrhundert in Kunst, Literatur und Kultur am Beispiel von Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O’Hara und Bob Dylan. Ihre Auseinandersetzung scheint interessant, da sie die verschiedenen Disziplinen bzw. Ausprägungen von Collage in den Fokus nimmt. Auffällig ist, dass sich auch bei dieser Arbeit eine Bezugnahme nur auf *weiße*, männliche Künstler finden lässt. Zur Vertiefung siehe: Cran, 2014.

Richard Faber stellt in seinem Collage-Essay Beispiele moderner Romane vor, die aus seiner Perspektive einem Schreiben in Collage entsprechen. Hier geht er vertieft auf das Werk und Schreiben Marcel Prousts ein und rekurriert auf Siegfried Kracauer, nach welchem es Proust schaffe in seinen Erzählungen sowohl die Kontinuität der Zeit zu zerlegen, als auch in literarischer Form eine (sonst filmische) Perspektive zu kreieren, nach welcher menschliche Figuren in ihrer gesamten Komplexität erscheinen würden (vgl. Faber, 2005, S. 58f). Zur Vertiefung siehe: Faber, 2005.

Art: „In the sixties, the world of Pop Art provided a stimulus for collage, as focus was placed on the everyday object and television, electric signs, advertisements, comic strips, etc., were elevated to the realm of the fine art.“¹⁴⁸ Außerdem geht die Kunsthistorikerin auf die Verquickung von Happening, Performance-Kunst, Fluxus, Environment und Collage ein.¹⁴⁹ Diese kunstgeschichtliche und kunstpädagogische Entwicklung der Erweiterung von Collage wird in Kapitel 2.3 unter dem Fokus „Prinzip Collage“ noch ausführlicher beleuchtet.

Ausgehend davon, dass – auf künstlerischer Ebene – ein erweiterter Collage-Begriff gedacht werden kann, ließe sich diese Auffassung von Collage als Prinzip auch als umfassenderes, als epistemologisches Prinzip annehmen. Eine solche erweiterte Auffassung von Collage lässt sich auch mit Karl-Joseph Pazzini beschreiben, der sogar von Collage als Art zu leben¹⁵⁰ spricht:

„Wenn ich im folgenden [sic!] ‚Collage‘ schreibe, meine ich dies nicht im strengen Sinne, nur eines bildnerischen Verfahrens oder gar eines Klebebildes. Sondern auch: Ein Verfahren, Begriffe zu bilden, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln, zu leben.“¹⁵¹

Pazzinis Perspektive auf Collage wird im weiteren Verlauf des Kapitels nochmal aufgegriffen (Kap. 2.3) und ebenfalls vertieft, wenn das „Prinzip Collage“ ausgebreitet wird.

Es folgen nun drei Exkurse, die wichtige Begriffe einführen, kontextualisieren, und aufgrund ihrer formalen und inhaltlichen Eigen- und Widerständigkeit als *Collagestückchen* dargelegt werden: Das erste stellt in Kürze das Verhältnis von Collage und Essay dar; das zweite versteht sich sowohl inhaltlich als auch formal als solcher und ist in eine essayistische Auseinandersetzung mit unterbewusster Verarbeitung theoretischer Erkenntnisse in Form eines Collage-Traumes. Das dritte Stückchen führt den Begriff der Metapher ein und blickt auf dessen Verhältnis zur Collage.



Collagestückchen 1: Collage und Essay

Es soll an dieser Stelle auf den Essay und dessen Verhältnis zur Collage eingegangen werden, da diese bei genauerer Betrachtung Ähnlichkeiten aufweisen; gleichzeitig soll der Versuch¹⁵² unternommen werden das Collage-Prinzip in eine sprachliche Form zu überführen. Richard Faber wendet in seinem „Collage-Essay“ die von ihm dargelegte Methode direkt an und vollzieht somit eine Bezugnahme von Collage und Essay. So verweist er auf den Philosophen Michel de Montaigne (1533–1592), den er als „Schöpfer und ersten Theoretiker des Essays“¹⁵³ einführt und macht auf die Rolle des Spiels in Montaignes essayistischem Schreiben aufmerksam: Da dieser Widerwillen gegen die übliche Traktatstruktur¹⁵⁴ hegte und in der kompositorischen Anordnung keine Notwendigkeit sah, betrieb er das Schreiben im Essay als tatsächlichen *Versuch* – mit dem Beginn des Schreibens an einer beliebigen Stelle sowie der Möglichkeit des Springens innerhalb oder des Abbrechens eines Textes.¹⁵⁵ Die Rolle, die inner-

148 Hoffman, 1989, S. 22.

149 vgl. Hoffman, 1989, S. 22ff.

150 Anm. d. Autorin: Der Titel seines Essays lautet: „Collage. Eine Art – wenn nicht die Art – zu leben, zum Beispiel, zu fühlen, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln.“ Erschienen in: Kunst+Unterricht Heft 100, 1986, S. 20–24.

151 Pazzini, 1986, S. 21.

152 Anm. d. Autorin: Friedrich Kluge stellt in der etymologischen Herleitung von *Essay* dessen Bezug zu den Worten *Probe/Versuch* her; das Auftauchen des Nomens lässt sich auf das 18. Jahrhundert zurückverfolgen und wird bei Kluge mit dem literarischen *Versuch* Montaignes in Verbindung gebracht (vgl. Kluge, 1999, S. 234).

153 Faber, 2005, S. 11.

154 Anm. d. Autorin: Als Traktat lässt sich eine (wissenschaftliche) Abhandlung verstehen; das Wort stammt aus dem 14. Jahrhundert und wird mit dem lateinischen Verb *tractare* – das *behandeln*, *handhaben*, *untersuchen* bedeutet – verbunden (vgl. Kluge, 1999, S. 831).

155 vgl. Faber, 2005, S. 19f.

halb dieser Art des Schreibens dem Zufälligen zukommt, scheint eine ähnlich wichtige wie bei der Collage zu sein; mit Faber lässt es sich folgendermaßen formulieren: „Determination und Freiheit konstituieren zugleich den Essay; er denkt zusammen, was sich zusammen findet, d.h. er achtet auch dessen Freiheit, ja folgt seinem Zusammenfallen: dem Zufälligen.“¹⁵⁶

Weiterhin lässt sich eine Bezugnahme zwischen Essays und Collage herstellen, indem der Aspekt des Bruches untersucht wird. Ein Charakteristikum des Essays ist nach Theodor W. Adorno, dass dieser in Brüchen denke, ebenso wie die Realität brüchig sei und der Essay eine Einheit nur durch die Brüche hindurch finden könne.¹⁵⁷ Ebenso zeichnet sich die Collage dadurch aus, dass sie nicht eine bloße Vorlage ist, die es auszufüllen gilt, wie beim Prinzip des Puzzles¹⁵⁸ oder des Mosaiks, sondern dass ihr Material eben *nicht* homogen ist und Brüche, formal wie inhaltlich, aufweist.¹⁵⁹ Eine weitere Ähnlichkeit lässt sich in der Bedeutung der Zitation für beide Ausdrucksformen beobachten. Unter Bezugnahme Adornos verweist Faber auf den Essay als Zitat-Collage, welchem – ebenso wie dem Collagieren – das Arbeiten mit Zitaten ein Eigentümliches ist.¹⁶⁰ Illustriert werden kann dies an folgendem Zitat:

„Wenn die Zitat-Collage eine Collage ist, dann sind die Zitate nicht die Rosinen, die nachträglich in den Kuchen geschossen werden, wie es e.o. plauens ‚Vater und Sohn‘ tun, als sie erst nach dem Backen merken, daß sie sie nicht in den Teig getan haben. Ja, die Zitate selbst sind mehr als – integrierende – Bestandteile des Teigs; sie sind er selbst und die Konsistenz verleiht ihm die richtige Mischung. Doch wer mischte wie ‚richtig‘?“¹⁶¹

Die bereits dargelegten Aspekte des Essays sollen nun in einem rassistuskritischen Kontext gelesen und hinterfragt werden, da beispielsweise Carsten Junker diesen innerhalb von Kernkonzepten und Artikulationsräumen *weißen* Wissens kontextualisiert. Er schreibt hierzu:

„Auf den ersten Blick ist weder der Begriff ‚Essay‘ mit rassistischer Bedeutung aufgeladen noch reproduziert der Gebrauch des Begriffes rassistisches Wissen. Als ein Genre jedoch hat der Essays maßgeblich Anteil an Normierungsprozessen hegemonialen *weißen* Wissens gehabt, insofern er als Rahmen der Wissensproduktion und als (nicht-)literarische Kommunikationsform das Verhältnis von Wissensproduktion und *Rasse* auf besondere Weise strukturiert [...]“¹⁶²

Der Autor macht weiterhin deutlich, dass der Begriff *Genre/Gattung*, ähnlich wie der biologisch begründete Begriff „Rasse“, der Biologie entlehnt sei und sich so – da der Essay als ein bestimmtes *Genre* gelesen wird und mit diesem auch bestimmte Erwartungen (und Selbstverständnisse) an den:die Autor:In einhergehen – in soziale Positionierungen einschreiben kann.¹⁶³ Gleichzeitig kann der Essay auch (s)ein kritisches Potenzial entfalten, wenn er genutzt wird um Gesellschaftskritik zu üben, um „marginalisiertes Wissen verfügbar und autorisierbar zu machen und marginalisierten Subjekten in Phasen gesellschaftlicher Erneuerung eine öffentliche wahrnehmbare Stimme und damit auch Handlungsfähigkeit zu verleihen.“¹⁶⁴ Jedoch ist das Gebrau-

156 Faber, 2005, S. 21.

157 vgl. Adorno, 1970, S. 35.

158 Anm. d. Autorin: Der Vergleich der Collage mit einer Art des Puzzlespiels, lediglich ohne Vorlage, zeigt sich als eine viel zitierte Metapher Dietrich Mahlows in Narrativen um die Collage. (vgl. Mahlow, 1968, S. 9).

159 vgl. Faber, 2005, S. 26.

160 vgl. Faber, 2005, S. 30.

161 Faber, 2005, S. 32.

162 Junker, 2011, S. 278.

163 vgl. Junker, 2011, S. 278f.

164 Junker, 2011, S. 281f.

chen der eigenen Stimme stets mit gesellschaftlichen Privilegierungs- und Diskriminierungspraxen verflochten – besonders das Nutzen des Genres Essay tradiert als und verbunden mit dem Konzept heteronormativer *weißer* Männlichkeit.¹⁶⁵ Zusammenfassend lässt sich bemerken, dass der Essay nicht als per se (hegemonie-)kritische Form des Schreibens erscheint, sondern als Genre in dem, besetzt durch privilegierte, nicht hinterfragte Sprecher:Innen-Positionen, *rassifiziertes* Wissen und koloniale Bilder reproduziert werden (können).¹⁶⁶



Collagestückchen 2: Collage-Traum¹⁶⁷

Gerade hatte ich meinen ersten Collage-Traum. Es ist 7:10 Uhr und ich bin schon wach, der Traum hat mich geweckt, so sehr aufgewühlt, dass ich nicht mehr schlafen kann, nicht mehr schlafen möchte. Dabei ist gar nicht so viel passiert, aber für mich bedeutet es etwas, vielleicht auch sehr viel, da es mein erster Traum über die Collage ist. Und ich weiß auch gar nicht, ob ich, seit ich an der Diss schreibe, überhaupt einen Traum hatte, der mit ihr zu tun hatte. Selbst wenn das so war, ist es mir nicht im Gedächtnis geblieben. Dieser schon, wenn auch nicht ganz, weil ich immer noch viel zu müde bin. Wovon handelt nun der Traum, der mich so beschäftigt, mich nicht wieder einschlafen lässt?

Wie schon bemerkt, es geht um Collage. Emil, mein Sohn, inzwischen 13 Jahre alt, spielt eine wesentliche Rolle. Emil soll Papier für eine Collage sammeln. Außer Emil bin ich selbst eine der agierenden Personen sowie eine – ich würde sie im Nachhinein als kunstpädagogische bezeichnen – Jury. Diese Jury ist, wie es für eine Jury üblich ist, dafür da, etwas zu beurteilen. Interessant ist, dass zwei Dinge bewertet werden. Das Papier, das Emil sammelt, wird ebenso bewertet wie mein pädagogischer Umgang mit ihm, bzw. mein pädagogischer Umgang mit dem von ihm gesammelten Material. Ich kann mich an die gesammelten Papiere erinnern. Das Thema der Papierschnipsel ist auf jeden Fall „rot“. Die Papiere hatten entweder einen roten Grund oder eine rote Zeichnung, auf jedem einzelnen Stück ist etwas Rotes zu sehen. Einer der Papierschnipsel ist weiß, mit rotem Buntstift ist ein Affe drauf gezeichnet.

Der Traum beschäftigt mich noch den ganzen Tag, ich spreche mit einigen Freund:Innen darüber, auch Tage danach denke ich noch an ihn. Was fällt mir an diesem Traum auf? Mehrere Themen, wie ich anschließend herausarbeite, spielen eine Rolle: Welche Materialien eignen sich für eine Collage? Wie müssen Papierschnipsel beschaffen sein, bzw. wie müssen diese aussehen, damit sie als passend und gut für eine Collage erachtet werden? Dies stellt die Ausgangsfrage, das Ausgangsthema dar. Nun setze ich mich seit Wochen mit Collage auseinander, komme zu dem Schluss, dass ALLES Collage sein kann, und dann habe ich meinen ersten Collage-Traum und sehe nur Papierschnipsel? Anfangs beschäftigt mich das am meisten, immerhin bin ich jetzt gerade, es ist Anfang Januar 2019, so sehr gedanklich in meinem Thema drin, dass ich davon

¹⁶⁵ vgl. Joeres/Mittmann zit. n. Junker, 2011, S. 282.

¹⁶⁶ Anm. d. Autorin: So versuchte beispielsweise Montaigne kritisch gegenüber einer eurozentristischen Perspektive zu sein, jedoch zeigen sich seine Erzählungen als Reproduktion dieser, in dem er eine dichotome Kontrastierung des eurozentrischen „Wir“ und des vermeintlich „Anderen“ zeichnet und koloniale Fantasien „über die Menschenfresser“ verbreitet (vgl. Junker, 2011, S. 283ff.). Zur Vertiefung siehe: Junker, 2011, S. 278–289.

¹⁶⁷ Anm. d. Autorin: Eine sich der Autorin aufdrängende Frage ist die des Umgangs mit essayistischem Schreiben: Wenn dieses als vorwiegende Praxis *weißer* hegemonialer Männlichkeit kontextualisiert wurde, wie kann (m)ein konsequenter Umgang hiermit aussehen? Erscheint es dann als konsequent als *weiße* Frau: diese Ausdrucksform eben nicht zu nutzen, um die eigene Sprecher:Innen-Position als *weiße* Person zu hinterfragen, oder erscheint es als angemessene Ausdrucksform in der Rolle einer *weißen* Frau, welche ihr essayistisches Schreiben als Versuch des Anschreibens gegen hegemoniale Männlichkeit versteht? Aktuell erscheint der Autorin die zweite Variante als eine angemessene, allerdings soll dies keine abschließend beantwortete Frage darstellen, sondern beim Schreiben dieser Arbeit die Autorin begleiten.

träume, und mein Unterbewusstsein schafft es nicht mal bis in die 1960er Jahre und bleibt ernsthaft bei Picasso und Braque hängen? Ich finde das ganz schön schwach von mir selbst und bin genervt davon, wie tief ich selbst im kunstgeschichtlichen Standarddiskurs hänge, bzw. träume. Aber zum Glück bietet der Traum noch mehr zur Analyse.

Das Material an sich scheint also die wichtigste Rolle zu spielen. Es geht weder darum es zu arrangieren noch es aufzukleben, sondern lediglich die Auswahl an sich und die Eignung des Materials wird thematisiert. Das weitere wichtige Thema des Traums ist Bewertung. Diese stellt eine Art Überthema dar. Ich soll nicht nur Emil bewerten, meine Bewertung, mein Umgang wird wiederum von einer Art höheren Instanz bewertet. Diese Instanz, ich nannte sie schon Jury, stellen Kunstpädagog:Innen dar, die schon „Etwas erreicht haben“, also deren kunstpädagogisches Bewertungsurteil fundiert zu sein scheint. Es fühlt sich an wie eine Mischung aus einem Doktorand:Innen-Kolloquium und der disziplinarischen Anhörung Harry Potters im Zaubereiministerium als er in den Sommerferien unerlaubterweise einen Patronus-Zauber anwandte, um seinem Cousin Dudley das Leben zu retten.

Die Bewertung also. Habe ich nicht gerade ein Kapitel unter anderem über Kategorisierung und deren nicht-reflektierte Bewertung, die wiederum zu Stereotypisierung und Diskriminierung führen kann, geschrieben? Naja gut, ich bin mittendrin in einer Welt, in der die ganze Zeit alles bewertet wird. Nur weil ich ein bisschen was dazu geschrieben habe, bin ich nicht davor gefeit davon zu träumen. Die Bewertungsebenen erscheinen bei genauer Betrachtung auch interessant. So scheint es in meinem Traum überhaupt keine Rolle zu spielen, dass ich in der Doppelfunktion als Kunstpädagogin und zugleich Mutter von Emil auftrete. Ich soll ihn, das ist nämlich meine Aufgabe, möglichst gut – also nicht im Sinne einer Note 1 oder 2, sondern gut im Sinne einer *sinnigen* Einschätzung dessen, was eine gute Collage an gutem Material benötigt – bewerten. Jetzt in wachem Zustand frage ich mich, ob das wohl oft im Kunstunterricht passiert. Gibt es wohl viele Kunstlehrer:Innen, die mitgebrachte, gesammelte, gefundene, ausgeschnittene, zerrissene Papierschnipsel oder auch Objekte – denn die Collage kann ja auch dreidimensional sein, das habe ich in den letzten Wochen gelernt, dann wird meist, aber nicht immer, von Assemblage (siehe Kapitel 2.1.4) gesprochen – also in dieser Situation, gehen dann Kunstlehrende wirklich umher und bewerten diese Materialien? Mein erster Gedanke: Klar, das passiert. Schließlich werden ja auch Kinderzeichnungen, Basteleien, schlichtweg alles was in Schule und im Kunstunterricht passiert, bewertet. Bewerten und Beurteilen – wie sehen hierfür eigentlich Kriterien jenseits von Geschmack und Kulturkanon aus? Ich bin versucht zu denken, dass es das gar nicht gibt. Deswegen liebe ich Analysen. Kriterien werden aufgestellt, Strukturen – z.B. das Zusammenleben von Menschen oder deren statistisch auftretende Möglichkeit, Abitur zu machen, abhängig von zugeschriebenen oder erworbenen Merkmalen – werden analysiert. Analyse ist eine gute Sache. Analyse ist eben keine Bewertung. In den Seminaren, die ich gegeben habe, z.B. zu sozialer Ungleichheit, war das eine wichtige Erkenntnis gleich zu Beginn jedes Semesters: Analyse sozialer Ungleichheit bedeutet nicht, dass diese bewertet wird, sie wird beschrieben, einer kriteriengeleiteten Betrachtung unterzogen. Ein moralisches Urteil beinhaltet diese aber nicht.

Ein drittes Themenfeld spielt eine Rolle, nochmal geht es um Bewertung. Diesmal aber direkt um mich. Erst im zweiten Moment finde ich es befremdlich, dass meine Bewertung bewertet wird. Was mir erst nach einem Gespräch mit einer weiteren Person auffällt, obwohl es sehr offensichtlich ist, ist die Tatsache, dass ich im Traum nicht nur als Kunstpädagogin agiere, sondern auch als Emils Mutter. Es fällt mir erst nicht auf, da es im Traum für die anderen Personen keine Rolle zu spielen scheint, allerdings – auf der Metaebene gedacht – fällt mir ja schon im Traum

auf, dass es niemandem auffällt, dass ich eine Doppelrolle spiele. Ich muss nicht Psychoanalytikerin mit dem Schwerpunkt Traumdeutung sein, um zu bemerken, dass sich hier Rückschlüsse auf die Bewertung von (meiner) Mutterschaft ziehen lassen. Emil ist inzwischen 13 Jahre alt, er ist sehr selbstständig, in vielerlei Hinsicht braucht er mich nicht, wobei ich mir sicher bin, dass das gar nicht unbedingt mit seinem Alter zu tun haben muss, sondern mit seiner Erziehung. Trotz oder gerade wegen seiner Selbstständigkeit wurde und werde ich immer wieder auf ebendiese hingewiesen, im Positiven, aber auch im Negativen. Oft frage ich mich, woran das eigentlich liegt, dass mein Handeln in der Rolle *Mutter* ständig bewertet wird. (Ich bin mir durchaus bewusst, dass dies nicht mein individuelles Einzelschicksal darstellt, sondern eine strukturelle Problematik.) Die Antworten, die mir einfallen, sind: Patriarchale Strukturen, Ageismus und Übergriffigkeit im Allgemeinen.

Ich habe die These aufgestellt, dass sich Biographien als Collagen denken lassen. Darauf werde ich im Verlauf des Schreibens dieser Arbeit weiter eingehen. Gleichzeitig spielen Bewertungen im gesellschaftlichen Gefüge eine so wichtige Rolle, dass sie auch in Träumen Gestalt annehmen können.



Collagestückchen 3: Collage und Metapher

In einem dritten Exkurs soll in Kürze der Frage nach der Bedeutung der Metapher für die Collage nachgegangen werden, damit dies als Hintergrundfigur der weiteren Betrachtung dienen kann. Die Stilfigur der Metapher¹⁶⁸ stammt aus dem 17. Jahrhundert und verweist auf das griechische Wort *metaphorá*, das *Übertragung* bedeutet¹⁶⁹; in der etymologischen Herleitung wird außerdem auf die Verwandtschaft zum lateinischen Wort *Differenz*¹⁷⁰ und zum germanischen Wort *gebären* verwiesen.¹⁷¹ Die Sprachwissenschaftlerin Hadumod Bußmann formuliert weiterhin: „Metaphern sind sprachliche Bilder, die auf eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei Gegenständen bzw. Begriffen beruhen, d.h. auf Grund gleicher oder ähnlicher Bedeutungsmerkmale findet eine Bezeichnungsübertragung statt (z.B. der Himmel weint für ‚es regnet‘).“¹⁷² Somit macht Bußmann deutlich, dass es Ähnlichkeiten sind, die eine Übertragung in Form der Metapher ermöglichen. Metaphern werden als sprachliche Stilmittel – genauer als *Tropen*¹⁷³ – verstanden, welche nach dem „Prinzip der *Qualität* (indem ein ‚eigentlicher‘ Begriff durch einen ‚uneigentlichen‘ ersetzt wird)“¹⁷⁴ arbeiten. Mit Jan Kruse, Kay Biesel und Christian Schmieder¹⁷⁵ ließe es sich folgendermaßen zusammenfassen:

168 Anm. d. Autorin: Als umfassende und aktuelle Theoretisierung der Metapher sei auf Luzia Goldmanns Werk verwiesen; zur Vertiefung siehe: Goldmann, 2019.

169 Anm. d. Autorin: Hadumod Bußmann verweist zusätzlich auf das griechische Wort *meta-phérein*, das anderswohin tragen bedeutet (vgl. Bußmann, 2008, S. 434).

170 Anm. d. Autorin: Dem Verhältnis von Metapher und Differenz wird sich in Kapitel 3 gewidmet.

171 vgl. Kluge, 1999, S. 555.

172 Bußmann, 2008, S. 434.

173 Anm. d. Autorin: Bernhard Sowinski spezifiziert diesen Begriff noch, indem die Metapher als *Sprungtrophe* charakterisiert wird, welche sich dadurch auszeichne, dass bei dieser Gruppe „zwischen dem Ersatzausdruck (-bild) und dem zu ersetzenden Ausdruck (-bild) keine Beziehung einer semantischen Begriffsverschiebung oder -nähe, also keine Kontiguitätsbeziehung, besteht, sondern das der bildlichen Analogie“ auftauche. Vgl. Sowinski, 1999, S. 131.

174 Götttert/Jungen, 2004, S. 132f.

175 Anm. d. Autorin: Die Soziologen untersuchen und theoretisieren in ihrem Werk die Metaphernanalyse und liefern spannende Möglichkeiten des Forschens mit ihr. Zur Vertiefung siehe: Kruse/Biesel/Schmieder, 2011.

„Metaphern projizieren Eigenschaften eines Gegenstandes auf einen anderen Gegenstand. Dadurch transportieren Sie Bedeutung von einem bekannten Zusammenhang zu einem unbekanntem Zusammenhang – oder von einem abstrakten Konzept in ein weniger abstraktes Konzept. [...] In der Konsequenz ist eine wichtige, vielleicht die zentrale Funktion der Metapher die Veranschaulichung: sie verringert *Kompliziertheit*.“¹⁷⁶

Die Autoren verweisen somit auf die Möglichkeit einen Bedeutungszusammenhang zu übertragen und zeitgleich abstrakte Dinge, Vorgänge, Materie veranschaulichend darzustellen. Weiterhin erscheint es relevant, dass Metaphern, da sie von Menschen gemacht bzw. konstruiert wurden/werden, nach Zeit, Ort oder Person variieren können:

„Die Struktur der metaphorischen Konzeptualisierungen kann variieren; sie ist kontingent, sie könnte stets auch anders sein – und in der Folge verändert sie sich ständig. Metaphoriken sagen also nicht nur etwas über die Dinge aus. Umgekehrt zeigen sie auch an, welche Konzepte wir für erklärungskräftig halten: [...] Auf der sprachlichen Mikroebene verknüpfen metaphorische Konzepte einen bildspendenden mit einem Bild empfangenden Bereich. Betrachtet man diesen Prozess auf der Makroebene, zeigt sich: Metaphern vernetzen Diskurse.“¹⁷⁷

Anhand dieser Ausführung lässt sich erkennen, dass es nicht nur Metaphern sind, die in einem zwischenmenschlichen Rahmen eine Rolle spielen, sondern dass sich Metaphern ebenfalls auf einer Diskursebene ereignen; als Beispiel hierfür kann der herabsetzende und Menschen verachtende Begriff bzw. die Metapher, welche in den letzten Jahren durch die Medien gegangen ist, der *Flüchtlingswelle* genannt werden.

Wie finden nun Metapher und Collage zusammen? Es lässt sich beobachten, dass das Wort Collage selbst als Metapher benutzt wird: Beispielsweise Pierre Smolarski verweist in seinen Auseinandersetzungen zur Stadt und Rhetorik auf die Autor:Innen Colin Rowe und Fred Koetter, die in ihrem Werk „Collage City“ die Collage als Metapher einer utopischen Architektur und eines utopischen Städtebaus einführen.¹⁷⁸ Des Weiteren wurde bereits erörtert, dass die Begriffe Collage, Montage und Assemblage oftmals synonym benutzt werden; daran lässt sich beobachten, dass der Begriff Collage auch hier als eine Metapher für Zusammengefügtes stehen kann. Auch der Kunstpädagoge Karl-Josef Pazzini, dessen Ausführungen zu Collage im anschließenden Kapitel eruiert werden, nutzt die Collage metaphorisch, wenn er schreibt: „Die Metapher ‚Collage‘ meint dabei nicht nur das Objekt der Betrachtung, Momente der äußeren Realität, sondern ebenso das Subjekt, dessen Persönlichkeitsstruktur, und den collageartigen Charakter der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt.“¹⁷⁹ Die Verbindung von Metapher und Collagen bzw. die metaphorische Nutzung der Collage soll als Hintergrundperspektive der weiteren Betrachtung dienen, vor allem wenn das *Prinzip Collage* ausgebreitet wird.

2.2 Kunstpädagogische Bezüge zu Collage

Die folgende dargestellte kunstpädagogische Blickrichtung auf Collage fungiert sowohl räumlich als auch inhaltlich als Bindeglied zwischen den bereits erfolgten Herleitungen zu Collage als künstlerische Ausdrucksform und den sich an dieses Kapitel anschließenden Erörterungen zu Collage als biographisches Prinzip. Dies stellt zudem eine Perspektive auf Kunstpädagogik

176 Kruse/Biesel/Schmieder, 2011, S. 65.

177 Kruse/Biesel/Schmieder, 2011, S. 75.

178 vgl. Smolarski, 2017, S. 149.

179 Pazzini, 1986, S. 22.

dar, die zwischen dem Suchen und Finden künstlerischer Ausdrucksform und dem beständigen Anknüpfen sowie Reflektieren biographischer Bezüge oszilliert.

2.2.1 Überblick über die Veröffentlichungen im kunstpädagogischen Feld

Es finden sich zahlreiche Veröffentlichungen aus verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen und vor allem innerhalb der (Kunst-)Pädagogik rund um künstlerische Collage-Techniken bzw. Collagieren als künstlerische Ausdrucksform; einige relevante Publikationen, sowie deren Inhalt, werden im Folgenden als Überblick präsentiert. Anschließend wird das „Prinzip Collage“ vorgestellt und kontextualisiert. Somit wird auch auf die diesem Kapitel zugrunde liegende These – die lautet, dass die Collage eine doppelte Funktion habe und auch als biographisches Prinzip fungiere – eingegangen und der schon dargestellte erweiterte Collage-Begriff vertieft.

Voranstellend lässt sich bemerken, dass die Publikationslage zu Collage in den letzten 50 Jahren einige Ballungszeiten aufweist, die sicherlich mit kulturellem und politischem Zeitgeschehen verknüpft sind. So lässt sich feststellen, dass Ende der 1950/60er Jahre einige Publikationen erschienen, angefangen mit dem bereits erwähnten „Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels“ von Herta Wescher (1968), über „Collage und Collagieren. Anregungen für Schule und Freizeit“ von Klaus Eid und Hakon Ruprecht (1985) bis zu „Prinzip Collage“ von Dietrich Mahlow (1968), welche sich auf die in diesem Jahr durchgeführte Konferenz zum Thema „Prinzip Collage“ des Institutes für moderne Kunst Nürnberg bezieht. Zur zeitgeschichtlichen Kontextualisierung scheint als Verweis relevant, dass – wie schon zu Beginn von Kapitel 2 aufgerufen wurde – Collage-Begriff und -Technik seit den 1960er Jahren auch auf andere künstlerische Bereiche übertragen wurden. Die künstlerische Neuformulierung von Collage schlug sich wiederum in didaktischen Vorstellungen und Veröffentlichungen nieder, ebenso wie in kunstgeschichtlichen Herausgeber:Innenschaften.

Die 1980er Jahre erscheinen ebenfalls als ein relevanter Zeitraum in Bezug auf Veröffentlichungen: Von Dietrich Mahlow, welcher bereits 1968 als Herausgeber von „Prinzip Collage“ auftrat, erschien im Jahr 1981 die Dokumentation einer Ausstellung des Institutes für Auslandsbeziehungen in Stuttgart mit dem gleichen Titel: „Prinzip Collage“. Die Veröffentlichung des Kunstpädagogen Heinrich Dreidoppel (1984) soll ebenfalls kurz erwähnt werden. Auch wenn sie inhaltlich nicht weiterbearbeitet wird, da sie an die vorliegende Fragestellung nicht anschlussfähig erscheint, ist sie medial interessant. Dreidoppels Herausgabe mit dem spannend klingenden Titel „Die Collage als Struktur-, Denk- und Handlungsprinzip“ stellt ein kleines Arbeitsheft inklusive 24 Diarahmen dar, welches didaktische Anregungen zum Arbeiten mit Collage beinhaltet. Die möglicherweise vorliegende Erwartung, dass die Frage, was die Collage als Struktur-, Denk- und Handlungsprinzip auszeichne, beantwortet würde, wird leider enttäuscht.¹⁸⁰ Vielmehr wird diese Formulierung als gesetzt behandelt, der Fokus liegt auf kunstpädagogischen Anregungen.¹⁸¹ Es lässt sich eine weitere kunstpädagogische Herausgabe verzeichnen, die in den

180 Anm. d. Autorin: Die Collage als Denk- und Handlungsprinzip zu beschreiben könnte Dreidoppel bei Mahlow gefunden haben, jedoch lässt sich auch bei diesem keine – zumindest schlüssig nachvollziehbare – Erörterung dessen finden, was dieses bedeute (vgl. Mahlow, 1968, S. 75 f.).

181 Anm. d. Autorin: Der Kunstpädagoge schreibt hierzu: „Diese Dia-Serie entstand aus meinem Interesse und Bedürfnis, mit Erfolg durchgeführte Sekundarstufe-II-Kurse im Nachhinein zu reflektieren und für mich selbst zwecks zukünftiger Wiederholung in ein kleines handliches Medienpaket zu packen. Die 24 vorgestellten Dias werden mir in Zukunft als Eckpfosten eines Kurses dienen, den ich je nach Kursbesonderheiten variieren kann. Zwar werde ich mit diesen Dias allein nicht auskommen, aber immerhin sind dies die Bilder, die ich unbedingt brauche. Da das Collage-Paketchen nun geschnürt ist, überreiche ich es hiermit auch den Fachkollegen“ (Dreidoppel, 1984, S. 1).

1980ern erschien: Das Heft Nummer 100 der Fachzeitschrift „Kunst + Unterricht“ widmete sich dem „Prinzip Collage“, pünktlich zu Kurt Schwitters 99. Geburtstag im „Merz“ 1986.

Bei kunstpädagogischen Herausgaben verweilend, lassen sich weitere „Kunst + Unterricht-Hefte“ aufzählen, in welchen die Collage eine Rolle zu spielen scheint: Um die Jahreswende von 2002 zu 2003 erschienen aufeinanderfolgend zwei Hefte mit den Titeln „Collage/Montage“ (Heft 268, Dez. 2002) und „Collagieren/Montieren“ (Heft 269, Jan. 2003). Diese zeitliche Einordnung bzw. Relevanz der Thematik zu Beginn der Nuller-Jahre ließe sich betrachten unter der damals drohenden Schließung des Cabaret Voltaire und einer daraus resultierenden Besetzung des Raumes.

An der Schnittstelle von Collage und Pädagogik befindet sich die Dissertationsschrift von Susanne Umbach mit dem Titel „Lernbilder. Collagen als Ausdrucksform in Untersuchungen zu Lernvorstellungen Erwachsener“, veröffentlicht 2016. Umbach hinterfragt die Möglichkeiten Collagen als Medium und Methode der Datenerhebung zu nutzen, um einerseits einen „subjektorientierten Zugang zu Lernvorstellungen erwachsener Lernender“¹⁸² zu erhalten und um andererseits Collage als Methode im Forschungsfeld anwenden zu können.

Auffällig ist – abgesehen von bis dato stetig erscheinenden Bastelanleitungen und Unterrichtshandreichungen zum Erstellen von Collagen¹⁸³ – dass es kaum zeitgenössische kunstpädagogische Veröffentlichungen, zur Thematik Collage, zumindest unter dieser Bezeichnung gibt. Aber was bedeutet das für die kunstpädagogische Praxis? Wird im Jahr 2020 im Kunstunterricht

182 Umbach, 2016, S. 13.

183 Anm. d. Autorin: Als ein Beispiel hierfür ließe sich das Heft „Kunst andersARTig ... der etwas andere Kunstunterricht in Klasse 7–10 ‚Collage, Frottage, Assemblage, Fotomontage‘“ von Katrin Schwarz, veröffentlicht 2017, aufführen. Gedacht als Handreichung für eine Unterrichtsreihe zur Thematik/Technik Collage, Frottage, Assemblage, Fotomontage in den Klassenstufen 7–10 soll „das vorliegende Unterrichtsmaterial [...] es allen Lehrkräften, Pädagogen und Kunsterziehern so leicht wie möglich machen, die Unterrichtsreihe umzusetzen“ (Schwarz, 2017 S. 2). Interessant an der Durchsicht der Materialien erscheint einerseits der Versuch, die Perspektive des Prinzips Collage auf Kopiervorlagen herunter zu brechen; die andere Auffälligkeit ist, dass unter den vier vorgestellten Collage-Künstlern (Giuseppe Arcimboldo, Max Ernst, Kurt Schwitters und Andreas Gursky) keine einzige Künstlerin im Fokus steht und im gesamten Material auch nur zwei Anmerkungen zu weiblichen Menschen überhaupt zu finden sind: Aufgeführt sind die Informationen, dass Max Ernst Luise Straus heiratete (in genau dieser sprachlichen aktiv-passiv Formulierung) und mit ihr einen Sohn bekam, sowie dass er mit Peggy Guggenheim in die USA floh (vgl. Schwarz, 2017, S. 19). Während Frauen als Künstlerinnen unbenannt bleiben, wird die Hervorhebung des männlichen Schöpfers noch unterstrichen durch familiäre Bezüge auf die Väter der Künstler, die ihren Söhnen die Kunst nahebrachten, weil sie selbst Künstler waren: Dies wird von Max Ernst, der das Zeichnen und Malen von seinem Vater gelernt habe und als von Andreas Gursky, der wie sein Vater und sogar Großvater Fotograf wurde, erzählt. Dem Material ist somit für die Rezipient:Innen dessen – ob es der Autorin bewusst war oder nicht, spielt in diesem Fall keine Rolle – kein Bezug zwischen Collage und Frauen/Künstler:Innen zu entnehmen. In Bezug auf kunstgeschichtliche Erzählungen zur Geschichte der Collage als der von männlichen Genies wie Picasso und Braque erschaffenen Technik, die die (Sicht auf die) Welt veränderte, überrascht dieses Unterrichtsmaterial nicht – und gleichzeitig auch doch; irgendwie hatte ich schon gehofft, dass Unterrichtsmaterial aus dem Jahr 2017 Frauen als mehr als nur Ehepartnerinnen und Mütter denkt.

Als Beispiele für (Bastel-)Anleitungen zum Erstellen von Collagen ließen sich außerdem z.B. die Herausgaben „schneiden, kleben, collagieren: So entstehen kunstvolle Collagen aus Papier“ von Hollie Chastain (Bern, 2018) oder „Es war einmal ein Stück Papier: Das Praxisbuch Collagen – mit 50 Buntpapieren“ von Andrea D’Aquino (Bern, 2017) aufführen – um nur zwei zu nennen.

Auch die Fachzeitschrift „Grundschule Kunst“ widmete ihre Ausgabe 31 im Jahr 2008 der Thematik der Collage; die Durchsicht des Materialpakets gestaltete sich jedoch ähnlich wie die des Heftes herausgegeben von Schwarz: Auch in diesen Unterrichtsideen, als Materialpakt zusammengeschnürt, finden sich nur Verweise auf männliche Künstler (in diesem Fall Pablo Picasso, Henri Matisse, Ernst Barlach, Henri Rousseau, August Macke und Kurt Schwitters) (vgl. Ill/Warnecke, 2008).

nicht mehr geschnippelt, arrangiert, gebastelt und zusammengefügt? Selbstredend wird weiterhin im Fach Kunst (aus)geschnitten und eingefügt; seit den 00er-Jahren geschieht dies jedoch vielfach in einem digitalen Setting – ganz im Sinne von *cut&paste*. Im Folgenden wird nun zunächst die Entwicklung der Thematik der Digitalisierung im Rahmen kunstpädagogischer Diskurse dargestellt, um anschließend der inhaltlichen Frage nach der Collage von virtuellen und nicht-virtuellen Lebensräumen nachzugehen.

Allgemein lässt sich ein Einzug des Digitalen in kunstpädagogische Veröffentlichungen (und somit voraussichtlich auch den Kunstunterricht) seit der Jahrtausendwende beobachten – zumindest gemessen an der Vielzahl aktueller Herausgaben von Büchern, Fachzeitschriften und Handreichungen/Blogeinträgen, die erschienen und erscheinen. So bezieht sich der Sammelband „Schule in der digitalen Welt. Medienpädagogische Ansätze und Schulforschungsperspektiven“, herausgegeben von Carsten Albers, Johannes Magenheim und Dorothee M. Meister, auf Herausforderungen und Umgangsweisen mit neuen Medien; der darin veröffentlichte Aufsatz Marc Fritzsches „kunst://computer“ fragt nach Möglichkeiten, das im Titel aufgerufene Medium des Rechners mit dem Kunstunterricht synergetisch verknüpfen zu können.¹⁸⁴ Auf die Thematik der kulturell-ästhetischen Medienbildung als Bindeglied zwischen Kunstpädagogik und Medienpädagogik eingehend, lässt sich der Aufsatz „Kulturell-ästhetische Medienbildung 2.0. Aspekte ästhetischen Lernens in einer technisch-medialen Zeit“ von Wolfgang Zacharias (2013) betrachten. Dieser zeigt sich als grundlegende Betrachtung des Feldes; indem Zacharias weiterhin die

„Ausbildung digitaler Kreativität, Phantasie und Imagination [...] mit pluralen Bezügen zu und Wirkungen in realen und sozialen Lebenswelten entsprechend bildender medienbasierter Wechselwirkungen zwischen Ich und Welt aber unter den allumfassenden Vorzeichen des globalen Codes 0/1 und des Web 2.0“¹⁸⁵

als zentrales Ziel darstellt, plädiert er somit außerdem für ein zeitgemäßes Um- und Eingehen auf die Lebenswelten von Kindern und Jugendlichen.

Nennenswert erscheint in diesem Kontext, auch unter dem Gesichtspunkt der Aktualität, die Herausgabe „Kunstpädagogik digital mobil – Film, Video, Multimedia, 3D und Mobile Learning mit Smartphone und Tablet – Vermittlungsszenarien, Unterrichtsprojekte und Reflexionen“ von Ahmet Camuka und Georg Peez aus dem Jahr 2017, ebenso wie die Veröffentlichung gleichnamiger Autor:Innen im gleichen Jahr mit dem Titel „Kunstunterricht mit Smartphones und Tablets: Fotografie, Stop-Motion-Film, digitales Zeichnen und Malen – Unterrichtsbeispiele und Praxisforschung“. Innerhalb dieser Veröffentlichungen wird vermehrt auf die Medien Smartphones und Tablets eingegangen, was insofern neue und andere Möglichkeiten pädagogischer Auseinandersetzungen ermöglicht, da sie – in vielen Fällen – den Kindern und Jugendlichen auch privat zur Verfügung stehen und einen beträchtlichen Anteil der Lebenswirklichkeit ausmachen. Im gleichen Jahr erschienen ist eine thematisch daran anschließende Ausgabe der Fachzeitschrift „Kunst + Unterricht“ (Nr. 415/416), mit dem Titel „Mit Smartphones und Tablets“. Eingehend auf virtuelle Räume (im Kunstunterricht) lassen sich weiterhin mehrere Artikel in den BDK-Mitteilungen der letzten Jahre aufführen, bei einigen dieser handelt es sich wiederum um Schriften, an denen Georg Peez beteiligt war. Auf diese – unter dem Fokus *Augmented reality* als collagierte Realitäten zu betrachten – wird inhaltlich im anschließenden Kapitel eingegangen. Abschließend soll das Exemplar Nr. 439/440 der Fachzeitschrift „Kunst + Unterricht“ mit dem Titel „Mixed Reality“ aus Februar 2020 Erwähnung finden, da

¹⁸⁴ vgl. Fritzsche, 2011.

¹⁸⁵ Zacharias, 2013, S. 293.

es zum jetzigen Zeitpunkt eine der aktuellsten Veröffentlichungen darstellt und ebenfalls der Frage des Einsatzes von Augmented-Reality-Apps dem Kunstunterricht nachgeht.

2.2.2 Kunstpädagogische Auseinandersetzungen mit Collage

„Collagieren gehört zum kunstpädagogischen Standardprogramm. Im Kindergarten, in der Schule, in der Hochschule und im Freizeitheim arbeitet man gerne mit Schere und Klebstoff. Die von Künstlern erfundenen Techniken sind alle übernommen worden. Wie läßt sich diese Beliebtheit erklären? Einmal durch Beispiele aus der Bildenden Kunst. Durch kubistische Bilder von Picasso oder durch surrealistische Collagen von Max Ernst. [...] Andere Anstöße gehen von den Eigenheiten der Collage selbst aus.“¹⁸⁶

Das vorliegende Zitat der Kunstpädagogen Eid und Ruprecht stellt die Beliebtheit des Collagierens als künstlerisches Ausdrucksmittel heraus. Als Begründung führen sie die Eigenheiten dieser auf: Das Sammeln, der von verwendeten Materialien ausgehende Reiz, die Möglichkeit eines spielerischen Arbeitens und der Abkehr von mimetischer Abbildung erachten sie als Besonderheiten und Anreize des collagierten Arbeitens.¹⁸⁷ Den Aspekt des Sammelns in der Kindheit stellen die Autoren besonders heraus, wenn sie schreiben:

„Das kindliche Sammelspiel dient einem autodidaktischen Lernprozeß, dessen Ziel es ist, die Wirklichkeit zu sichten und zu entdecken. [...] Das Kind bewahrt zunächst alles auf, was ihm in die Finger kommt: Flaschenverschlüsse, Werbegeschenke, Fotos, Automodelle ... Sobald sich genügend Material angesammelt hat, beginnt es mit den Sammelstücken zu handeln und zu schachern. Erst in der nun folgenden Phase wird das Gesammelte reflektiert. Einzelne Stücke des Sammel fundus werden auch jetzt noch als bedeutsam erkannt.“¹⁸⁸

Die beschriebene Sammelphase läßt sich bei Kindern, aber auch als dezidierte Strategie von Künstler:Innen beobachten. Die Künstlerin Lili Fischer beispielsweise nutzt ebendieses Vorgehen innerhalb ihrer Arbeiten und Forschungen.

Kindliches Sammeln kann sich wie schon aufgeführt in dem Horten unterschiedlichster Schätze äußern. Weiterhin kann das Sammeln als symbolischer Akt der Selbstverwirklichung begriffen werden und Eid, Günther und Ruprecht schreiben sogar von der Sammlung als Spiegelbild des Sammlers.¹⁸⁹ Dieser Idee folgend ließen sich anhand einer Sammlung Rückschlüsse auf die sammelnde Person, ihre Neigungen und Leidenschaften ziehen. Die Autor:Innen unterscheiden zusätzlich noch drei Formen des Sammelns, die sie als sentimentales Sammeln, beliebiges/beiläufiges Sammeln und ästhetisches Sammeln bezeichnen.¹⁹⁰ Auch der Kunstpädagoge Wolfgang Kunde geht dem Prinzip des Sammelns nach und beschreibt in eindrücklichen Worten die Hosentaschenschätze von Kindern:

„Der weiche Teerklumpen in der warmen Hosentasche klebt, läßt sich zu Kugeln drehen, gibt schwarze Flecken, läßt sich durchstechen, walzen- bis fadenförmig ausrollen und in die Länge ziehen; er läßt sich verflüssigen, brennt qualmend; man kann kleine Köpfe und Schalen daraus formen [...]“¹⁹¹

186 Eid/Ruprecht, 1985, S. 13.

187 vgl. ebd.

188 Eid/Ruprecht, 1985, S. 16.

189 vgl. Eid/Günter/Ruprecht, 2003, S. 39.

190 vgl. Eid/Günter/Ruprecht, 2003, S. 40.

191 Kunde, 1976, S. 294.

Auch wenn im Jahr 2019 im kindlichen Alltag der Hosentaschenschatz höchstwahrscheinlich kein Teerklumpen sein wird, eher vielleicht ein Stück („intelligente“) Knete, Fimo oder Schleim, lässt sich dennoch die sinnliche Erfahrung nachvollziehen und verliert weder an Aktualität noch an Bedeutung für das Sammeln. Im Weiteren bezieht sich Kunde auf die von Walter Benjamin charakterisierte Dialektik der Sammelleidenschaft und zitiert:

„Mit der Treue zum Ding, zum Einzelnen, bei ihm Geborgenen, den eigensinnigen, subversiven Protest gegen das Typische, Klassifizierbare zu verbinden. Das Besitzverhältnis setzt völlig irrationale Akzente. Dem Sammler ist in jedem seiner Gegenstände die Welt präsent. Und zwar geordnet. Geordnet aber nach einem überraschenden, ja dem Profanen unverständlichen Zusammenhange. Man erinnere doch nur, von welchem Belang für jeden Sammler nicht nur sein Objekt, sondern auch dessen ganze Vergangenheit ist ... Sammler sind Physiognomiker der Dingwelt.“¹⁹²

Diese Ausgestaltung des Sammelns lässt sich sowohl auf das kindliche als auch auf das künstlerische Sammeln beziehen. Gesammelte Dinge widersprechen oft jeglicher Logik und Möglichkeit eines sinnvollen Gebrauches; gleichzeitig weist jedes gesammelte Objekt eine eigene Geschichte auf. Das Gesammelte kann sich im Anschluss als Material für Collagen anbieten und wird von Eid und Ruprecht als das „Ergebnis eines Gestaltungsspiels mit realen Gegenständen“¹⁹³ bezeichnet. Somit können hier Spiel und künstlerische Gestaltung ineinander übergehen.¹⁹⁴ Die Kunstpädagogin Constanze Kirchner stellt zudem die Collage als beliebtes Ausdrucksmittel vieler Jugendlicher heraus, was sie unter anderem mit dem im Jugendalter wachsenden Abstraktionsvermögen und der Fähigkeit zum Perspektivwechsel begründet.¹⁹⁵ Sie führt aus:

„Mit dem Collagieren verbindet sich die Möglichkeit, bildnerische Detailgenauigkeit herzustellen und zugleich abstrahierte, surreale, expressive etc. Szenen zu schaffen. Räumlichkeit entsteht durch Überlagerungen, Überschneidungen, Verkleinerungen im Hintergrund usw., sie sind aber nicht notwendig an ein perspektivisches Gesamtkonzept gebunden. Mit skurrilen, humorvollen, gruseligen, provokanten, klischeehaften oder anderen, meist bedeutungsschweren Motiven werden individuelle Bildwelten zusammengefügt und entwickelt. Solche Collagen bilden oftmals die digitalen Inszenierungen auf Facebook und anderen Onlineportalen ab.“¹⁹⁶

Ein weiterer Aspekt, der im collagierten Arbeiten hervorgehoben werden kann, ist der des Lernens. Sowohl die Möglichkeit unterschiedlicher Bedeutungsebenen von Objekten und das manipulative Spiel mit diesen als auch das generelle Arbeiten mit Zufall und Improvisation zeigen sich als potentielle Lernerfahrungen an der Collage.¹⁹⁷ Zudem besteht auch die Möglichkeit, Inhalte und Materie zusammen denken und bringen zu können, welche nicht auf den ersten Blick in Verbindung stehen. Dies stellt eine Auseinandersetzung mit Fragmentierung und Synthese dar. Diese Möglichkeiten des Lernens können sich im kunstpädagogischen Kontext in der Rezeption, aber auch im eigenen künstlerischen Ausdruck entfalten. Christina Griebel verweist in Bezug auf heterogene Lernvoraussetzungen auf die Besonderheit und Möglichkeit des bildnerischen Arbeitens:

192 Benjamin zit. n. Kunde, 1976, S. 295.

193 Eid/Ruprecht, 1985, S. 16.

194 Anm. d. Autorin: Ein wesentlicher Aspekt, auf den Kunde aufmerksam macht, ist die libidinöse Besetzung gesammelter Gegenstände; dadurch, dass manch gesammelter Fund ebendiese lustbesetzte Bezugnahme aufweist, eignen sich nicht alle Objekte für die Öffentlichkeit des Kunstunterrichtes (vgl. Kunde, 1976, S. 296).

195 vgl. Kirchner, 2014, S. 299.

196 Kirchner, 2014, S. 299.

197 vgl. Eid/Ruprecht, 1985, S. 18.

„Das Bild ist für alle, die nicht oder nicht allzu gut schreiben können, die schnellste und effektivste Strategie der zeichenhaften Fixierung von Erkenntnisschritten sowie der Kommunikation von Ideen und somit der gestaltenden Teilhabe an der sinnlich wahrnehmbaren Welt. Der Collage als niedrigschwelligem Angebot zur Bildproduktion kommt hierbei ein besonderer Stellenwert zu.“¹⁹⁸

Als dem Arbeitsprozess des Collagierens inhärente Tätigkeiten werden von Eid und Ruprecht das Auflösen, das Kombinieren und das Verbinden benannt.¹⁹⁹ Mahlow findet andere Worte, wenn er Kompositionsprinzipien und Verfahren der Collage beschreibt, wenngleich diese Ähnliches meinen: „auswahl von fremd anmutendem material, montage und destruktion, integration und desintegration, überlagerung, konstellation und konfrontation [sic!].“²⁰⁰ Der Kunstpädagoge Carl-Peter Buschkühle stellt innerhalb der Theorie der künstlerischen Bildung die Methode des künstlerischen Projektes vor. Und auch im künstlerischen Projekt zeigen sich verschiedene Phasen des Arbeitens mit – je nach Projektphase – unterschiedlichen Herangehensweisen und Perspektiven. Es werden *Recherche*, *Konstruktion* und *Transformation* als Schritte des künstlerischen (und somit auch kunstpädagogischen) Arbeitsprozesses herausgestellt. Buschkühle bringt dies treffend auf den Punkt und unterscheidet zudem noch zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Arbeit, wenn er schreibt:

„Im Zentrum des künstlerischen Projektes, als treibende Kraft, steht die Transformation, d.h. die Gestaltung des Werkes. Sie verlangt nach Wahrnehmungen, Erfahrungen und Erkenntnissen. Mithin veranlasst sie themenbezogene Recherchen und Konstruktionen, wobei letztere das Herstellen von Zusammenhängen zwischen heterogenen Recherchen, deren kritische Reflexion meint. Sie ist jedoch noch nicht Transformation, welche Verwandlung meint, Hervortreten des Werkprozesses in der Auseinandersetzung des Autors mit der entstehenden Form. Die Herstellung einer symbolischen, ausdrucks-tragenden Form unterscheidet das künstlerische Projekt von z.B. wissenschaftlichen, deren Recherchen und Konstruktionen in der Regel in Dokumentationen münden, die Fakten vorstellen, während die Transformation Ausdruck eines Prozesses zwischen Autor und Werk ist, der beide verändert, bildet.“²⁰¹

Während also Eid und Ruprecht das *Auflösen*, *Kombinieren* und *Verbinden* als Schritte oder Prozesse im collagierten künstlerischen Arbeiten als Eckpfeiler benennen, werden im künstlerischen Projekt nach Buschkühle *Recherche*, *Konstruktion* und *Transformation* als Schritte benannt. Allerdings – obwohl Eid und Ruprecht den Schwerpunkt auf die Technik (und somit Praxis) des Collagierens legen und Buschkühle auf die theoretische Perspektive des Herangehens – lassen sich hier dennoch Ähnlichkeiten im künstlerischen Ansatz denken: Für Eid/Ruprecht steht am Anfang der Collage-Arbeit die Auflösung, welche mit dem Sichten und der Vorauswahl des Materials beginnt.²⁰² In anderen Worten könnte es sich hier um eine *Recherche* des Materials handeln; es wird gesichtet, überlegt, ausgewählt, erste Entscheidungen zum künstlerischen Arbeiten werden getroffen. Als zweiten Schritt betonen die Kunstpädagogen das *Kombinieren* der Materialien, Buschkühle wiederum benennt diesen Schritt als *Konstruktion*, das „Herstellen von Zusammenhängen“²⁰³. Wie bereits gezeigt wurde, stellt ein wichtiger Aspekt des Arbeitens in Collage das Herstellen von Zusammenhängen, das Zusammenbringen von Inhalten, Themen, Materie, welche bisher noch nicht verknüpft schienen, dar. Als dritten Arbeitsschritt benennen Eid und Ruprecht das *Verbinden* des Materials in der Collage während Buschkühle die Transformation als dritten Aspekt aufführt. Hier zeigen sich auf den ersten Blick Differenzen der Inhalte

198 Griebel, 2017, S. 104.

199 vgl. Eid/Ruprecht, 1985, S. 31.

200 Mahlow, 1968, S. 14.

201 Buschkühle, 2004, S. 13.

202 vgl. Eid/Ruprecht, 1985, S. 31.

203 Buschkühle, 2004, S. 13.

bzw. der Abfolge: Während Buschkühle die *Transformation* als Zentrum des künstlerischen, d.h. kreativen Prozesses, betrachtet²⁰⁴, benennen die beiden anderen Autoren die *Kombination*, also den zweiten Schritt, als kreativen Anteil des Arbeitens.²⁰⁵ Es kann jedoch angemerkt werden, dass dadurch, dass bei Eid und Ruprecht der praktische Akt des Collagierens im Fokus steht und dieser mit dem Kleben/Befestigen abschließt, die *Kombination* der Materialien als kreativer Akt verstanden werden *muss*, da der letzte Schritt, das *Verbinden*, als Umsetzung der entstandenen Idee fungiert; somit entsteht die *Transformation* bei Eid und Ruprecht in der *Kombination*. Der Arbeitsprozess der Collage (zumindest nach Eid und Ruprecht) lässt sich demzufolge mit der Idee bzw. den Phasen des künstlerischen Projektes nach Buschkühle verbinden.

2.2.3 Kunstpädagogik und Collage 2.0

Welche Betrachtungen können – ausgehend davon, dass digitale Medien eine beträchtliche Rolle im täglichen Leben und den Wirklichkeiten vieler Menschen spielen – nun für die Collage 2.0 unternommen werden und wo lassen sich Verknüpfungen zwischen (nicht-)virtuellen Räumen und der Idee von Collagen ziehen? Wo zeigt sich die Collage im zeitgenössischen Kleid und aus welchen Stoffen ist ebendieses gebastelt?

Der Artikel „Smartphone ohne Grenzen. Cross-Over von analoger Papier-Collage und digitaler Fotografie“ von Claus Zirwes stellt ein gutes Beispiel für die Verknüpfung von cut&paste aus Papier verbunden mit Digitalem dar. Angelehnt an die künstlerischen Arbeiten des Instagram-Künstlers Anshuman Ghosh stellt Zirwes eine Unterrichtseinheit vor, in welcher sowohl die Erweiterung des digitalen, als auch des analogen Raumes vollzogen wird, da die Schüler:Innen ein ausgewähltes Bild auf ihrem Smartphone über dessen Grenze ausdehnen und somit die digitale mit der analogen Welt collagieren, wodurch sie „das Smartphone nicht nur als Kommunikationsmittel, sondern als ein nützliches Gestaltungswerkzeug und als erweiterbares ‚grenzenloses‘ Objekt“²⁰⁶ wahrnehmen können.

Eine andere Grenzenlosigkeit – nämlich die des virtuellen Raumes – beschreiben Anna Meik und Georg Peez im Artikel „3D-Malen in einer Virtual-Reality-Umgebung. Empirische Fallerkundung eines Gestaltungsprozesses“. Innerhalb der Erforschung eines Malprozesses im virtuellen Raum (durch das Nutzen von Head-Mounted-Displays (HMD), auch als VR-Brillen bekannt), befindet sich die malende Person in einer Art Schwebzustand, da im virtuellen Raum keine (malerischen) Anhaltspunkte existieren, dieser ist zu Beginn komplett leer – also ein White Cube im ursächlichsten Sinne – und durch ständige Perspektivwechsel ist es möglich, das Gemalte von allen Seiten zu betrachten und zu bearbeiten.²⁰⁷ Durch das Eintreten in den bisher unbekanntem virtuellen Raum wird künstlerisches Arbeiten, der eigene Körper (da er gar nicht sichtbar ist) und der umgebende (nicht-)Raum zu einer neuen Wirklichkeits-Erfahrung. Da diese *Mixed-Reality* (eine „unmittelbare, verknüpfende Bezugnahme von Digitalität in Form von Virtualität auf unsere Umgebung“²⁰⁸) für eine wachsende Zahl von Menschen Teil ihres Alltags wird, plädieren die Autor:Innen für eine Beschäftigung mit ebendieser, auch und vor allem im Kunstunterricht.²⁰⁹ Dieses Vermischen, Vermengen, Vermixen von bekannten und unbekanntem Erfahrungen und Realitäten ließe sich m.E. nach auch als *Collaged-Reality* bezeichnen.

204 vgl. ebd.

205 vgl. Eid/Ruprecht, 1985, S. 31.

206 Zirwes, 2017, S. 55.

207 vgl. Meik/Peez, 2019, S. 23f.

208 Peez, 2020a, S. 6.

209 vgl. Meik/Peez, 2019, S. 25.



Abb. 7: Lena Staab: „Augmented Lena“, (2020).

Ein Feld, in welchem die *Gleichzeitigkeit* unterschiedlicher Realitäten, also das Überlappen dieser digitalen und analogen (Bild-)Welten zum Einsatz kommt – und so noch stärker einen Collage-Charakter aufweist – ist das der Augmented-Reality. Unterscheiden lassen sich die, im Forschungsprojekt von Meik und Peez vorgestellte, Virtual-Reality und Augmented-Reality wie folgt:

„Im Gegensatz zu Virtueller Realität bzw. Virtual Reality (VR), in welcher meist über Datenbrillen eine komplette digitale, dreidimensional erscheinende Umgebung mit Bild und Ton vermittelt wird, mischen sich bei Augmented Reality (AR, deutsch: Erweiterte Realität) virtuelle Anteile mit der realen Wirklichkeit.“²¹⁰

Als Beispiele für Augmented Reality in der Alltagswelt lassen sich Filter bei Social-Media-Apps wie Snapchat nennen: Hier ist es möglich auf das Foto des eigenen Gesichtes die Brille aufzusetzen, die Frau schon immer haben wollte, sich wieder lange Haare wachsen zu lassen, richtig feminin auszusehen oder up-to-date einen schicken Nasen-Mundschutz aufsetzen als sei es ein Modeaccessoire (Abb. Nr. 7). Als weitere Möglichkeit dieser Realitäts-Erweiterung lässt sich das GPS-basierte Online-Spiel „Pokemon-Go“ nennen. In seinen kunstpädagogischen Betracht-

210 Peez, 2018, S. 26.

tungen von Augmented Reality bezieht sich Georg Peez im Weiteren auf das Montage/Collage-Prinzip, wenn er schreibt:

„Das Handy-Spiel Pokémon GO oder beispielsweise auch Apps mit Live-Filterfunktion für Foto und Video-Selfies sowie die Grundidee von Augmented Reality beruhen auf dem Prinzip der Collage bzw. Montage, welches seit dem frühen 20. Jahrhundert auch ein künstlerisches Gestaltungsverfahren ist – nämlich hier indem reale mit virtuellen Elementen kombiniert werden. So ergeben sich gegensätzliche, originelle oder überraschende Verknüpfungen von digital auf dem Bildschirm eingeblendeten Figuren mit deren jeweiliger – mehr oder weniger zufälligen – realen Umgebung. [...] Das Prinzip der Montage ist zudem eng mit der Darstellung von Träumen, von Paradoxien, von eigentlich nicht Zusammengehörigem verbunden. Vergleichbar mit dem Surrealismus durchdringen sich auch in Augmented Reality Vernünftiges, Reales und Bewusstes mit Traumhaftem, Irrealem und Unbewusstem.“²¹¹

So führt er die Vermischung von Realitäten nicht nur aufgrund der Kombination von digitalen und analogen mit der Collage zusammen, sondern auch aufgrund dessen, dass sich hierdurch die Frage nach Realität(en), Wirklichkeit(en) und Traumhaften stellt. In diesem Zusammenhang verweist der Kunstpädagoge auch auf das (Kinder-)Buch „Alice im Wunderland“²¹², innerhalb dessen sich verschiedene (Realitäts-)Ebenen beständig mischen: Alice erlebt viel äußerst Verwunderliches, Un-glaubliches, bisher Un-gesehenes; die Diskussionen und Aushandlungen, die sie mit den Protagonist:Innen im Wunderland und hinter den Spiegeln führt, erinnern aber zugleich an reale Alltagssituationen – und wiederum auch überhaupt nicht. Gerade das Schwanken zwischen der empfundenen Wahrnehmung Alices „etwas-sinnvolles-verstanden-zu-haben“ und dem radikalen „nicht-verstehen-von-auch-nur-irgendwas“ – das Schwanken zwischen Sinn und Unsinn – was sich als Collagieren unterschiedlicher Real_i_tät_en lesen lässt und somit beständig ALLES Gegebene hinterfragt, ist es, was das Kinderbuch auch für Erwachsene so ansprechend macht. Der Philosoph Gilles Deleuze beschreibt diese Anziehung, die Alices Abenteuer auf Menschen unterschiedlichen Alters haben können, wie folgt:

„Das Werk Lewis Carrolls enthält alles, um dem zeitgenössischen Leser zu gefallen: Bücher für Kinder, besonders für kleine Mädchen; herrliche, ungewöhnliche, esoterische Wörter; Interpretationsraster, Kodes und Dekodierungen; Zeichnungen und Photos; tiefe psychoanalytische Einsichten, einen beispielhaften logischen und linguistischen Formalismus. Und über dieses zeitgemäße Vergnügen hinaus noch etwas anderes, ein Wechselspiel von Sinn und Unsinn, ein Chaos-Kosmos. Die innige Verbindung von Sprache und Unbewusstem ist schon auf so vielfache Weise geknüpft und gefeiert worden, daß nach ihrer Besonderheit gerade bei Lewis Carroll zu suchen bleibt, danach, wodurch sie wieder erneut zustande kommt, und was diese enge Verbindung gerade bei ihm und dank seiner vollzogen hat.“²¹³

Somit lässt sich konstatieren, dass auch im Jahr 2020 die Collage in kunstpädagogischen Diskursen noch existiert, jedoch aus erweiterten (virtuellen) Perspektiven; sie wird mehr nicht nur als das geklebte Papierbild verhandelt.²¹⁴

An diese Erweiterung der Perspektive auf Collage wird nun im folgenden Kapitel vertieft eingegangen, wenn der diesem Kapitel zu Grunde liegenden These – die lautet, dass Collage auch biographisches Prinzip sein kann – nachgegangen wird.

211 Peez, 2018, S. 28f.

212 vgl. Peez, 2020a, S. 7.

213 Deleuze, 2017, S. 13.

214 Anm. d. Autorin: Von einigen Autoren:Innen tatsächlich immer noch, jedoch sind diese Handreichungen eher in den Kontext von Bastelanleitungen zu setzen.

2.3 Die Collage als epistemologisches (zum Zweiten) und biographisches Prinzip (Prinzip Collage)

Wie bereits in Kapitel 2.1.4 erwähnt, hat sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts eine erweiterte Perspektive auf Collage herausgebildet; somit wurde die Idee von Collage nicht mehr als nur dem Bereich der Bildenden Kunst inhärent aufgefasst, sondern auch auf die Bereiche von Literatur, Theater und Film übertragen.²¹⁵

Auch im Bereich der Bildenden Kunst wandelte sich das Verständnis von Collage; so zitiert Dietrich Mathy Max Ernst und dessen Begriff von Collage, nachdem diese ohne Kleber auszukommen scheint: „Mit seinem berühmten Satz ‚Ce n'est pas la colle qui fait le collage‘ spricht sich Max Ernst²¹⁶ für eine sparsame Collage-Technik aus, zugleich legitimiert er die Kategorie Collage auch für solche Kombinationsverfahren, in denen Leim keine Anwendung findet.“²¹⁷

Im Vorwort des Ausstellungskataloges „the art of Assemblage“ zitiert der Autor des Buches, William C. Seitz, die Direktorin der gleichnamigen Ausstellung, Margaret Miller, welche die Perspektive Mathys zu teilen scheint. Miller äußert:

“Collage cannot be defined adequately as merely a technique of cutting and pasting, for its significance lies not in its technical eccentricity but in its relevance to two basic questions which have been raised by twentieth century art: the nature of reality and the nature of painting itself.”²¹⁸

Eine ähnliche Idee fassen Eid und Ruprecht unter dem Titel „Das Wesen der Collage“ zusammen, wenn sie schreiben:

„Das Wesen der Collage – von D. Mahlow zu Prinzip Collage erhoben – liegt nicht in einer handwerklichen Technik, sondern in einer Grundhaltung des Menschen. Es besteht in der Fähigkeit, aus Zurückgelassenem und Bruchstückhaftem Neues zu gestalten. In der Vorliebe für das Weiterführen von Angefangenem, in der Beachtung des Zufalls und im Mut zum Experiment. In der Unvoreingenommenheit gegenüber dem Ungewohnten und im Freisein von Konvention und Regel.“²¹⁹

Dieser Perspektive auf Collage folgend, muss sich eine Collage nicht mehr auf das geklebte Papierbild beschränken, sondern kann als Begriff für ein künstlerisches Verfahren dienen, in welchem die Kombination von Materie zur Strategie erhoben wird.²²⁰ Mahlow äußert sich zum Prinzip Collage folgendermaßen:

„betrachtet man aber die collage-technik näher, so stellt man fest, daß mit diesem wort sehr unterschiedliche tätigkeiten bezeichnet werden, nicht etwa nur das kleben (das wort ist von dem französischen verb ‚coller‘ abgeleitet), sondern auch das nageln, binden, schweißen, die fotomontage – kurz: jegliches zusammenbringen und zusammenfügen [sic!].“²²¹

215 Anm. d. Autorin: Christoph Zeller untersucht ästhetische Erscheinungsformen des Authentischen im 20. Jahrhundert in den 1960/70er Jahren. Er geht hierbei sowohl auf die Schnittstelle von Happening/Fluxus und Collage am Beispiel Wolf Vostells (vgl. Zeller, S. 134–176) als auch auf Rolf Dieter Brinkmanns Collage-Romane (vgl. Zeller, S. 235–281) ein. Siehe: Zeller, 2010.

216 Anm. d. Autorin: Zur vertieften Auseinandersetzung mit den Collagen von Max Ernst siehe: Spies, 1988.

217 Mathy, 1994, S. 119.

218 Miller zit. n. Seitz, 1961, S. 6.

219 Eid/Ruprecht, 1985, S. 11.

220 Anm. d. Autorin: Allerdings verweisen Eid und Ruprecht darauf, dass die pure Anhäufung von Material noch keine Collage sei, sondern diese einer Gestaltung und übergeordneten Idee bedürfe (vgl. Eid/Ruprecht, 1985, S. 11).

221 Mahlow, 1968, S. 7.

Somit zeigt sich auch hier eine nicht mehr mitgedachte Notwendigkeit eines Klebstoffes für das Collagieren. Außerdem spricht Mahlow eine abstraktere Idee von Collage an, wenn er Zusammenbringen und Zusammenfügen als dessen Grundkonstitutionen bezeichnet. Das Papier als eigentümlicher Werkstoff der Collage scheint ebenfalls nicht mehr Grundvoraussetzung zu sein. Mahlow macht deutlich, dass nicht mehr nur flaches Bildmaterial eine Rolle spielt, sondern „stücke, die mit ihrer ganzen plastischen gegenständlichkeit im bild auftauchen [sic!]“²²². Diese Idee weitergedacht schlussfolgert Mahlow auf das *Prinzip Collage*, welches er beschreibt als „das etwas-anfangen-können mit allem und jedem und besonders mit dem der allgemeinen betrachtung entzogenen [sic!]“²²³ Würde dieses Prinzip von Collage abstrahiert, kann *alles* Collage sein: Nicht Schere, Leim und Kleber sind es, die Collage bedeuten, vielmehr kann Collage etwas viel Umfassenderes darstellen. Wenn in diesem Zusammenhang von Collage als *Prinzip* gesprochen wird, bezieht sich dieses auch auf dessen etymologische Herkunft.²²⁴ Das Substantiv *Prinzip*, welches im 18. Jahrhundert im allgemeinen Sprachgebrauch auftauchte, deutet auf *Grundlage, Anfang, Ursprung* hin.²²⁵ Somit zeigt sich im Erstarken eines erweiterten Collage-Begriffes²²⁶ der Beginn, Collagieren nicht mehr nur als künstlerische Technik, sondern auch als Denkprinzip begreifen zu können. In anderen Worten beschreiben drei Kunstpädagog:Innen, namentlich Klaus Eid, Sylvia Günther und Hakon Ruprecht, das Prinzip Collage wie folgt:

„Kunstwissenschaftler sehen in der Collage nicht nur ein handwerkliches Verfahren zur Herstellung von Bildern, sondern sprechen vom ‚Prinzip Collage‘. Sie meinen damit das gestalterische Spiel mit dem Zufall, die Lust am hemmungslosen Experimentieren und die Fähigkeit des Menschen aus Vorhandenem Neues zu entwickeln. Das Prinzip Collage fordert zu Auseinandersetzung mit sichtbarer Wirklichkeit und subjektiven Erfahrungen heraus. Es mobilisiert neue Denkstrukturen und ungewöhnliche Handlungsprinzipien. Damit erweist es sich als eine Geisteshaltung, die den Moment des Zufalls und der Spontaneität sucht.“²²⁷

Dieser Definition folgend gestaltet sich ein Prinzip Collage eher als eine Art künstlerische Grundhaltung, in welcher Zufall und Spontaneität als inhärente Bedingungelemente begriffen werden. Infolgedessen scheinen auch künstlerischem Material keine Grenzen mehr gesetzt zu sein: „es gibt nichts reales, das nicht element von collage werden könnte. collage umgreift schließlich nicht nur einzelgegenstände, sondern ganze umwelträume, handlungsabläufe, menschliche aktionsmuster [sic!]“²²⁸, so Mon. Dieses Eingreifen in Umwelträume bzw. Umgebungen machen Eid und Ruprecht ebenfalls deutlich, wenn sie Environment und Happening als künstlerische Ausdrucksformen im Kontext von Collage betrachten. So erscheint den Autoren das Environment deshalb als Collage, da hier einerseits verschiedene Materialien kombiniert werden (sie verstehen auch Lebewesen als mögliches Material) und andererseits den Rezipient:Innen verschiedene Möglichkeiten der Wahrnehmung von Environment-Kunst ermöglicht wird.²²⁹ Das Happening wird in diesem

222 Mahlow, 1968, S. 8.

223 ebd.

224 vgl. Mahlow, 1968, S. 11.

225 Kluge, 1999, S. 647.

226 Anm. d. Autorin: Die Technik und Idee des Collagierens wurden in den 1960er-Jahren auf weitere künstlerische Bereiche übertragen. Zu Collage in der Musik siehe z.B. Klaus Hashagen „collage in der musik“ / „Cymbalon. Protokoll einer Komposition“; als interessanter kurzer Aufsatz zu Collage in der Literatur siehe den gleichnamigen Aufsatz von Franz Mon. Alle Aufsätze finden sich in Mahlow, 1968.

227 Eid/Günther/Ruprecht in K+U Nr. 269, 2003, S. 37.

228 Mon, 1968, S. 13.

229 vgl. Eid/Ruprecht, 1985, S. 98.

Kontext als Weiterführung des Environments betrachtet, da zusätzlich zur Raumsituation Handlung erfolgt.²³⁰ Mon befindet: „im happening durchdringen sich collagierte bild-räume und collagierte modelle eines denkbaren gesellschaftlichen verhaltens, das noch nicht erkennen läßt ob es bloßes spiel oder prototyp einer zukünftigen gesellschaftlichen haltung ist [sic!].“²³¹ Als Beispiel für die Verknüpfung von Happening und Collage können die künstlerischen Werke Allan Kaprows genannt werden: Diese werden als „collage of action“²³² bezeichnet. Wenn im Environment Menschen als mögliches Material für Collage gedacht werden und sich der Collage-Begriff stetig erweitert, sodass jegliches Kombiniertes und Zusammengefügtes als Collage gedacht werden kann, könnte auch der Idee von Collage als Lebensprinzip nachgegangen bzw. Teile des menschlichen Lebens – also Biographie – als Collage gedacht werden.

„collage‘ ist eine unglücklich gewählte bezeichnung, da sie von ‚collum‘ abgeleitet ist und lediglich auf das technische handhabungsmittel, den leim, hinweist. die funktionsordnung des prinzipis collage besteht jedoch darin, daß sie verschiedene schichten zusammenfügt und integriert, die nicht nur als unterschiedliche materialien, sondern vor allem als bedeutungsträger divergierender realitätsverhältnisse zu gelten haben [sic!]“²³³,

so Roters. Somit macht auch er auf die nicht mehr unbedingte Notwendigkeit von Klebstoff bei Collagen aufmerksam. Er bezeichnet diese sprachliche Verbindung sogar als unglückliche und stellt heraus, dass es in seiner Beschreibung von Collagen um divergierende Realitätsverhältnisse gehe.

Auch Gunter Otto, seines Zeichens Kunstpädagoge, wählt im Vorwort des schon genannten „Kunst + Unterricht-Hefts“ Nr. 100, mit dem vielversprechend klingenden Titel „Prinzip Collage“, eine Definition von Collage, die einer erweiterten entspricht, wenn er schreibt: „Welches Collageverständnis hat uns – Karl-Josef Pazzini und mich – beim Machen des Heftes angeleitet? Der Collage-Blick ist ein Blick aufs uneinheitliche Ganze, das beziehungsvoll aus Teilen besteht.“²³⁴ Otto konkretisiert seine und Pazzinis Perspektive folgendermaßen:

„Als Collage bezeichnen wir Formen des Denkens, des Handelns, des Lebens, der Kunst, der Wissenschaft, deren Leitkategorien *nicht* heißen: Folgerichtigkeit, Stromlinienförmigkeit, Monokausalität; auch nicht Eindeutigkeit, Einperspektivität oder Zwangsläufigkeit. Collage heißt im Verständnis dieses Hefts: Leben, Denken, Handeln – also auch Unterricht – [...] Collage ist also nicht ein Verfahren, um einander Fremdes unvermittelt oder additiv zusammenzukleistern, sondern eine Form, eine Intention, eine Verhaltensweise [...]. Collage ist ein Integrationsprinzip, das Widersprüchliches, Spannungsvolles, unverträglich Scheinendes mindestens auf Zeit zusammen-sieht, zusammen-denkt, zusammen-macht.“²³⁵

Gleichzeitig betrachtet Gunter Otto auch die Möglichkeit Collage für Schule und Unterricht didaktisch²³⁶ nutzen zu können, sie als Methode zu denken.²³⁷ Karl-Josef Pazzini beruft sich

230 vgl. ebd.

231 Mon, 1968, S. 14.

232 Hoffman, 1989, S. 22.

233 Roters, 1968, S. 16.

234 Otto, 1986, S. 8.

235 Otto 1986, S. 8f.

236 Anm. d. Autorin: Eine spannende didaktische Perspektive auf Collage bereitet Wolfgang Zacharias im Essay „Der (Kultur)-pädagogische Alltag ist eine Collage“ auf, wenn er das collagierte Miteinander von bis zu 1500 Kindern in der Spielstadt Mini-München im Sommer 1985 anschaulich beschreibt. Zur Vertiefung siehe: Zacharias, 1986, S. 43–47.

237 vgl. Otto, 1986, S. 9.

ebenfalls in seinem Artikel „Collage. Eine Art – wenn nicht die Art – zu leben, zum Beispiel, zu fühlen, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln“ auf ein Konzept von Collage, das mehr zu beinhalten scheint als nur das geklebte Papierbild. Gleich zu Beginn des Essays ruft der Autor verschiedene eindruckliche Bilder von Collagen auf: Pazzini macht seine Leser:Innen darauf aufmerksam, dass die eigene getragene Kleidung ebenso wie sie umgebende Gegenstände und Dinge Collage seien.²³⁸ Die eigene Garderobe zum Beispiel ist in den wenigsten Fällen komplett und zur gleichen Zeit in einem Laden erworben worden; vielmehr stammt diese aus den unterschiedlichsten Orten, Zeiten, manche wird neuwertig erworben, manche wurde bereits getragen, zu jedem Stück ließe sich eine eigene Geschichte erzählen. Daran anschließend macht Pazzini erste Bezüge zwischen Biographie und Collage auf, wenn er schreibt:

„Oder sehen Sie kurz in sich hinein: wem gleichen Sie mehr? Ihrer Mutter, Ihrem Vater, wem noch? Oder sind Sie das identische Reduplikat von jemandem? Oder sind Sie ganz und gar Sie selbst, eins mit sich, identisch? Woher haben Sie Ihre Motive Kunsterzieher zu sein? Ist das Alles aus einem Guß? Gibt es da vielleicht kleine Widersprüche? Oder nehmen Sie Ihren Schreibtisch, Ihr Bücherregal, die Materialsammlung für den Unterricht? ... Oder: was ist Ihnen in den letzten Minuten durch den Kopf gegangen? Was haben Sie in den letzten sechzig Minuten gegessen? Was haben Sie in den letzten 1440 Minuten alles getan? Wenn Sie nun eine künstlerische Technik wählen sollten, um dies auch nur annähernd darzustellen, was läge da näher, ein zentralperspektivisches Tafelbild oder eine Collage/Montage?“²³⁹

Der Kunstpädagoge macht weiterhin darauf aufmerksam, dass er im vorliegenden Artikel, wenn er von Collage schreibe, diese nicht im strengen Sinne eines bildnerischen Verfahrens oder eines Klebebildes begreife; vielmehr verstehe er darunter ein Verfahren, Begriffe zu bilden, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln, zu leben.²⁴⁰ Dieser Argumentation folgend versteht der Autor die Herstellung von Collagen als eine Art Selbstreflexion, er benennt es als „In-den-Spiegel-sehen“²⁴¹.

Im Weiteren erörtert Karl-Josef Pazzini die von ihm gezogene Verbindung zwischen Collage und Biographie/Identität:

„Unsere Umwelt ist voller Collagen, und wir kommen nicht umhin, wenn wir ‚realistisch‘ sein wollen, anzuerkennen, daß wir auch Collage-artig leben. Nicht nur die Komplexität von Bildern, Filmen, Romanen, ... ist kaum mehr ohne Reflexion auf ‚Collage‘ zu verstehen, sondern unsere Biographie und die mit ihr gewachsene Persönlichkeitsstruktur weisen Ähnlichkeiten mit Montagen und Collagen auf, wie wir sie bisher nur als ästhetisches Verfahren zu kennen glaubten.“²⁴²

Somit stellt er die These auf, dass ein erweiterter Collage-Begriff nicht nur die nicht mehr zwingende Notwendigkeit des Klebens auf einen Bildträger beinhaltet; vielmehr erweitert²⁴³ Pazzini ihn sogar auf das Leben, beziehungsweise die Identitäten und Biographien von Menschen.²⁴⁴

238 vgl. Pazzini, 1986, S. 20.

239 Pazzini, 1986, S. 20.

240 vgl. Pazzini, 1986, S. 21.

241 Pazzini, 1986, S. 22.

242 Pazzini, 1986, S. 22.

243 Anm. d. Autorin: Mit Christina Griebel lässt sich im Anschluss an Pazzinis Collage-Begriff allerdings die Frage „Was ist dann eigentlich *nicht* Collage?“ stellen und ebenso beantworten: Die Zentralperspektive. (vgl. Pazzini, 1986, S. 21ff.; Griebel, 2017, S. 101f.).

244 Anm. d. Autorin: Pazzini selbst verweist auf die im Text fehlende umfangliche philosophiegeschichtliche und wissenschaftstheoretische Erörterung (vgl. Pazzini, 1986, S. 22).

Konsequenterweise schließt sich für den Autor daran an, den Begriff der Identität im Rahmen pädagogischer Arbeit durch den Begriff der Collage zu ersetzen.²⁴⁵

Johannes Kirschenmann, ebenfalls Kunstpädagoge, stellt in seinem kurzen Essay „Zwischen den Bildern pendeln!“ Fragen nach den Zielen von Kunstunterricht und den Bezug zum Thema der Differenz her. Er schreibt hierzu: „So ist ein zentrales Bildungsziel in einer globalisierten Welt das Verstehen von Alterität. Es geht um das Verstehen des Fremden, des Anderen, dessen Andersheit es in der Differenz zum Eigenen und Vertrauten zu erkennen und zu respektieren gilt.“²⁴⁶

Weiterhin verknüpft er dies mit der (Bri)collage als künstlerische und kunstpädagogische Methode, er versteht diese als Haltung welche ein Probieren, ein Hin- und Herpendeln, kurz ein Problemlöseverhalten darstelle.²⁴⁷ Diese Aspekte, von Kirschenmann mit der (Bri)collage in Bezug gesetzt, zeichneten sich ebenfalls schon bei der Herausarbeitung des Prinzips Collage ab. Abschließend beschreibt der Kunstpädagoge, worum es in diesem Zusammenhang in der kunstpädagogischen Praxis gehe: „Es geht um biografische und kollektive Verortungen: Wer bin ich, wo bin ich, wie ist mein Selbstbild konstruiert?“²⁴⁸



Nicht-Collagestückchen: Was ist nicht Collage bzw. was ist Nicht-Collage?

Wenn wir nun, Pazzini folgend, an_erkennen, dass unsere Umwelt voller Collagen ist und dass auch wir Collagen-artig leben, wenn also *alles* Collage sein kann (Abb. 8) – was ist dann nicht Collage oder Nicht-Collage?



Abb. 8: Lena Staab: „Knopfcollage“, (2020).

Die einfachste Möglichkeit, eine Antwort auf diese Frage zu finden, ist sicherlich im entsprechenden Text nach dieser zu suchen – Pazzini sagt: die Zentralperspektive. Eine weitere Antwort lässt sich in der bereits zitierten Aussage Gunther Ottos herausstellen, nach welcher er und

245 vgl. Pazzini, 1986, S. 22.

246 Kirschenmann, 2002, S. 38.

247 vgl. ebd.

248 Kirschenmann, 2002, S. 38. Griebel, 2017, S. 104.

Pazzini unter Collagen Formen des Denkens, Handelns, Lebens, der Kunst, der Wissenschaft verstehen, die *nicht* als Leitkategorien Folgerichtigkeit, Stromlinienförmigkeit, Monokausalität, Eindeutigkeit, Einperspektivität oder Zwangsläufigkeit haben.²⁴⁹ Somit ließen sich diese Schlagworte als Merkmale von Nicht-Collage verstehen. Doch was bedeuten diese Kategorien, was bedeutet die Idee der Zentralperspektive? Noch konkreter: Was bedeutet diese Zentral- und Einperspektivität für den Gegenstand der vorliegenden Arbeit, für Fragen nach Kunst, Biografie, Differenz/Intersektionalität und Inklusion? Diesen Fragen folgend möchte ich nun eine 5-schrittige Deklination durchführen, um der nicht Collage/Nicht-Collage näher zu kommen.

Punkt 1 – Zentralperspektive und Kunst:

Was war das nochmal, diese Zentralperspektive? Ich erinnere mich an meinen Kunstunterricht der Mittelstufe, in welchem wir Fluchtpunkte setzten und versuchten eine Perspektive zu zeichnen, die möglichst realistisch aussah. Mein Jugendgedächtnis fügt hinzu, dass diese Technik in der Renaissance entwickelt wurde und mit ihrer Hilfe Malereien aus der Renaissance viel realistischer aussahen (vor allem als die im Mittelalter fabrizierten Madonnenbilder, bei denen oftmals die Proportionen nicht ganz zu stimmen scheinen und das Jesuskind einen zu großen Kopf hat). So weit, so unklar. Doch was *bedeutet* eigentlich die Idee einer Zentralperspektive? Das habe ich nicht im Kunstunterricht gelernt. Also frage ich die beste Person, die ich dazu befragen kann: Eine Künstlerin bzw. eine Malerin. Auch sie kramt in ihrem Kopf und teilt mir mit, dass die Zentralperspektive ja eben nur *ein* Standpunkt, *eine* Perspektive ist, aus der die malende Person alles betrachtet und darstellt. Deshalb sagt Cristina, male sie nicht mehr (zentralperspektivisch), das sei viel zu subjektiv, weil es wirklich nur das wiedergibt, was sie als Malende zu sehen geben will.

Punkt 2 – Zentralperspektive und Biografie

Wie kann diese Einperspektivität/Monokausalität auf Biografie übertragen werden? Davon ausgehend, dass es nur *eine* Perspektive auf Biografie(n) gäbe, lässt sich schnell an Vorstellungen von idealen, weil gradlinigen Lebensläufen/Biografien denken; an die scheinbare Notwendigkeit, keine Lücken im Lebenslauf aufzuweisen – ganz so wie es die Agentur für Arbeit empfiehlt. Dahingehend lässt sich an das „unternehmerische Selbst“²⁵⁰ denken, welches – ganz im Sinne der Leistungsoptimierung – zuallererst bei sich selbst ansetzt, sich selbst überwacht und fortwährend an sich arbeitet. Interessant scheint diesbezüglich, dass normative Diskurse um diese idealen Lebensläufe und Biografien (ohne Brüche, Lücken, Neu_Anfänge und Abbrüche) wirkmächtig sind und auf Subjekte einprasseln, gleichzeitig frage ich mich, wer überhaupt ein so unbrüchiges CV hat? Wahrscheinlich klaffen hier – ähnlich wie bei Schönheitsidealen – Normvorstellungen und Normalität auseinander: Die Vorstellungen vom „jungen, schlanken, schönen, fiten, gesunden Körper, den es zu hegen und zu pflegen, zu trainieren, zu formen, zu ästhetisieren und zu dekorieren gilt“²⁵¹ sind allgegenwärtig – jedoch nur für einen ganz geringen Anteil der Menschen tatsächliche Realität und Normalität.²⁵²

Punkt 3 – Zentralperspektive und Differenz/Intersektionalität

Was Einperspektivität/Zentralperspektive in Bezug auf Differenz bedeutet, erscheint mir *so* logisch, dass es fast wie eine Gleichung anmutet: Wenn Intersektionalität Collage ist (Intersektionalität = Collage), dann ist Nicht-Collage = Eindimensionalität. Eindimensionalität bedeutet in diesem Fall,

249 vgl. Otto 1986, S. 8f.

250 vgl. Bröckling, 2007.

251 Gugutzer, 2004, S. 35.

252 vgl. Link, 2006.

bei Fragen der Differenz nur *eine* Kategorie oder *eine* Ebene zu beleuchten²⁵³, also Differenz nur auf der Ebene von Geschlecht *oder* Behinderung zu betrachten und somit weder mehrere Achsen, noch deren Verquickungen miteinander, einzubeziehen. Somit ließen sich radikalfeministische Kämpfe von *weißen*, nicht-behinderten Oberschichts-Frauen als Nicht-Collage denken. Als weiteres Beispiel fällt mir eine (häufig zitierte) Vorstellung von Kommunismus, und zwar, dass die Geschlechterfrage mit der Klassenfrage fallen würde, ein. Beide Perspektiven, so mein harsches Urteil, zeichnen sich durch das Narrativ von der *Klarheit des Problems* aus: In der erstgenannten Perspektive erscheint das Patriarchat als klar umrissene Problemfigur, bei zweitgenanntem liegt das Problem im Kapitalismus und den daraus resultierenden Klassenverhältnissen. Ich kann mir vorstellen, dass Radikalfeminist:Innen und auch Kommunist:Innen (interessanterweise stelle ich mir jedoch v.a. Kommunisten vor) an dieser Stelle vehementen Widerspruch einlegen würden, hierzu möchte ich kurz zu bedenken geben, dass ich nicht sage, dass der jeweilige politische Kampf unwichtig oder bescheuert wäre, lediglich hervorheben, dass der Fokus auf *einer* Perspektive liegt.

Punkt 4 – Zentralperspektive und Inklusion

Auch hier – in Bezug auf inklusions- und sonderpädagogische Perspektiven – erscheint die Frage nach der Eindeutigkeit und Einperspektivität als gutes Unterscheidungsmerkmal zwischen Denken in Collage und Nicht-Collage.

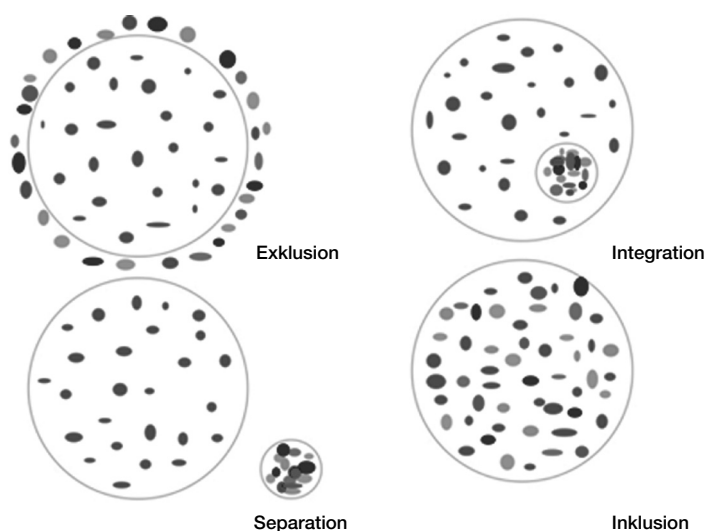


Abb. 9: Lena Staab: „Bunte-Punkte-Grafik“, (2021).

Wenn Inklusion im Sinne eines teleologischen Fortschritts Glaubens verstanden wird, so wie es die „Bunte-Punkte-Grafik“²⁵⁴ zu versprechen scheinen, so stellt diese Fokussierung auf ein (scheinbar) klares Ziel, dass es (als Gesellschaft, die immer besser und inklusiver wird) zu erreichen gilt, eine Perspektive dar, die vielmehr eine naive Vorstellung von Aufklärung verspricht, als

253 Anm. d. Autorin: Was das genau bedeutet, werde ich in Kapitel 5.3.5 *Intersektionalität* ausführen und erörtern.

254 Anm. d. Autorin: Danke an Mai-Anh Boger sowohl für diesen schönen Terminus als auch die folgende Gedankenperspektive.

einer kritischen Auseinandersetzung mit (historischer) Entwicklung in Bezug auf Anerkennung und Ausgrenzung dient. Somit wäre diese teleologische Perspektive, die Inklusion als Licht am Ende des Tunnels beschreibt, in genau diesem Sinne ein solcher Tunnelblick, der durch seine Eindimensionalität glänzt und als Nicht-Collage verstanden werden kann. Als Collagen-Blick auf Inklusion könnte ein solcher verstanden werden, der der Fortschrittsversprechung der „Bunte-Punkte-Grafik“ gleichermaßen misstraut und das dystopische Potenzial der Auflösung aller Normalitätsgrenzen ebenfalls in die Frage nach Inklusion und Zukunft miteinbezieht.

Außerdem ließe sich die Nicht-Collage in Bezug auf sonderpädagogische Belange ebenfalls als Fokussierung auf *eine* Problematik – beispielsweise festgemacht am *Problemkind mit sonderpädagogischem Förderbedarf* – verstehen. So kann das momentan von der Fachcommunity gefeierte RTI (Response-to-Intervention) Verfahren verstanden werden: Dies stellt einen sonderpädagogischen Förderansatz (heißt in diesem Fall ein evidenzbasiertes, mehrstufiges Diagnose-Förderungs-Programm), der in Grundschulen durchgeführt wird und Grundschul Kinder in drei Fähigkeitsstufen/-Gruppen unterteilt, um sie anschließend zu fördern. Kritiker:Innen verweisen in aller Schärfe darauf, dass durch dieses Verfahren Kinder dichotom in „normale“ und „abweichende“ Gruppen unterteilt und eine lineare Normalentwicklung von Kindern vorausgesetzt wird – alles in allem steht das Verfahren somit im starken Widerspruch zu einer Inklusion(-spädagogik).²⁵⁵ Auch so könnte ein Denken in Nicht-Collage aussehen.

Als drittes Beispiel bezogen auf pädagogische Kontexte lässt sich die immer stärker werdende Fokussierung von Schule auf das Schlagwort der Kompetenz_en aufführen. In Bildungsplänen, Fachbüchern und Hochschulseminaren löst der Kompetenzbegriff immer stärker den Bildungsbegriff ab; nachvollziehen lässt sich diese Wandlung u.a. dadurch (und das wissen alle, die sich in pädagogischen Kontexten bewegen), dass nicht nur der Begriff, sondern auch die Schwierigkeit der Suche nach einer (gültigen) Definition und der damit verbundenen Frage, ob dies in Schule überhaupt stattfinden kann, Bildung zu einem problematischen Begriff machen; vor allem für diejenigen, die eindeutige Antworten suchen.²⁵⁶ Der Kompetenzbegriff hingegen kommt ganz locker-flockig daher, ist klar definiert (Weinert wird hierzu ständig zitiert)²⁵⁷ und somit erscheint es jederzeit klar überprüfbar, ob das Gewollte auch erfolgt ist. Wenn Unterricht bzw. Schüler:Innen nun mit Kompetenzrastern überprüft werden, erscheint dieses Konzept in neoliberaler Manier als sehr hilfreich, eindeutig und schnell anwendbar. Pierangelo Maset benennt im Vorwort der Neuauflage der „Ästhetischen Bildung der Differenz“ die Allgegenwart der Kompetenzorientierung (auch in der Kunstpädagogik) – treffenderweise benennt er diese auch als Grund für selbige Neuauflage. Er schreibt:

„Kompetenz, so scheint es, ist der Name des letzten, kunstpädagogischen Rettungsbootes der Titanic, mit dem sich viele erhoffen, vom havarierten Schiff gerettet werden zu können [...] Das Fach Kunst ist bei PISA gar nicht wirklich gefragt gewesen, sie war viel zu unwichtig für die Technokraten der OECD, die für diese so genannte ‚Studie‘ verantwortlich sind; aber die Ergebnisse haben große Auswirkungen auf die Lage des Faches, dass sich nun verstärkt mit der Messbarkeit seines Outputs befassen muss, was absolut unmöglich ist, wenn man das, was wichtig für das Fach ist, ernst nimmt.“²⁵⁸

255 vgl. Schumann, 2013. Vgl. Hinz, 2016.

256 Anm. d. Autorin: Weitere Ausführungen zu dieser Thematik finden sich in der Dissertation von Anne Kirschner: „Für welches Leben lernen wir? Eine Analyse des Diskurses über Schule und Gesundheit aus biopolitischer Perspektive“. Weinheim, 2020.

257 Anm. d. Autorin: Weiner benennt sie folgendermaßen: „Kompetenzen sind die bei Individuen verfügbaren oder durch sie erlernbaren kognitiven Fähigkeiten und Fertigkeiten, um bestimmte Probleme zu lösen, sowie die damit verbundenen motivationalen, volitionalen und sozialen Bereitschaften und Fähigkeiten, um die Problemlösungen in variablen Situationen erfolgreich und verantwortungsvoll nutzen zu können“ (Weinert, 2001, S. 27f.).

258 Maset, 1995, S. 19.

In diesem Sinne lässt sich die immer stärkere Output-Orientierung in pädagogischen Kontexten – sei es Kunstpädagogik oder jedes beliebige andere Fach – als Nicht-Collage verstehen. Feedbackbögen zählen selbstverständlich auch dazu.

Punkt 5 – Nicht-Collage und (Nicht-)Geburtstag

Eine der ersten Assoziationen, die ich zum Neologismus der Nicht-Collage hatte, war die des *Nicht-Geburtstags*. Alice wird (*im Wunderland*, aber eigentlich ist sie *Hinter den Spiegeln*) von dem Ei Humpty Dumpty darüber aufgeklärt, was ein Nicht-Geburtstag (engl. un-birthday) ist. In der deutschen Übersetzung stellt sich das Gespräch wie folgt dar:²⁵⁹

„Es ist eine Krawatte, mein Kind, und zwar, wie du sagst, eine sehr schöne. Ein Präsent vom Weißen König und der Weißen Königin. Was sagst du jetzt?“
 „Nein, wirklich?“ sagte Alice und beglückwünschte sich im stillen, daß sie ihr Thema also doch gut gewählt hatte.
 „Sie haben sie mir“, fuhr Goggemogge gedankenverloren fort, indem er die Beine übereinanderschlug und die Hände über einem Knie faltete, „zum Ungeburtstag geschenkt.“
 „Verzeihung?“ Sagte Alice verständnislos.
 „Es macht nichts“, sagte Goggemogge.
 „Ich meine, was *heißt* das: zum Ungeburtstag geschenkt?“
 „Nun, ein Geschenk, das man bekommt, wenn man keinen Geburtstag hat, natürlich.“
 Alice dachte eine Weile nach. „Geburtstagsgeschenke sind mir am liebsten“, sagte sie zuletzt.
 „Was faselst du da!“ rief Goggemogge. „Viele Tage hat das Jahr?“

259 Da m.E. das Lesen der Originalfassung erheblich zum Sprachverständnis und vor allem zum Verständnis des Sprachspiels beitragen kann, wird der englische Text ebenfalls in der Fußnote abgebildet:

“They gave it me,” Humpty Dumpty continued thoughtfully, as he crossed one knee over the other and clasped his hands round it, “they gave it me – – for an un-birthday present.”

“I beg your pardon?” Alice said with a puzzled air.

“I’m not offended,” said Humpty Dumpty.

“I mean, what *is* an un-birthday present?”

“A present given when it isn’t your birthday, of course.”

Alice considered a little. “I like birthday presents best,” she said at last.

“You don’t know what you’re talking about!” cried Humpty Dumpty. “How many days are there in a year?”

“Three hundred and sixty-five,” said Alice.

“And how many birthdays have you?”

“One.”

“And if you take one from three hundred and sixty-five, what remains?”

“Three hundred and sixty-four, of course.”

Humpty Dumpty looked doubtful. “I’d rather see that done on paper,” he said.

Alice couldn’t help smiling as she took out her memorandum-book, and worked the sum for him:

$$\begin{array}{r} 3 \ 6 \ 5 \\ \quad \quad 1 \\ \hline 3 \ 6 \ 4 \end{array}$$

Humpty Dumpty took the book, and looked at it carefully. “That seems to be done right – –” he began.

“You’re holding it upside down!” Alice interrupted.

“To be sure I was!” Humpty Dumpty said gaily, as she turned it round for him. “I thought it looked a little queer. As I was saying, that *seems* to be done right—though I haven’t time to look it over thoroughly just now – –and that shows that there are three hundred and sixty-four days when you might get un-birthday presents – –”

“Certainly,” said Alice.

“And only *one* for birthday presents, you know. There’s glory for you!”

„Dreihundertfünfundsechzig“, sagte Alice.
 „Und wie viel Geburtstage hast du?“
 „Einen“.
 „Und dreihundertfünfundsechzig weniger eins gibt -?“
 „Dreihundertvierundsechzig natürlich.“
 Gogblemogge sah zweifelnd drein. „Das möchte ich lieber schwarz auf weiß sehen“, sagte er.
 Alice mußte doch ein wenig lächeln, als sie ihr Notizbuch herauszog und die Rechnung für ihn aufschrieb:

$$\begin{array}{r} 365 \\ - 1 \\ \hline 364 \end{array}$$

Gogblemogge nahm das Büchlein an sich und betrachtete es ganz genau.

„Es sieht zwar aus, als sei es richtig –“, begann er.

„Sie halten es ja verkehrt herum!“ unterbrach ihn Alice.

„Na, da hast du doch tatsächlich recht!“ sagte Gogblemogge aufgeräumt, und Alice gab es ihm richtig in die Hand. „Mir kam es doch gleich ein wenig sonderbar vor. Also, wie gesagt, es sieht zwar aus, als sei es richtig – ich kann es jetzt freilich nicht im einzelnen durchgehen – daraus geht hervor, dass du an dreihundertvierundsechzig Tagen im Jahr etwas zum Ungeburtstag geschenkt bekommen kannst –“

„Schon“, sagte Alice.

„Aber zum Geburtstag nur an *einem*, nicht wahr. Wenn das keine Glocke ist!“²⁶⁰

Das Besondere am Phänomen des Nicht-Geburtstags²⁶¹ ist, dass er der Collage entspricht: Wie Humpty Dumpty Alice belehrt, findet der Nicht-Geburtstag an 364 Tagen im Jahr statt – sehr, sehr häufig (fast immer), und wir könnten sagen, auch aus 364 Perspektiven. Demgegenüber ließe sich der Geburtstag als Nicht-Collage betrachten, da er lediglich an *einem* Tag im Jahr zelebriert wird, somit eine Einperspektivität darstellt, während sich der Nicht-Geburtstag als 364-Perspektivität zeigt. Sehr interessant scheint außerdem, dass – in Bezug auf die eigene Biografie und das Narrativ dieser – der Geburtstag als absolute Zentralperspektive des eigenen Lebens daherkommt. Der Geburtstag und das Feiern dessen verweisen auf den Anfang der eigenen Geschichte, auf den einen Punkt, an dem alles begann und sagen „Schau, da kamst du her! Dies (der Tag deiner Geburt) ist der Anfang einer eigenen Geschichte“.

Im nun anschließenden Kapitel wird Collage außerdem als methodisches Prinzip gedacht: Somit erfolgt die Methodisierung entlang des Gegenstandes; die Methoden selbst werden als Collage-Stückchen oder auch Mosaikteile gedacht, die sich zu einem Gesamt-Collage-Bild – einem methodischen Prinzip – zusammenfügen.

260 Caroll, 2016b, S. 86f. Der hieran anschließende Textabschnitt wird in Kapitel 5.1 *Sprachphilosophische Grundlagen und -fragen zu Differenz* behandelt, wengleich die verwendete Übersetzung ein wenig anders verlautet: Statt „Glocke“ wird in der Übersetzung „Herrlichkeit“ genutzt, was m.E. im Kontext des Gesprächs zwischen Alice und Humpty Dumpty auch noch treffender erscheint, da das Ei ja auch betont, dass es der „Herr im Haus“ sei. Im Englischen schreibt der Autor übrigens „glory“.

261 Anm. d. Autorin: In der deutschsprachigen Fassung von Lewis Carrolls „Alice hinter den Spiegeln“ (von Christian Enzensberger übersetzt) wird das Ei *Humpty Dumpty* mit *Gogblemogge* und der *unbirthday* mit *Ungeburtstag* übersetzt. Da mir aber – ganz im Sinne Humpty Dumptys – diese Übersetzung nicht ganz so gut gefällt, wähle ich den englischen Namen des Eis und die (im Disney-Film getätigte) Übersetzung zu Nicht-Geburtstag (selbstverständlich nicht bei Zitaten, nur in den von mir formulierten Texten).

3 Collage als methodisches Prinzip: Differenzerfahrungen als künstlerischer Ausdruck?²⁶²

Innerhalb dieses Kapitels wird der Frage, inwiefern Collage als methodisches Prinzip gedacht werden kann, nachgegangen; ebenso werden methodologisch-methodische Grundlagen dargelegt, die zur Bearbeitung der Fragestellung „Wie konkretisiert, zeigt, perspektiviert, materialisiert sich Differenzerfahrung künstlerisch und biographisch?“ dienen. Die Collage und das Collagieren werden somit als Technik des Forschens theoretisiert, etabliert und angewandt. So wird der Analyse von Differenzerfahrungen der Künstlerin Hannah Höch mit der gleichen Technik begegnet, die ihre eigene künstlerische Herangehensweise darstellte.

An dieses Kapitel anschließend werden Fragen nach Künstler:Innen im Diskursfeld von Kategorisierung, Zuschreibungen und Deutungshoheit (Kapitel 4), sowie die Frage nach Differenzerfahrungen und deren Verbindung mit Collage (Kapitel 5) nachgegangen, um diese Erkenntnisse anschließend auf die Frage „Welche Differenzerfahrungen werden in Hannah Höchs biographischen Dokumenten (und in der Collage ‚Lebensbild‘) erzählt?“ zu übertragen. Diesen Fragestellungen liegt die These zugrunde, dass sich Differenzerfahrungen im künstlerischen Werk und in biographischen Aufzeichnungen/Dokumenten zeigen bzw. materialisieren.

Als zentrale methodologisch-methodische Frage drängt sich die nach dem *Einfangen* der Differenzerfahrungen auf: Wie ist an Differenzerfahrungen heranzutreten?²⁶³ Wie lassen sie sich in Bild und Text beobachten? Die Erziehungswissenschaftlerin Nadine Rose formuliert die Erforschung von Differenzerfahrungen als Frage, „wie man dieser ‚Spuren‘ habhaft werden könnte, nach denen es in den Lebensgeschichten zu suchen gilt.“²⁶⁴ Ebendiese Spuren Hannah Höchs sollen in Kapitel 6 dargestellt werden.

Die folgenden Ausführungen gliedern sich einerseits in *methodologische* Überlegungen, welche erörtern, weshalb ein Collagieren (von Methodiken der Biographieforschung und der Diskursanalyse mit der methodischen Technik der dokumentarischen Methode) als geeignet erscheint, um Differenzerfahrungen (Hannah Höchs) herauszuarbeiten; des Weiteren werden innerhalb der darauf folgenden *methodischen* Überlegungen (Kap. 3.2) Forschungsschritte bzw. Erhebungs-, Auswertungs- und Interpretationsverfahren dargelegt, ebenso wie die Bild- und Textauswahl der vorliegenden Analysematerialien begründet entfaltet wird.

3.1 Methodologische Überlegungen

3.1.1 Grundannahmen

Zu Beginn soll der Begriff der *Lesart* hervorgehoben werden, unter welchem die eigene Interpretation als eine Perspektive oder Haltung verstanden wird, welche als dekonstruktiv-performative bezeichnet wird.²⁶⁵ Sich dieser – auf Judith Butlers Performativitätsverständnis beziehenden – Idee

262 Anm. d. Autorin: Wenngleich dem Kapitel um Collage als methodisches Prinzip ein eigenes Kapitel gewidmet wird – denn innerhalb des zweiten Kapitels hätten die folgenden Überlegungen sowohl den Rahmen einer sinnvollen Struktur gesprengt als auch der ersten Idee von Collage nicht genug Raum zum Atmen gelassen – soll eine Klammer um Kapitel zwei und drei gedacht werden, da sie auch schwerlich in zwei separate Kapitel zu trennen sind: Sie sind Schwestern, benötigen aber beide ihren eigenen Raum.

263 Anm. d. Autorin: Klassischerweise werden Differenzerfahrungen innerhalb der Biographieforschung mithilfe von narrativen Interviews erhoben. Siehe hierzu Kleiner, 2015; Rose, 2012; Koller, 2012; Koller/Wulfstange (Hg.), 2014.

264 Rose, 2012, S. 218.

265 vgl. Rose, 2012, S. 221.

der eigenen Lesart anschließend, wird die vorliegende Forschung ebenso als Hervorbringung ihrer eigenen Gegenstände verstanden.²⁶⁶ Mit Ralf Bohnsack lässt sich zudem herausstellen, dass nicht nur Forschung als performativ zu begreifen ist, sondern auch der Gegenstand selbst:

„Die Besonderheit sozialwissenschaftlichen Denkens besteht also darin, dass sich nicht nur dieses Denken selbst aus Interpretationen, Typenbildungen, Konstruktionen zusammensetzt, sondern dass bereits der *Gegenstand* dieses Denkens, eben das soziale Handeln, das Alltagshandeln auf unterschiedlichen Ebenen durch sinnhafte Konstruktionen, durch Typenbildungen und Methoden vorstrukturiert ist.“²⁶⁷

Die vorliegende Arbeit erforscht die Differenzerfahrungen aus diskursanalytisch-biographieforschender Perspektive, innerhalb welcher Hannah Höchs Perspektiven auf Differenz re-konstruiert²⁶⁸ werden. Es soll die Frage untersucht werden, mithilfe welcher Konstruktionen die untersuchte Akteurin – in diesem Fall Höch – sich zu gesellschaftlichen Dominanzverhältnissen verhält bzw. diese aufruft.²⁶⁹ Innerhalb eines Verständnisses von Biographieforschung, welches die soziale Wirklichkeit und die Erfahrungs- und Erlebniswelten sozialer Akteur:Innen zu re-konstruieren versucht, werden diese als Aktive und Handelnde sowie an der Herstellung ihrer eigenen Wirklichkeit Beteiligte betrachtet.²⁷⁰ Somit liegen innerhalb des vorliegenden Buches als Forschungsperspektiven die der Biographieforschung und der Diskursanalyse zu Grunde und werden miteinander verbunden/collagiert; die Darstellung der sinnhaften Verknüpfung dieser Zugänge wird im weiteren Verlauf expliziert. Um sich der Frage nach Differenzerfahrung weiter nähern zu können, soll jedoch vorab eine Annäherung an das Theorem der Erfahrung erfolgen.

3.1.2 (Differenz-)Erfahrungen und Biographieforschung – *wie* kann sich den Erfahrungen genähert werden?

Wie kann sich (Differenz-)Erfahrungen – und dem Konzept von Erfahrungen grundsätzlich – genähert werden? Eine erste Annäherung an Erfahrung soll mit Walter Benjamin erfolgen, mit welchem sich die oftmals synonym gesetzten Begriffe *Erfahrung* und *Erlebnis* unterscheiden lassen.²⁷¹ Der Schriftsteller und Philosoph untersucht die Erfahrungs- und Erlebnisbegriffe aus literarischer und philosophischer Perspektive anhand der Lyrik von Charles Baudelaire: So bringt er das Gedächtnis mit Erfahrung in Bezug;²⁷² ebenso wie er die Erzählung als Form der Mitteilung von Erfahrung benennt.²⁷³ Benjamin ruft hierzu die Metapher des Töpfers auf: „So haftet an ihr [L.S.: der Erfahrung] die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.“²⁷⁴ Unter Rückbezug auf Sigmund Freud verdeutlicht Benjamin außerdem seine Unterscheidung von Erlebnis und Erfahrung unter Einbezug des Bewusstseins;²⁷⁵ Nadine Roses Benjamin-Lektüre formuliert diese Unterscheidung wie folgt²⁷⁶:

266 vgl. Rose, 2012, S. 222.

267 Bohnsack, 2008, S. 23.

268 Anm. d. Autorin: Zur Methodologie rekonstruktiver Verfahren siehe: Bohnsack, 2008, S. 20.

269 vgl. Rose, 2012, S. 223.

270 vgl. Rosenthal/Fischer-Rosenthal, 1997, S. 411f.

271 vgl. Benjamin, 1991, S. 652.

272 vgl. Benjamin, 1991, S. 608f.

273 vgl. Benjamin, 1991, S. 611.

274 Benjamin, 1991, S. 611.

275 vgl. Benjamin, 1991, S. 612.

276 Anm. d. Autorin: Wenngleich Rose eine Unterscheidung der beiden Begriffe vornimmt, macht sie trotzdem deutlich, dass diese innerhalb biographischer Forschungen oftmals gleichgesetzt werden, auch wenn Autor:Innen jeweils nur einen der Begriffe verwenden (Rose, 2012, S. 226). Innerhalb des vorliegenden Buches wird sich im weiteren Verlauf auf den Begriff und die Idee von Erfahrung als versprachlichte Selbstreflexion bezogen.

„[...] eine theoretische Unterscheidung zwischen Erlebnis und Erfahrung [...], die bspw. mit Benjamin beschrieben werden kann als eine zwischen dem unmittelbaren, inkohärenten nicht-verbalisierbaren Erlebnis und einer reflexiven Bezugnahme des Subjekts auf sich selbst, die traditional und im narrativen Modus erfolgt und als Erfahrung zu begreifen ist.“²⁷⁷

Demzufolge lassen sich Erlebnisse und Erfahrungen dahingehend unterscheiden, dass erstere nicht zu einem sprachlichen Ausdruck kommen, während letztere sich durch ebendiese Versprachlichung und somit erfolgende Selbstreflexion auszeichnen. Diese Unterscheidung lässt sich mit einer etymologischen Annäherung an die beiden Begriffe unterstreichen: *Erfahren* bedeutete im ursprünglichen Sinne *reisen; durchfahren, durchziehen; erreichen*, im heutigen Sinne wird es gebraucht als *erforschen, kennenlernen, durchmachen*.²⁷⁸ Dahingegen stammt die Präfixerweiterung *erleben* vom Verb *leben* und verweist auf die Bedeutung *mit ansehen, mitfühlen, mitmachen*; zudem wird auf ein *Erlebnis* als *starker Eindruck* verwiesen.²⁷⁹ Es lässt sich an dieser Stelle konstatieren, dass Erfahrungen einer selbstreflexiven Versprachlichung unterliegen und im wortgemäßen Sinne somit auch als Erforschung des eigenen Selbst verstanden werden können. Indes stellt – zumindest in der dargelegten Perspektive Benjamins und einer etymologischen – ein Erlebnis etwas dar, bei dem ich zwar beteiligt bin und das auch einen Eindruck auf mich haben kann, jedoch zeichnet es sich durch die Nicht-Versprachlichung aus und verbleibt im Unbewussten. Demzufolge kann Erfahrung, wenn sie als Form der Selbstreflexion verstanden wird, bedeuten, dass das Subjekt sich zu einem Erlebnis *in Bezug* setzt. Mit dem Soziologen Michael Kauppert lässt sich der Begriff der Erfahrung allerdings noch weiter ausdifferenzieren: Kauppert verdeutlicht, dass mit dem Erfahrungsbegriff im alltäglichen Sprachgebrauch oftmals unterschiedliche Bedeutungsweisen einhergehen; so können mit Erfahrungen – je nachdem, welche Erfahrung angesprochen werden soll – Wissen, Umstände oder auch Lernprozesse gemeint sein.²⁸⁰ Innerhalb seiner Dissertation, die der Bezugnahme der Phänomene Erfahrung und Erzählung – aus biographieforschender Perspektive – dient, stellt der Soziologe die These auf, dass Erfahrungen mit *Enttäuschungen* in Bezug stünden; er nähert sich dem Erfahrungsbegriff phänomenologisch und bezieht sich in der Beantwortung der These auf Husserl, Hegel und Heidegger.²⁸¹ Zusammenfassend erachtet er Erfahrung als Differenz von Erwartung und Erfüllung, welche für das einzelne Subjekt einen negativen oder positiven Wert haben können;²⁸² „je nachdem, ob der Erwartungsträger von einem Ereignis negativ betroffen oder positiv überrascht wird“²⁸³. Weiterhin wird Erfahrung als Bewegung durch Raum verstanden: „Er bezeichnet ein Fahren, genauer gesagt: durch einen Raum ‚hindurchfahren‘“²⁸⁴; so ist der Erfahrungsbegriff im phänomenologischen Sinne an Leiblichkeit gebunden.²⁸⁵ Es ist dann der eigene Leib, die „eigene Körperbewegung, durch die bestimmte Orte zum einen miteinander verknüpft, zum anderen aber genau dadurch voneinander getrennt werden“²⁸⁶. Auch in Bezug auf Differenzenerfahrungen lassen sich körperliche Einschreibungen von Differenzkonstruktionen sowie Naturalisierungen, die an Körper angelegt werden, beobachten. Dies äußert sich beispielsweise bei der Kategorie

277 Rose, 2012, S. 226.

278 vgl. Dudenredaktion, 2007a, S. 185.

279 vgl. Dudenredaktion, 2007a, S. 474.

280 vgl. Kauppert, 2010, S. 92.

281 vgl. Kauppert, 2010, S. 122ff.

282 vgl. Kauppert, 2010, S. 122.

283 ebd.

284 Kauppert, 2010, S. 198.

285 vgl. Kauppert, 2010, S. 198.

286 ebd.

Geschlecht insofern, als dass anhand bestimmter (körperlicher) Merkmale auf das Geschlechtsidentität einer Person geschlossen wird, auch wenn dies nicht der Person entsprechen muss. Wenn innerhalb der vorliegenden Analyse Differenzverfahren herausgestellt werden, erscheint es demzufolge sinnvoll, das Material nach Reflexionsmomenten zu befragen, nach körperlichen Einschreibungen und nach eventuell vorgekommenen Enttäuschungen. Als methodische Frage stellt sich anschließend die, wie sich die Reflexionsmomente im Material zeigen können.

Nachdem nun die Frage nach der Erfahrung aufgenommen wurde, wird im Folgenden dargestellt, wie Möglichkeiten des Habhaft-Werdens von Differenzverfahren aussehen könnten. Wenn Differenzverfahren als Versprachlichung bzw. somit als Reflexionsmoment einer erlebten Enttäuschung verstanden wird, stellt sich nun im Anschluss die methodologische Frage, welche Forschungstechniken als geeignet erscheinen, um diese Erfahrungen herausarbeiten zu können. Der vorliegende Fall unterscheidet sich diesbezüglich von klassischen biographieforschenden Zugängen zu Differenzverfahren, da die beforschte Person – deren Erfahrungen sich die vorliegende Arbeit nachgeht – nicht mehr lebt. Somit stellt ein narratives Interview, welches in einer direkten Befragung (als solche wahrgenommene) Differenzverfahren aufzeigen könnte, keine mögliche anwendbare Forschungsmethode dar und es muss sich folglich um eine andere bemüht werden. Auf den ersten Blick bieten sich hier *Analysen ihrer künstlerischen Arbeiten* sowie die *Analyse vorliegender Dokumente* Hannah Höchs, z.B. erhaltene Briefe, Schriftstücke, etc. an. Ob und inwiefern sich diese Analyseformen eignen, wird innerhalb von Kapitel 3.1.3 expliziert; vorab folgen zwei weitere kleine Collagestückchen zur Frage der Anwendung von Dekonstruktion und Forschungsprozess.



Collagestückchen 4:

„Als ob ich tot wäre“ – Anwendung, Dekonstruktion und Differenz

Der Frage nach der Anwendung wird nun mit Jacques Derrida in Kürze nachgegangen, um – gemeinsam mit ihm – diese auf die Dekonstruktion zu beziehen und damit auch die Frage nach der Differenz und somit dem Einfangen der Differenzverfahren zu stellen. Im Interview „As if I were dead/Als ob ich tot wäre“ – welches anlässlich einer im Jahr 1995 durchgeführten Tagung mit dem Titel „Applied Derrida“ (hier übersetzt mit „Derrida angewendet“) mit dem Philosophen geführt wurde – verweist ebendieser auf die Frage der Anwendung und auf die Frage der Anwendung des *eigenen Selbst*. Derrida macht auf den seltsamen Umstand aufmerksam, dass die Tatsache an einer Tagung teilzunehmen, die den eigenen Namen trägt, ein Experiment darstellt, so zu tun „als ob man tot wäre“²⁸⁷. Er expliziert dies wie folgt: „Wenn jemand zu einer Tagung kommt, die den Titel ‚Applied You‘ trägt, dann können Sie sich vorstellen, dass Sie eine Situation erleben, in der es ist, *als ob* Sie tot wären.“²⁸⁸ Weiterhin formuliert er, dass auf der Tagung der *Anwendung seiner Selbst* auch Dinge gesagt wurden, die er nicht verstand, obwohl es um ihn selbst und seine eigenen Theorieansätze ging; auch dieser Umstand ließ ihn fühlen, dass es wäre als ob er tot sei.²⁸⁹ Der Philosoph bringt im Verlauf des Interviews die Anwendung seiner Selbst mit der Dekonstruktion zusammen, indem er äußert:

„Wenn Sie die Konferenz ‚Deconstruction Applied‘ betitelt hätten, wäre es ganz anders, und ich würde vorhersagbare Dinge gesagt haben wie: ‚Die Dekonstruktion kann nicht angewendet werden.‘ Warum? Sie kennen das Programm. Sie kann nicht angewendet werden, weil die Dekonstruktion keine Doktrin

287 Derrida, 1995, S. 19.

288 Derrida, 1995, S. 17.

289 vgl. Derrida, 1995, S. 19.

ist, sie ist keine Methode, noch ist sie ein Set von Regeln oder Werkzeugen. Sie kann nicht vom Performativen gelöst werden, von Signaturen, von einer gegebenen Sprache. Wenn Sie also ‚Dekonstruktion tun‘ wollen – ‚Sie wissen schon, so etwas, was Derrida macht‘ – dann müssen Sie etwas neu aufführen, in ihrer eigenen Sprache, in ihrer eigenen singulären Situation, mit ihrer eigenen Signatur. Sie müssen das Unmögliche erfinden und mit der Anwendung im technischen, neutralen Sinne des Wortes brechen.“²⁹⁰

Dieser Anspruch, dass die Dekonstruktion keine Methode ist, die mit Regeln oder Werkzeugen angewandt werden kann, erscheint diesbezüglich ersichtlich, da etwas Vorgegebenes ja bereits einer *Konstruktion* folgt und somit keine *Dekonstruktion* darstellen kann. In diesem Sinne lässt sich auch (m)ein Forschungsanspruch denken, in welchem es genau darum geht, etwas *neu* aufzuführen – in meiner eigenen Sprache, in meiner eigenen singulären Situation, meiner eigenen Signatur. Hieraus erfolgt, dass – nicht nur in Bezug auf die theoretische Darlegung des Forschungsgegenstandes, sondern auch in Bezug auf die methodologisch-methodische Perspektive – eine Anwendung von Forschung auf Differenz erfolgen soll, die ihre eigene Signatur aufweist.



Collagestückchen 5: „Als ob Hannah Höch noch leben würde“ – Zur Inszenierung im Brief und der Subjektivierung im weiteren Sinne

Hannah Höch lebt nicht mehr. Die Künstlerin ist am 31. Mai 1978 gestorben, somit kann sie nicht mehr selbst befragt werden; an ihre Differenzerfahrungen – die sie in Bezug auf ihre Subjektivierung selbst als solche versprachlichen würde – ist daher nicht mehr heranzukommen. Jedoch soll innerhalb der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen werden, Höchs Subjektivierung in einem *weiteren Sinne* (d.h. in Form von dokumentierten Selbstaussagen, Anrufungen, die an sie gerichtet werden, biographischen Ereignissen, oder künstlerischen Arbeiten) zu rekonstruieren. Da dies das Material ist, mit welchem geforscht wird, soll kurz ausgeführt werden, welche Eigentümlichkeiten das Medium Brief aufweist: Ein Brief, der sich in seinem eigentümlichen Sinne an eine *andere* Person richtet, stellt hierdurch einen Bezug zu ebendieser her. Somit zeichnen sich Aussagen, die in einem Brief getroffen werden, als zweckgebunden aus, da dem:der Leser:In des Briefes etwas ver_mittelt werden soll. Ein Brief *soll* von jemandem gelesen werden. Wenn also ein Brief (an oder von Hannah Höch) untersucht wird, muss dieser ebenso unter dem Aspekt der Inszenierung betrachtet werden. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte untersucht den Begriff und Moment der Inszenierung wie folgt:

„Die Aufgabe der Inszenierung besteht darin, Bewegung in Erscheinung treten zu lassen, sie gegenwärtig zu machen. Bewegung ist zwar immer gegenwärtig, bleibt allerdings häufig ‚unsichtbar‘. Wenn Inszenierung darauf hinarbeitet, sie in Erscheinung treten zu lassen, so heißt das, dass durch Inszenierung Bewegung als sie selbst in Erscheinung tritt.“²⁹¹

Sowohl Fischer-Lichtes Beschreibung als auch ein etymologischer Bezug verweisen auf die Nähe des Begriffs der Inszenierung zu Theater(konzepten) sowie Bühne und Performance.²⁹² Die Inszenierung ist bei Fischer-Lichte weiterhin an den Leib der performenden Person gebunden, um sich selbst hervorzubringen²⁹³:

290 Derrida, 1995, S. 23ff.

291 Fischer-Lichte, 2004, S. 323.

292 vgl. Kluge, 1999, S. 811.

293 vgl. Staab, 2017, S. 109–122.

„Wenn künstlerische und technische Mittel so eingesetzt werden, dass der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten, dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihr phänomenales Sein lenken, ja es dieses phänomenale Sein ist, das auffällig wird, dann tritt im bzw. durch den Leib des Schauspielers und in den Dingen bzw. durch sie nicht etwas anderes in Erscheinung, sondern sie selbst in ihrer flüchtigen Gegenwart. Die Schauspieler/Performer erzeugen Präsenz und zeigen sich den Zuschauern in dieser von ihnen erzeugten Präsenz. In dem Menschen und Dinge gegenwärtig, als sie selbst erscheinen, erscheint die Welt als verzaubert. Das heißt, Verzauberung entsteht im Kern aus der Selbstreferentialität, als Befreiung von Verstehensleitungen, als Enthüllung der ‚Eigenbedeutung‘ von Menschen und Dingen.“²⁹⁴

Wenn also im Weiteren von einer Inszenierung (auch) im Medium des Briefes ausgegangen wird, lässt sich das insofern verstehen, als dass das Dokument des Briefes auf die leibliche Performance der Person verweist, die den Brief schrieb. Ein Brief Hannah Höchs kann also verstanden werden als Inszenierung ihrer selbst, trotz und gerade, weil sie im Moment des Lesens nicht anwesend sein muss und es durch die Repräsentation des Briefes dennoch *ist*. In diesem Sinne sollen Briefe von und an Hannah Höch verstanden werden als Verweise auf biographische Ereignisse und versprachlichte Erfahrungen, auch wenn die Künstlerin dazu nicht mehr direkt befragt werden kann, diese werden im Folgenden ebenfalls als *Collageschnipsel von Differenzverfahren* bezeichnet.

3.1.3 Vorannahmen zu Hannah Höchs Differenzverfahren und Möglichkeiten eines Forschungsdesigns

Wie ließe sich nach diesen Exkursen nun ein *Tun* von Forschung zu Differenz denken? Zu dieser Frage werden – im weiteren Verlauf dieses Kapitels – dieser Arbeit zugrundeliegende Forschungsperspektiven dargelegt. Zuvor werden einige Vorannahmen zu Hannah Höchs Differenzverfahren aufgeführt, die sowohl die Auswahl als auch die Analyse des zu untersuchenden Materials leiten; ebenso ebnen die Vorannahmen den Weg zu den, dem Gegenstand angemessenen, Forschungsmethodologien und -methoden.

Tab. 1: Vorannahmen bezüglich Hannah Höchs Differenzverfahren

Vorannahmen bezüglich Hannah Höchs Differenzverfahren ²⁹⁵
<ul style="list-style-type: none"> • Collageschnipsel von (Differenz-)Erfahrungen lassen sich in verschriftlichten Aussagen Hannah Höchs herausstellen. • Collageschnipsel von (Differenz-)Erfahrungen – hervorgerufen durch Anrufungen anderer Personen – können in Textdokumenten, die an Hannah Höch gerichtet sind, herausgestellt werden. • Biographisch belegte Ereignisse Hannah Höchs deuten auf Collageschnipsel von (Differenz-)Erfahrungen hin. • Collageschnipsel von (Differenz-)Erfahrungen drücken sich über wiederkehrende Motive/Thematisierung in der Collage²⁹⁶ „Lebensbild“ von Hannah Höch aus.

Wie kann mithilfe vorliegender künstlerischer Arbeiten, Briefe, Briefwechsel oder Aufzeichnungen Hannah Höchs im Sinne einer Analyse umgegangen werden und inwiefern können

294 Fischer-Lichte, 2004, S. 325.

295 Anm. d. Autorin: Diese Vorannahmen werden in Kapitel 3.2 erneut aufgerufen, um sie auf die methodische Anwendung zu beziehen und darzustellen wie sich die Untersuchung der Vorannahmen vollziehen wird.

296 Anm. der Autorin: Die Analyse des „Lebensbildes“ kann in der Einzahl oder der Mehrzahl verstanden werden, da Höch innerhalb dieser viele ihrer bis 1972/73 erstellten Collagen in diese große Meta-Collage integriert. Daher wird im Folgenden z.T. von der Analyse der Collage_n geschrieben.

diese Dokumente auf, als solche erlebte, Differenzenerfahrungen der Künstlerin verweisen und rekonstruiert werden?

Der Soziologe Stefan Wolff versteht Dokumente in Form *schriftlicher Texte* als Aufzeichnungen oder Beleg für Vorgänge oder Sachverhalte. Wolff folgend könnten demnach Hannah Höchs Briefe als Dokumente gelesen werden, die bestimmte biographische Ereignisse belegen.²⁹⁷ Expliziert wird dies folgendermaßen: „Dokumente sind standardisierte Artefakte, insoweit sie typischerweise in bestimmten Formaten auftreten: als Aktennotizen, Fallberichte, Verträge, Entwürfe, Totenscheine, Vermerke, Tagebücher, Statistiken, Jahresberichte, Zeugnisse, Urteile, Briefe oder Gutachten.“²⁹⁸

Interessant scheint in diesem Kontext weiterhin, dass Dokumente innerhalb qualitativer Forschung nicht nur auf die in ihnen enthaltenen Informationen reduziert werden, sondern auch auf hinter den Informationen liegende Phänomene und Absichten verweisen können.²⁹⁹ Aus dieser Perspektive können Dokumente als „eigenständige methodische und situativ eingebettete Leistungen ihrer Verfasser“³⁰⁰ verstanden werden; insofern lässt sich die Dokumentenanalyse auch nicht als eine Forschungsmethode verstehen, sondern als Bezeichnung einer *Zugangsweise* zu schriftlichen Dokumenten.³⁰¹ Auf die Bedeutung der qualitativen Interpretation – nicht nur von Dokumenten sondern auch von Bildmaterial – wird im Folgenden eingegangen, da nicht nur Briefe und als Textform vorliegende Dokumente Höchs untersucht werden sollen, sondern auch ihre künstlerische Collage „Lebensbild“.

3.1.3.1 Qualitative Bildinterpretation als Zugangsweise zu Biographien (Dokumentarische Methode)

Der Sozialwissenschaftler Ralf Bohnsack widmet sich innerhalb seiner methodologischen Auseinandersetzungen mit der dokumentarischen Methode den Möglichkeiten, die Bildinterpretation als qualitatives Verfahren nutzen zu können. Bohnsack betont die Marginalisierung des Bildes innerhalb qualitativer Methodologie und erklärt diese mit der sprachwissenschaftlich beeinflussten Wende – dem *linguistic turn* – innerhalb der qualitativen Sozialforschung: demnach müsse, in Anlehnung an Karl Popper, Wirklichkeit, die wissenschaftliche Relevanz erlangen soll, in Form von *Text* vorliegen.³⁰² Auch ein Verständnis der *Textförmlichkeit soziale Wirklichkeit* nach Ricoeur unterstreicht, Bohnsack zufolge, die ohnehin schon marginale Stellung der Bildinterpretation; letzterer betont zwar, dass das Medium des Bildes zwar als monologisches diskutiert wird, welches keine intersubjektive Verständigung ermögliche – eine Aussage der Bohnsack jedoch widerspricht. So unterscheidet Ralf Bohnsack zwei Arten der bildhaften Verständigung – eine Verständigung *über* das Bild, welche sich im Medium von Sprache und Text vollzieht, und eine Verständigung *durch* das Bild.³⁰³ Letztere expliziert er folgendermaßen: „Dass wir uns im Alltag *durch* Bilder verständigen, bedeutet, dass unsere Welt, unsere gesellschaftliche Wirklichkeit durch Bilder nicht nur repräsentiert, sondern auch konstituiert wird [...]“³⁰⁴ Diese Konstitution der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch Bilder unterscheidet der Sozialwissenschaftler nochmals in einerseits die *Deutung* der Welt durch Bilder und andererseits

297 vgl. Wolff, 2012, S. 502.

298 Wolff, 2012, S. 503.

299 vgl. Wolff, 2012, S. 504f.

300 Wolff, 2012, S. 504.

301 vgl. ebd.

302 vgl. Bohnsack, 2008, S. 155.

303 vgl. Bohnsack, 2008, S. 156.

304 Bohnsack, 2008, S. 156f.

die *handlungsleitende* Qualität von Bildern.³⁰⁵ Weiterhin führt er aus, dass jeder Art von Zeichen oder Bedeutungssystemen Bilder impliziert seien: „Das zu jedem Signifikant (einem Wort bspw.) gehörende Signifikat ist nicht ein Ding, sondern ein inneres oder ‚psychisches‘ Bild.“³⁰⁶ Unter Rückbezug auf den Bildwissenschaftler Gottfried Boehm postuliert Bohnsack, dass die *Symbolik* der Sprache vorgeordnet sei: Gerade der Symbolik der Sprache sei die *Metaphorik* – also eine *Bildlichkeit* von Sprache – inhärent, weshalb Bild und Sprache eine gemeinsame Ebene der Bildlichkeit aufweisen.³⁰⁷ Auch Michael Kauppert und Irene Leser referieren auf die Bedeutung von Sprache innerhalb der Biographieforschung, wenn Sie schreiben:

„[...] zur Beobachtung der Selbsterlebensbeschreibungen greift die Biographieforschung auf ein Medium zurück, dessen Verbindlichkeit ganz außer Frage steht: die Sprache. *Obne* Sprache eine Geschichte von sich zu erzählen oder eine Biographie (anderer) zu schreiben, erscheint als unvorstellbar.“³⁰⁸

Die Autor:Innen gehen jedoch gedanklich noch einen Schritt weiter, wenn sie Sprache innerhalb der Biographieforschung bereits als Initiation des Forschungsprozesses markieren:

„Und nicht nur das. Da Selbsterlebensbeschreibungen – außer bei Tagebüchern, Fotoalben oder historischen Dokumenten – in der Regel im Forschungsfeld noch gar nicht vorliegen, sondern im Prozess der Datenerhebung von den Biographieforscher/innen erst injiziert werden müssen, ehe sie überhaupt analysiert werden können, wird deren sprachliche Verfasstheit nicht am Ende, sondern bereits am Anfang des Forschungsprozesses deutlich. [...] Kurz, in der Biographieforschung gilt vor allem das transkribierte Wort.“³⁰⁹

Der Soziologe Kauppert und die Erziehungswissenschaftlerin Leser widmen sich in ihrer Auseinandersetzung mit der Relevanz von Bildern vornehmlich Bildern als fotografische und begründen die Relevanz der methodischen Einbeziehung dieser in die Biographieforschung. Wenn gleich innerhalb dieses Buches die analytische Betrachtung anhand der künstlerischen Collage „Lebensbild“³¹⁰ erfolgt, sollen dennoch die Erkenntnisse der Autor:Innen zur Relevanz von Fotografien in die Biographieforschung einbezogen werden. Leser und Kauppert schreiben zur Unterscheidung von Erzählung und Fotografie mit jeweiliger Perspektive auf Zeit- oder Räumlichkeit:

„Während eine Erzählung das (eigene) Leben narrativ entfaltet, stellen Fotografien das eigene wie auch das Leben anderer still. Wie in einem Stillleben in der Malerei, so ziehen auch die Fotografien ein – nun allerdings bewegtes – Geschehen zusammen, indem sie es einer/m Betrachter/in in inhaltlich verdichteter und formal (hoch-)konzentrierter Auflösung darbieten. Diese zueinander umgekehrten Bewegungen – hier die Kontraktion eines lebendigen Geschehens im Bild durch das Bild, dort die Extraktion des Erlebens und Handelns in und durch eine Geschichte – mag dafür verantwortlich gewesen sein, dass die Biographieforschung, der es um die Darstellung der Zeitlichkeit des subjektiven Erlebens und um die (Re-)Präsentation der lebendigen Erinnerung geht, bislang nur vergleichsweise selten auf Fotografien zurückgegriffen hat.“³¹¹

305 vgl. Bohnsack, 2008, S. 157.

306 ebd.

307 vgl. Bohnsack, 2008, S. 157. Vgl. Boehm, 1978, S. 447.

308 Kauppert/Leser, 2018, S. 626.

309 Kauppert/Leser, 2018, S. 626f.

310 Anm. d. Autorin: Wenn in Kapitel 6 die Collagen Hannah Höchs analysiert werden, dann liegt hier der Schwerpunkt nicht auf der Analyse von Fotografien im Sinne einer biographischen Dokumentation von Höchs Leben; vielmehr liegt der Schwerpunkt der Analysen auf ihren künstlerischen Collagen, in welche jedoch fotografische Reproduktionen integriert sind.

311 Kauppert/Leser, 2018, S. 627.

Fotografien erscheinen in Bezug auf Biographien auch gerade deshalb so bedeutsam, da sich diese als „visuelle (Selbst-) Historisierung des (eigenen) Lebens“³¹² verstehen lassen; ebenso lässt sich der Akt des Fotografierens als biographische Perspektive auf das eigene Leben deuten.³¹³ Sowohl die Selbst-Historisierung des eigenen Lebens als auch die biographische Perspektive auf das eigene Leben, die im Akt des Fotografierens betont werden, lassen sich auf den Akt des Malens, Zeichnens oder auch Collagierens übertragen. Wenn also Hannah Höchs Collage_n analysiert werden, dann sollen diese sowohl unter dem Aspekt der Selbst-Historisierung als auch unter dem Aspekt der biografischen Perspektive auf das eigene Leben betrachtet werden. Somit lassen sich Bildanalysen von Hannah Höchs Collage_n im Sinne ihrer „subjektiven Sinnbildung des eigenen Lebens“³¹⁴ und als für die Biographieforschung taugliche Dokumente verstehen.

Wie kann aber eine passende methodologische und daran anschließend auch methodische Perspektive auf die Bildanalyse von Hannah Höchs Collagen aussehen? Ralf Bohnsack führt – in seiner Beschäftigung mit der Bildinterpretation als qualitatives Verfahren und der *dokumentarischen Methode* – Erwin Panofskys ikonographisch-ikonologische Methode mit Karl Mannheims Theoriebezügen zur dokumentarischen Methode zusammen. So verweist er auf die Unterscheidung Panofskys der *vor-ikonographischen Ebene* – auf welcher die innerhalb eines Bildes sichtbaren Objekte, Phänome und Gegenstände überhaupt identifiziert und beschrieben werden – der *ikonographischen Ebene* und der *ikonologischen*.³¹⁵ Bohnsack führt zur Ikonographie aus: „Im Zuge einer ikonographischen Analyse, bei der wir auf der Ebene des ‚Was‘, also auf derjenigen der Beobachtungen erster Ordnung, verbleiben, konstruieren wir – in soziologischer Begrifflichkeit gefasst – Typen von Handlungen und Typen von Akteuren.“³¹⁶ Somit werden innerhalb der Betrachtung der Ikonographie Motive herausgestellt und die Frage nach dem *Was*, nach der Bedeutung des Dargestellten (Bedeutungssinn), wird aufgerufen.³¹⁷ Hingegen stellt der Gegenstand der Ikonologie (und eben nach Bohnsack auch der dokumentarischen Methode) den Dokumentsinn dar und eröffnet die Frage, auf was das Dargestellte *verweist*. Mit Panofsky gesprochen zeigen sich im ikonologischen Sinngehalt „[...] jene zu Grunde liegenden Prinzipien [...], die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.“³¹⁸ Als mögliche und sinnige Methode zeigt sich dieser Zugang aus folgendem Grund: „Denn bei der ikonologischen oder dokumentarischen Interpretation geht es darum, einen Zugang zum konjunktiven Erfahrungsraum der Bild-Produzent(inn)en zu finden, dessen zentrales Element der individuelle oder kollektive Habitus darstellt.“³¹⁹ Dieser Zugang zum Erfahrungsraum Hannah Höchs, der sich innerhalb der von ihr geschaffenen Werke zeigen kann, soll durch die Betrachtung vom „Lebensbild“ erfolgen. Die Methodologie der Bildinterpretation und die daraus folgende Möglichkeit der Methodisierung dieser wird von Bohnsack noch um die Perspektive Max Imdahls und den Begriff der Ikonik erweitert, wenn er schreibt:

312 Kauppert/Leser, 2018, S. 626.

313 vgl. ebd.

314 Kauppert/Leser, 2008, S. 624.

315 vgl. Bohnsack, 2008, S. 158f.

316 Bohnsack, 2008, S. 159.

317 vgl. ebd.

318 Panofsky, 1975, S. 40.

319 Bohnsack, 2008, S. 160.

„Demgegenüber erscheint die Ikonologie von Panofsky als Methode vor allem dann überzeugend, wenn wir sie in ihrer Weiterentwicklung durch Imdahl zugrundelegen, die mit einer weitest möglichen Einklammerung des ikonographischen Sinngehalts verbunden ist. Hier trifft sich die Ikonik des Kunsthistorikers Max Binder mit der dokumentarischen Methode, für welche die Einklammerung konnotativer oder ikonographischer Sinngehalte immer schon konstitutiv war, und die der Methode der Bildinterpretation zugleich sozialwissenschaftliche Relevanz zu verleihen vermag.“³²⁰

Als Einklammerung kann verstanden werden, dass innerhalb von erfolgreichen Interpretationen ein Vorwissen im Sinne von kommunikativ-generalisiertem oder auch konjunktivem Wissen hinten angestellt werden soll: Wenn es beispielsweise um die Analyse eines Familienfotos geht, liegt die Vermutung nahe, dass es sich um eine Familie handeln könnte, jedoch wird dies als institutionalisiertes, generalisiertes und stereotypisiertes Wissen behandelt; der/die Forscher:In klammert demzufolge die Kategorisierung *Familie* ein.³²¹ Mit Michel Foucault gesprochen: „Man muss also so tun, als wüsste man nichts [...]“³²².

Da jedoch die vorliegende Arbeit keine im klassischen Sinne kunstgeschichtliche Betrachtung darstellt, wird die qualitative Bildanalyse nach Bohnsack zwar als Forschungsperspektive genutzt, die Analyse selbst wird jedoch nicht mit diesem Verfahren durchexerziert. Dies begründet sich zum einen darin, dass einerseits bereits kunstgeschichtliche Betrachtungen des „Lebensbildes“ bzw. der Arbeiten Höchs vorliegen³²³; zum anderen – da die Analyse selbst auch als Collage verstanden wird, die als ein überlagerndes, fragmentiertes, ausschnitthaftes Nebeneinander von Differenzerfahrungsschnipseln verstanden wird – sollen innerhalb der Analyse des „Lebensbildes“ ebendiese herausgestellt werden, indem zentrale Motive und Themen, die in den Textdokumenten auftauchen, auch an die Meta-Collage gerichtet und in dieser gesucht werden.

Bevor im weiteren Verlauf Forschungsperspektiven dargelegt werden, die als *Bezugsperspektiven* die methodologischen und methodischen Entscheidungen des Forschungsprozesses leiten, möchte ich zunächst in Kürze auf das Verhältnis von Bild und Text (im Rahmen dieser Arbeit) eingehen: Als untersuchter Gegenstand dieses Buches wurden die *Differenzerfahrungen der Künstlerin Hannah Höch und deren künstlerischer Ausdruck in Collagen* benannt; aufgrund des Gegenstandes und des Titels könnte davon ausgegangen werden, dass das untersuchte Material vielmehr auf der Bild- denn auf einer Textebene angesiedelt sei. Die Entscheidung, Textmaterial in der Analyse nicht nur einzubeziehen, sondern zu priorisieren, begründet sich zum einen darin, dass hierdurch biographische Hintergründe sowie tatsächliche Aussagen von und Anrufungen an die Künstlerin deutlich(er) gemacht werden können. Zum anderen – da innerhalb der vorliegenden Forschung von einem erweiterten Collagebegriff ausgegangen wird (vgl. Kapitel 2) – kann durch Höch gesammeltes Textmaterial ebenso als künstlerischer Ausdruck – als „autobiografische Materialcollage“³²⁴ – verstanden werden.

3.1.3.2 Forschungsperspektiven auf Textebene

Nachdem im letzten Abschnitt dargestellt wurde, dass eine Bildinterpretation ein geeignetes (aber nicht hinreichendes) methodisches Analyseinstrument darstellt, um sich dem zu untersuchenden Gegenstand zu nähern, werden im Folgenden biographieforschende und diskursanalytische Zugänge (als Möglichkeiten der Analyse von Texten) dargelegt. Die Erörterung des Vorgehens der Bildbetrachtung wird in Kapitel 3.2 erfolgen.

320 Bohnsack, 2008, S. 164.

321 vgl. Bohnsack, 2008, S. 164f.

322 Foucault, 1971, S. 38.

323 vgl. Kittner, 2009; Dech, 1989.

324 Roters, 1989, S. 14.

Perspektive: Biographie und Diskurs

Tina Spies und Elisabeth Tuider verweisen in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband „Biographie und Diskurs. Theorie und Praxis der Diskursforschung“ auf die enge Verknüpfung der beiden Forschungsperspektiven, die sich den Autorinnen zufolge darin begründet, dass Biographien und Diskurse *an sich* eng verwoben sind.³²⁵ Weiterhin verweisen sie darauf, dass in der Diskursforschung „zwar kaum von ‚Biographie‘ gesprochen“³²⁶ wird, aber die Frage nach der Beziehung von Diskurs und Subjekt – somit auch dessen Biographie – zu einer der meist diskutierten methodologischen der Diskursforschung gezählt werden kann.³²⁷ Zentrales Verbindungselement der beiden Stränge sei zudem das Subjektverständnis.³²⁸ Als Problematik bzw. Widerspruch arbeiten die Autorinnen in Bezug auf Subjektivierungsprozesse zudem heraus, dass sich innerhalb diskurstheoretischer Perspektiven die Unterwerfung des Subjekts durch „machtvolle, diskursive, kulturelle, sprachliche, dispositive und gouvernementale Ordnungen“³²⁹ vollzieht, während biographieforschende Perspektiven die Widerständigkeit und Eigensinnigkeit des Subjekts und seine Möglichkeit der Subversion hervorheben.³³⁰ Allerdings betonen Spies und Tuider, dass sowohl methodologische Möglichkeiten als auch Beispiele empirischer Arbeiten existieren, die das subversive Potential und somit die Handlungsmöglichkeiten von Akteur:Innen auch in diskursforschender³³¹ Tradition herausstellen.³³² In Anlehnung an die beiden Autorinnen wird innerhalb der vorliegenden Forschungsarbeit genau auf diese methodologische Frage eingegangen (auch in Bezug auf die theoretischen Perspektiven, die in Kapitel 5 noch dargelegt werden) und Hannah Höchs Differenzerfahrungen unter dem Gesichtspunkt der Gleichzeitigkeit von Unterwerfung und Subversion zu betrachten.

Da in der vorliegenden Untersuchung Ansätze unterschiedlicher Forschungsdisziplinen als methodologische und methodische Grundlagen zusammengeführt werden sollen, eignet es sich ein offenes Verfahren für die Textanalyse zu verwenden; hier bietet sich das integrative Basisverfahren (nach Jan Kruse) an, da hier die Perspektive die (Text-)Analyse *selbst* als Collage zu betrachten bzw. durchzuführen als möglich erscheint.

Das integrative Basisverfahren als rekonstruktiv-hermeneutisches Programm nach Kruse

Es folgt nun eine Darstellung des integrativen Basisverfahrens nach Jan Kruse, das einen „offenen Analyseprozess, in dem die umfassende Deskription sprachlich-kommunikativer Phänomene die Ausgangsbasis für weitere Interpretationen“³³³, bezeichnet und somit als gesprächs- bzw. textlinguistisches Verfahren verstanden wird.³³⁴ Kruse führt in Bezug auf die Bedeutung der Versprachlichung aus:

325 vgl. Spies/Tuider, 2017, S. 1.

326 Spies/Tuider, 2017, S. 2.

327 vgl. ebd.

328 vgl. ebd.

329 Spies/Tuider, 2017, S. 6.

330 vgl. ebd.

331 Anm. d. Autorin: Es sei an dieser Stelle vorab auf die – in Kapitel 5 bearbeiteten – Erkenntnisse Judith Butlers verwiesen: Die Philosophin betont in ihren Auseinandersetzungen mit der Frage nach der Werdung des Subjektes eben genau die Gleichzeitigkeit von Unterwerfung und Subversion im Prozess der Subjektivierung (vgl. Kap. 5.4).

332 vgl. Spies/Tuider, 2017, S. 7.

333 Kruse, 2014, S. 472.

334 vgl. ebd.

„Die Ausgangsfrage in der rekonstruktiven Analyse [...] ist damit, wie durch die An- bzw. Verwendung sprachlicher Mittel (Zeichen, Symbole) sozialer Sinn konstruiert wird bzw. wie er sich darin in dokumentarischer Weise ausdrückt. Wie ‚funktioniert‘ konkret das Verstehen sprachlicher Sinnkonstruktion? Wie ‚funktioniert Sprache‘ – oder eine sprachliche Äußerung – im konkreten Fall? Sozialwissenschaftler/innen müssen sich im Analyseprozess folglich zuerst einmal ein ganzes Stück weit als ‚Sprachwissenschaftler/innen‘ verhalten.“³³⁵

Kruse folgend wird in der Analyse von Hannah Höchs Dokumenten ersucht, über die verwendete Sprache einen sozialen Sinn zu rekonstruieren. Als Grundidee des integrativen Basisverfahrens hebt der Sozialwissenschaftler zudem hervor, dass innerhalb dessen eben nicht eine singuläre Analysemethode zur Beforschung des Textes herangezogen wird, „sondern umgekehrt: im Verlaufe einer offenen, (mikro-)sprachlich-deskriptiven Analyse eines Textes kommt man zur integrativen Anwendung von spezifischen forschungsgegenständlichen und methodischen Analyseheuristiken [...]“³³⁶; so schlägt er einen multiperspektivischen Zugang vor.³³⁷ Als Voraussetzung dieser intensiven und offenen Analyse muss jedoch davon ausgegangen werden, dass Sprache – „im pragmatischen, syntaktischen und semantischen Sinne – nicht zufällig, willkürlich oder beliebig sind, sondern für eine sinnhafte und symbolische Gestalt stehen“³³⁸. Mit Rückbezug auf Ward Goodenough stellt Kruse weiterhin heraus, dass innerhalb der kognitiven Linguistik Kultur als (semantische) Ordnung in den Köpfen von Menschen verstanden werden kann und über „pragmatische, syntaktische und semantische Analysen diese (inter-)subjektiven Repräsentationen rekonstruiert werden“³³⁹ können.³⁴⁰ Für das Herausarbeiten der intersubjektiven Repräsentationen schlägt Kruse das integrative Basisverfahren vor, welches er mit der Metapher des *Schlüsselbundes* und der *Toolbox* aufruft: So ist die Forschungsmethode wie ein Schlüsselbund, an welchen einzelne Schlüssel (Metapher für Forschungsmethoden) angehängt werden können; sie kann auch als Toolbox verstanden werden, die mit speziellen Werkzeugen (ebenso Metapher für Forschungsmethoden) gefüllt werden kann.³⁴¹ Aufgrund der besonderen Passung des Forschungsverfahrens – da es als gesprächs- und textlinguistisches Verfahren verstanden wird, gleichzeitig aber verschiedene Forschungsperspektiven in das integrierte Basisverfahren einbezogen werden können (die Collage) – bietet es sich als Forschungsmethode in der vorliegenden Arbeit an und wird für die Analyse von Hannah Höchs Differenzerfahrungen genutzt.³⁴² Interessant ist es forschungspraktisch zusätzlich, da Kruse zwar spezifische Analyseinstrumente wie die Agencyanalyse, die Positioninganalyse, die Argumentationsanalyse, die Metaphernalyse³⁴³ vorgeschlägt, jedoch diese Aufzählung nicht als abgeschlossen betrachtet.³⁴⁴

335 ebd.

336 Kruse, 2014, S. 473.

337 vgl. ebd.

338 Kruse, 2014, S. 474.

339 ebd.

340 vgl. ebd.

341 vgl. Kruse, 2014, S. 475.

342 Anm. d. Autorin: Die Erläuterung des genauen methodischen Vorgehens und die Vertiefung des integrativen Basisverfahrens erfolgt in Kapitel 3.2.

343 Anm. d. Autorin: Der Ansatz des des integrativen Basisverfahrens scheint außerdem für die vorliegende Analyse insofern interessant, da z.B. die Metaphernalyse als Analyseinstrument eines darstellt, das eine bildhafte Ebene von Sprache eröffnet und somit einen gewissen Nähe zum Bild und der Bildinterpretation aufweist.

344 vgl. Kruse, 2014, S. 477.

3.2 Methodische Überlegungen: Zum Umgang mit Text- und Bildanalyse

Im Folgenden werden die dieser Forschung zugrundeliegenden Methoden dargelegt und expliziert, welche Verfahrensschritte die Erhebung und Auswertung des untersuchten Materials beinhaltet. Zudem wird die Auswahl des Bild- und Textmaterials begründet. Zuvor erfolgt noch eine tabellarische Darstellung der Vorannahmen – verbunden mit dem methodischen Vorgehen, mit welchem den Forschungsvorannahmen begegnet werden soll.

Tab. 2: Vorannahmen und methodisches Vorgehen

	Vorannahmen	Methodisches Vorgehen
Textanalyse	Collageschnipsel von (Differenz-) Erfahrungen lassen sich in verschriftlichten Aussagen Hannah Höchs auffinden. ³⁴⁵	Textanalyse mithilfe des integrierten Basisverfahrens: Aussagen Hannah Höchs in Bezug auf ihre Differenzenerfahrungen werden herausgestellt.
Textanalyse	Collageschnipsel von (Differenz-) Erfahrungen – hervorgerufen durch Anrufungen anderer Personen – können in Textdokumenten, die an Hannah Höch gerichtet sind, rekonstruiert werden. ³⁴⁶	Textanalyse mithilfe des integrierten Basisverfahrens: Anrufungen Hannah Höchs durch andere in Bezug auf Differenzkategorien werden herausgestellt und kontextualisiert.
Textanalyse	Biographisch belegte Ereignisse Hannah Höchs deuten auf Collageschnipsel von (Differenz-) Erfahrungen hin.	Biographisch belegbare Ereignisse werden zur Kontextualisierung der Textanalyse hinzugezogen.
Bildanalyse	Collageschnipsel von (Differenz-)Erfahrungen drücken sich über (wiederkehrende) Motive und Thematisierungen in den Collagen Hannah Höchs aus.	Bildanalyse unter Berücksichtigung bereits herausgestellter Inhalte: (Wiederkehrende) Motive/Thematisierungen in Hannah Höchs Meta-Collage „Lebensbild“ werden herausgestellt und mit den Analysen des Textmaterials collagiert.

Der Forschungsfrage *wie sich Differenzenerfahrung künstlerisch und biographisch konkretisiert, zeigt, perspektiviert, materialisiert* wird an dieser Stelle mit den Vorannahmen, dass sie sich in **Aussagen, Anrufungen, Ereignissen** und in künstlerisch bearbeiteten **Motiven/Thematisierungen** Hannah Höchs ausdrückt, begegnet. In der konkreten Analyse wird erforscht, welche Differenzenerfahrungen erzählt werden und auf welche Art und Weise.

3.2.1 Methoden-anwendung

Wie bereits in Kapitel 3.1 erörtert wurde, soll sich dem Problem des *Einfangens* von Hannah Höchs Differenzenerfahrungen sowohl auf Text- als auch auf Bildebene angenommen werden. Unter Rückbezug auf die theoretischen Erkenntnisse zu Subjekt und der Frage der Subjektwerdung, wird das Text- und das Bildmaterial nach sprachlichen und bildnerischen Ausdrücken, welche auf Differenzenerfahrungen verweisen können, untersucht. Im Folgenden werden den Forschungsprozess betreffende Auswahlentscheidungen in Kürze expliziert.

345 Anm. d. Autorin: Es wird hier gezielt nach schriftlichen Aussagen Höchs gesucht, die sich auf ihre künstlerischen Arbeiten beziehen, um die gesuchten bildnerischen Reflexionsmomente nicht nur als Forscherin interpretieren zu können, sondern im Idealfall Aussagen der Künstlerin selbst hierzu zu finden.

346 Anm. d. Autorin: Diese Anrufungen werden allerdings nur als sekundäres Reflexionsmoment behandelt, da sie zwar Reflexionsmomente hervorrufen können, aber keine *Belege* für tatsächliche Erfahrungen Höchs darstellen.

3.2.2 Entscheidungen im Forschungsprozess

Der Sozialwissenschaftler Uwe Flick unterscheidet drei Arten von Auswahlentscheidungen im Forschungsprozess: Entscheidungen, die Erhebung von Daten (Auswahl), die Interpretation von Daten (Materialauswahl) und die Darstellung von Ergebnissen betreffend.³⁴⁷ Forschungsentscheidungen auf diesen drei Ebenen – die vorliegende Forschung betreffend – werden im Folgenden dargelegt und begründet.

3.2.2.1 Datenerhebung (Auswahl Forschungsgegenstand)

Die Auswahl der vorliegenden Thematik sowie die Entscheidung sich mit Differenzverfahren und deren ästhetischem Ausdruck zu beschäftigen, bekundet sich in einem Forschungsdesiderat: Einerseits will sich die Arbeit bemühen innerhalb des großen Forschungsfeldes zu Inklusion/Exklusion einen Bezug zu künstlerischen Arbeiten (und im Anschluss hieran auch an künstlerische Bildung und Kunstunterricht) herzustellen; andererseits fiel innerhalb der Recherchen zur Thematik der Differenzverfahren auf, dass gerade mit den Dissertationen von Nadine Rose und Bettina Kleiner – und deren Fragen nach Differenzverfahren und wie sich diese (in Bezug auf Migration und Geschlecht/Begehren) in Bildungssituationen ereignen – wichtige bildungstheoretische Zugänge zu der Thematik gelegt wurden. Die vorliegende Forschung möchte den Bogen noch etwas weiter spannen und Differenz nicht nur als Versprachlichung in biografischen Erlebnissen/Erfahrungen aufsuchen, sondern eben auch der Frage nach einer bildhaften Darstellung dieser stellen, denn

„[...] im Dialog mit dem in sich geschlossenen, autonomen Kunstwerk geben Briefe, Manuskripte, Dokumente und auf den ersten Blick scheinbar nur wenige bedeutungsvolle Archivalien einen unverstellten Blick in die Alchimistenküche schöpferischer Produktivität. Sie vermögen so geistige Spannungsfelder, künstlerische Querverbindungen, die authentische Entstehungsgeschichte von Ideen und gleichermaßen die sie provozierende gesellschaftliche Wirklichkeit anschaulich und lebendig zu spiegeln.“³⁴⁸

3.2.2.2 Fallauswahl, Korpusauswahl und Auswertung

Im Folgenden wird die Forschungsentscheidung der Einzelfallanalyse kontextualisiert, ebenso wird die Wahl der Künstlerin Hannah Höchs für ebendiese aufgezeigt und begründet. Die Einzelfallanalyse wird von Hans Merckens wie folgt beschrieben:

„Der Einzelfall kann eine Person, eine Gruppe oder eine Organisation sein. Eine Einzelfallstudie ist bezüglich der Auswahl zu begründen, warum der Fall ausgewählt worden ist. Dabei kann sowohl das Besondere, der Künstler, dessen Biographie verfasst werden soll, weil in ihm etwas Typisches gesehen wird, als auch das Allgemeine, Stahlarbeiter, dessen Tagesablauf verfolgt werden, um an das typische seiner Situation darzustellen, ein hinreichender Grund sein.“³⁴⁹

Wie Merckens herausstellt, wird in der Einzelfallanalyse das Besondere einer Lebenslage in den Blick genommen und diese Besonderheit sollte betreffend begründet werden, weshalb im Folgenden die, den Auswahlprozess bedingenden Entscheidungen transparent gemacht werden.³⁵⁰ Als eine wichtige Interpretationsentscheidung zeichnete sich im Forschungsprozess schon recht früh die ab, sich mit einer *weiblich* gelesenen und sich identifizierenden Künstlerin zu befassen; ebenso wie sich anhand des Forschungsgegenstandes herauskristallisierte, dass die beforschte

347 vgl. Flick, 2007, S. 155.

348 Merckert, 1989, S. 6.

349 Merckens, 2012, S. 294.

350 vgl. ebd.

Person im Idealfall Differenzerfahrungen gemacht hat und somit angemessen für den Forschungsgegenstand erscheint. Für die Künstlerin Höch wurde sich aufgrund mehrerer Faktoren entschieden: Hannah Höch stellt sowohl eine Künstlerin dar (und sah sich selbst auch als eine solche), die ihren künstlerischen Ausdruck in der Arbeit mit Collagen fand, ebenso verweisen biografische Ereignisse darauf, dass Höch auf unterschiedlichen Ebenen als *Andere* angerufen wurde (z.B. in Bezug auf ihre Rolle als Frau und ihre lesbische Beziehung zur niederländischen Schriftstellerin Mathilda Maria Petrenella „Til“ Brugman), somit kann ihr begründet unterstellt werden, dass sie Differenzerfahrungen gemacht hat. Auch in ihren künstlerischen Collagen hat sie die Thematik *Weiblichkeit* und *Geschlecht* aufgegriffen und bearbeitet, was die Entscheidung Hannah Höch auszuwählen bestärkt.

Da die Künstlerin nicht mehr persönlich (z.B. in einem Narrativen Interview) befragt werden kann, jedoch ihre „Lebenscollage“, d.h. sämtliche ihrer Besitzstände, die sich in ihrem Haus in Heiligensee befanden, im Archiv der Berlinischen Galerie lagern und in der Herausgabe der insgesamt sechs Bände von „Hannah Höch. Eine Lebenscollage.“³⁵¹ gelistet und z.T. transkribiert wurden³⁵², können diese Materialien für die Bearbeitung der Forschungsfragen genutzt werden. Jörn Merkert verweist im Geleit des ersten Bandes der Lebenscollage darauf, dass die Epoche des Dadaismus „nicht nur eines der aufregendsten, bewegendsten und bewegtesten Kapitel der regionalen Berliner Kunst- und Kulturgeschichte, sondern deutscher und europäischer Geistesgeschichte überhaupt“³⁵³ umfasste. Ein Argument, das ebenso für die Bearbeitung des Forschungsgegenstandes spricht wie auch die Tatsache, dass Hannah Höch zeitlebens viele unersetzliche Dokumente sammelte, die als „Zeugnisse ihrer Zeit, ihres Lebens in ihrer künstlerischen Entwicklung“³⁵⁴ angesehen werden können und deshalb einen großen Wert aufweisen.

Zwischenreflexion: Warum Hannah Höch?

An dieser Stelle lässt sich berechtigterweise die Frage aufwerfen, warum sich in der vorliegenden Forschungsarbeit für Hannah Höch und nicht für eine andere (lebende) Person entschieden wurde?

Die Entscheidung eine tote Person zu befragen „als ob sie leben würde“ und Subjektivierungsfragen an ein Material zu richten, liegt einestils im Interesse begründet eine historische Bildungsforschung zu betreiben und archäologisch an der Diskursgeschichte der Collage zu budeln. Zudem liegt die Entscheidung Hannah Höch als Collage-Künstlerin zu erforschen in ihrer Rolle als eine der wenigen *weiblichen* Dada-Künstler:Innen begründet, ebenso wie ihrer Marginalisierung in dieser. In den Recherchen zeigte sich diese Marginalisierung als doppelte: Sowohl während ihres Wirkens innerhalb des erlesenen Dada-Zirkels als auch in der kunstgeschichtlichen Rezeption dergleichen können Formen des Ausschlusses Höchs und der Nicht-

351 Berlinische Galerie, 1989a. Berlinische Galerie, 1989b. Berlinische Galerie, 1995a. Berlinische Galerie, 1995b. Berlinische Galerie, 2001a. Berlinische Galerie, 2001b.

352 Anm. d. Autorin: Jörn Merkert und Eva Züchner verweisen im Vorwort von Band 3, 1. Abteilung 1946–1978 darauf, dass es in Band 3 nicht mehr möglich war alle Dokumente des vorliegenden Zeitraums in extenso zu publizieren (vgl. Merkert/Züchner, 2001, S. 8). Ralf Burmeister führt zudem auf, dass Band 1 der Lebenscollage anteilig 4,9% des Gesamtbestandes ausmachen, während der zweite Band 9,3% umfasst; hingegen stellt Band 3 mit 85,8% des Gesamtwerkes eine so große Datenmenge dar, dass es nicht möglich schien alle Archivalien zu transkribieren, so wie es in den ersten beiden Bänden möglich war (vgl. Burmeister, 2001, S. 9). Aus diesem Grund bezieht sich die Textauswahl und -analyse in der vorliegenden Forschungsarbeit auf die Jahre 1889–1945.

353 Merkert, 1989, S. 6.

354 Thater-Schulz, 1989, S. 8.

Anerkennung als Dada-Künstlerin herausgestellt werden (vgl. Kap. 2.1.2 *Die Collage im Umfeld von Dada Berlin und bei Hannah Höch*). Ihre Dethematisierung als (Collage-)Künstlerin im Kontext Dada kann somit als Differenzerfahrung in Bezug auf Ausschlussverfahren diskutiert werden und stellt ein Forschungsdesiderat dieses Themenkomplexes dar.

Als sich daran anschließend stellt sich außerdem die Frage, ob nicht eine andere Person hätte untersucht werden können, um gleichermaßen Differenzerfahrungen zu ergründen? Beispielsweise könnte Frida Kahlo, die ebenfalls eine weibliche, künstlerisch arbeitende Person darstellt, der unterstellt werden kann, dass sie ebenfalls Differenzerfahrungen gemacht hat (in Ihrem Fall auf den Achsen Geschlecht, *race* und Körper/Behinderung), erforscht werden. Wenngleich mit Frida Kahlo ebenfalls eine an Differenzerfahrung ausgerichtete Forschungsrelevanz begründet werden kann, zeigt sich ihre künstlerische Ausrichtung innerhalb des Mediums der Malerei und weniger in der Collage, zugleich kann die internationale Rezeption Kahlos als umfassende (gemessen anhand von Hollywoodverfilmung, zahlreichen Fachbüchern, sowie Romanen, die ihrer Lebensgeschichte nachgehen) eingeordnet werden.

Außerdem soll an dieser Stelle nochmals betont werden, dass mit Hannah Höch eine Künstlerin herangezogen wurde, die nicht nur Collagen hergestellt hat, sondern vielmehr im Prinzip Collage gedacht und gehandelt hat, womit innerhalb der vorliegenden Forschungsarbeit die thematischen Stränge *Collage*, *Differenzerfahrungen* und *Künstler:Innen* an der Person Hannah Höch zusammentreffen.

Korpusauswahl

Im Folgenden soll die Bedeutung eines Textkorpus hervorgehoben und im Anschluss die Auswahl für ebendiesen innerhalb der vorliegenden Arbeit begründet werden.

Ein Textkorpus stellt im linguistischen Sinne eine Sammlung konkreter sprachlicher Äußerungen dar, die unterschiedliche Textformen und -formate umfassen können und der je nach vorliegender wissenschaftlicher Fragestellung an ebendiese durch Auswahlentscheidungen angepasst wird.³⁵⁵ Die Entscheidung als Textkorpus für die Analyse des Textmaterial der sechs Bände von „Hannah Höch. Eine Lebenscollage“ zu nutzen, wurde zum einen aus dem Grund der Repräsentation getroffen. So stellt die im Textmaterial dokumentierte Lebensphase Hannah Höchs von 1889–1945 eine kunsthistorisch bedeutungsvolle Schaffensphase dar – ihr Frühwerk, das als Höhepunkt ihrer Schaffensphase diskutiert wird – beispielsweise ihre Collagen „Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands (1919/20)“ und „Meine Hausprüche“ (1922) entstanden im untersuchten Zeitraum, ebenso wie ihr Wirken im Zirkel von Dada-Berlin innerhalb dieser Lebensphase stattfand. Der untersuchte Lebenszeitraum stellt auch aus Perspektive der Untersuchung möglicher Differenzerfahrungen einen analytisch wichtigen dar: Während im untersuchten Zeitraum Höch mit Til Brugman eine lesbische Liebesbeziehung führte, spielte diese Ebene nach 1945 deshalb eine untergeordnete Rolle, da die Künstlerin zu diesem Zeitpunkt alleine lebte und sich nicht in Liebesbeziehungen befand. Auch zeigt sich im untersuchten Material eine Fülle an Anrufungen auf der Achse Geschlecht, die sie v.a. durch ihre männlichen Beziehungspartner erfährt; eine Perspektive, die ebenfalls ab 1945 wegfällt, weshalb die Jahre 1889–1945 einen exemplarischen Charakter für die untersuchte Fragestellung aufweisen. Zusätzlich zeigen sich im beforchten Material Häufungen und starke Ausprägungen bestimmter – für Differenzerfahrungen relevante – Anrufungen und Selbstaussagen: Wie schon erwähnt, erfolgt eine Häufung bzw. Wiederholung von Anrufungen an Hannah Höch als Frau mit verschiedenen verbundenen Metaphern,

355 vgl. Brommer, 2018, S. 100.

zudem spricht, in Bezug auf ihre Selbstaussagen, die Fülle ebendieser auf der Ebene Körper/Krankheit ebenfalls für die Korpusauswahl des vorliegenden Zeitraums. Zum anderen stellt die Autorin der Biografie Höchs „Schrakenlose Freiheit für Hannah Höch. Das Leben einer Künstlerin“ Cara Schweitzer heraus, dass der sich im untersuchten Zeitraum befindende Abschnitt der Jahre 1933–1945 ein bisher unterrepräsentierter in den Untersuchungen zu Höchs Gesamtwerk sei und hier deswegen ein Desiderat bestünde.³⁵⁶

Die Auswahl der untersuchten Textschnipsel aus dem Korpus der 6-bändigen Ausgabe begründet sich wie folgt: Da zum einen die Methode des integrativen Basisverfahrens sehr anspruchsvoll und zeitaufwändig ist und zum anderen mit der Methode der Bildanalyse trianguliert/collagiert wird, erscheint es an dieser Stelle nicht nur als sinnig, sondern im Rahmen der vorliegenden Möglichkeiten auch als forschungspraktische Notwendigkeit, eine Auswahl aus dem vorliegenden Material der „Lebenscollage“ zu treffen und sich auf die Analyse der wichtigen Textdokumente/Textschnipsel Hannah Höchs ebenso wie auf eine Bildauswahl ihrer für diese Arbeit relevantesten Collage, das „Lebensbild“ zu beschränken.³⁵⁷

Die Korpusauswahl aus dem vorhandenen Textmaterial erfolgt über mehrere Schritte im Forschungsprozess: In einem ersten Analysedurchgang (Grobanalyse) wird das Material komplett gesichtet, strukturiert und eine Vorauswahl erfolgt; hier werden alle Textstellen, die auf Differenzenerfahrungen verweisen können, werden zusammengestellt. In einem weiteren Analyseschritt werden die heraus bearbeiteten Textstellen einer mikrosprachlichen Feinanalyse unterzogen, um diese anschließend mit dem „Lebensbild“ in Bezug zu setzen.³⁵⁸

Auswertungsentscheidungen: Collage von Text- und Bildanalyse

Wie bereits in Kapitel 3.1 erörtert, erfolgt die Auswertung des untersuchten Materials *in Anlehnung* an die Methoden der Bildanalyse nach Ralf Bohnsack (Bildmaterial betreffend) und des integrierten Basisverfahrens nach Jan Kruse (Textmaterial betreffend), welche trianguliert bzw. collagiert werden. Warum erscheint es sinnig, dass die Collage auch zum *methodischen* Einsatz kommt? Im Bewusstsein um die Ausschnitthaftigkeit das Erforschens von Differenzenerfahrungen – im Speziellen die der verstorbenen Künstlerin Hannah Höch betreffend – erscheint das Nutzen eines Zugangs zum Forschungsfeld mittels der Collage insofern als sinnvoll, da Collage *an sich* Zugang zu Fragmentarischem, Brüchigem und zunächst nicht-Passendem ermöglicht. Mittels einer collagierten Methodik lässt sich zudem eine Gleichzeitigkeit von Analyse und Synthese, zwischen denen die Idee der Collage beständig changiert, einfangen.

Gleichzeitig soll Raum gegeben und nicht unterschlagen, vielmehr betont werden, dass im Nutzen verschiedener methodischer Zugänge Widersprüche und Differenzen ebendieser möglich bleiben: In der Triangulation von Forschungsmethoden zeigen sich – das weiß jede:r Forscher:In – Differenzen; Brüche, Lücken, Widersprüche können hervortreten. Um dieser (sie könnte ebenfalls als Differenzenerfahrung benannt werden) Möglichkeit Rechnung zu tragen, werden innerhalb der vorliegenden Forschungsarbeit unterschiedliche Methoden nicht nur trianguliert, sondern collagiert. Als wesentliche Unterschiede zwischen Triangulation – was die Betrachtung eines Forschungsgegenstandes aus mindestens zwei Perspektiven in Bezug auf Datensorten, Investigatoren, Theorien sowie Methodik beschreibt³⁵⁹ – und der Collage als methodischem Prinzip lassen sich die jeweils

356 Schweitzer, 2016, S. 5

357 vgl. Kruse, 2014, S. 574.

358 Anm. d. Autorin: Die einzelnen Schritte des Analyseprozesses werden in ihrer Ausführlichkeit zu Beginn des Kapitel 6 *Darstellung der empirischen Ergebnisse: Rekonstruktion der Differenzenerfahrungsschnipsel Hannah Höchs* dargestellt.

359 vgl. Flick, 2008; Flick, 2012.

verschiedenen Positionierungen zur Bruchhaftigkeit benennen: Wengleich historisch jüngere Auseinandersetzungen mit Triangulation nicht mehr nur den Fokus auf die Validierung von Forschungsergebnissen legen, stellt die Validierung dennoch ein wesentliches Ziel der Triangulation dar, in welcher die Vermeidung disparater Teilergebnisse ersucht wird und von der theoretischen Annahme von Inkonsumentenabilitäten, also unvereinbarer erkenntnistheoretischer Grundannahmen ausgegangen wird.³⁶⁰ In Konzepten von Collage und dem Rhizombilden nach Deleuze und Guattari wird hingegen von den Prinzipien Konnexionen, Heterogenität, Vielheit, asignifikanten Brüche, Kartographie & Dékalkomanie ausgegangen, die sich auf die Perspektive radikaler Heterogenität beziehen.³⁶¹ Innerhalb dieses Verständnisses von Collage als methodischem Prinzip können, dürfen, sollen Divergenzen hier im Widerspruch zueinander stehen bleiben. Umbach formuliert dies wie folgt: „Collagen bieten den Raum die widersprüchlichsten Sachverhalte darzustellen und in der Gleichzeitigkeit ihrer Darstellung Spannungen aufzuzeigen, die in der Sprache immer dem Problem des Nacheinander unterworfen sind.“³⁶²

Eine weitere Möglichkeit Collage als methodisch-methodologischen Zugang zu Subjektivierungsforschung zu betrachten, stellt die Perspektive von Collage als Darstellungsmittel im qualitativen Forschungsprozess dar. Als wichtigen Zwischenschritt im qualitativen Forschungsprozess kann mit Mayring auf die Aufbereitung von Daten verwiesen werden: So muss das Material festgehalten, aufgezeichnet, aufbereitet und geordnet werden, bevor es ausgewertet werden kann.³⁶³ Hier bietet sich das Collagieren beispielsweise an, um sich einen Überblick über im Material auffindbare Themen zu verschaffen.

Ein methodischer Zugang, der ebenso unterschiedliche methodische Zugänge kombiniert, wir könnten auch von Collage dieser sprechen, ist der *Mosaic approach*. Mit der Perspektive eines partizipativen und reflexiven Forschungsprozesses im Feld der frühen Kindheitsentwicklung beschreibt die Kindheitsforscherin Alison Clark den Mosaic approach wie folgt: “Starting from the viewpoint of young children as competent meaning makers and explorers of their environment, the Mosaic approach brings together a range of methods for listening to young children about their lives.”³⁶⁴ Interessant erscheint diese Herangehensweise nicht nur, da sie die Partizipation der beforchten Subjekte in den Fokus rückt – nach ihrer Stimme fragt – sondern auch dadurch, dass die Forschungsmethode gleichzeitig als Lehrmethode gedacht wird.³⁶⁵ Gerade in Bezug auf Partizipative Forschung erscheint es als Forschungsdesiderat die Möglichkeiten von Collage als methodischem Prinzip in Bezug auf die Möglichkeiten des Partizipativen sowie der Visualisierung verstärkt auszuloten.³⁶⁶

Im Folgenden werden nun wichtige Schritte – die jeweiligen Auswertungsmethoden betreffend – in Kürze dargelegt, sodass anhand dieser Darlegungen die Forschungsvorgänge nachvollzogen werden können.

360 vgl. Flick, 2012; Flick, 2008; von Unger, 2014; Defila/Di Giulio, 2018.

361 vgl. Deleuze/Guattari, 1977; Boger, 2019a.

362 Umbach, 2016, S. 8.

363 vgl. Mayring, 2016, S. 85f.

364 Clark, 2005, S. 29.

365 vgl. Clark, 2005, S. 29f.

366 Anm. d. Autorin: Für diesen wichtigen Hinweis ein großes Dankeschön an Mandy Hauser.

Auswertungsschritte

Kruse verdeutlicht für die Textanalyse des integrativen Basisverfahrens, dass sich diese auf drei sprachlich-kommunikativen Aufmerksamkeitsebenen ereignen: Auf der Ebene von Pragmatik/Interaktion, auf syntaktischer Ebene sowie auf der Ebene der (Wort-)Semantik. Auf der Ebene der Pragmatik/Interaktion untersucht Jan Kruse die (symbolischen) Handlungen von Gesprächspartner:Innen; da er die Methode für die Analyse qualitativer Interviews nutzt, bezieht er die Handlungen der Gesprächspartner:Innen auf die Interviewsituation.³⁶⁷ Innerhalb der vorliegenden Analyse bietet sich an, auf der Ebene der Pragmatik zu untersuchen, inwiefern Hannah Höch oder der:die Autor:In des untersuchten Textes sich auf potentielle Leser:Innen beziehen und dadurch in symbolische Handlung treten.

„Somit stehen diskursive Selbst- und Fremdpositionierungen, also Beziehungsgestaltungen, hier im Zentrum der Aufmerksamkeit [...]. Insgesamt wird [...] die Annahme getroffen, dass sich in den sprachpragmatisch konstruierten Beziehungsdimensionen symbolische Sinnfiguren ausdrücken, die es zu rekonstruieren gilt.“³⁶⁸

Auf der zweiten Ebene, der Aufmerksamkeitsebene der Syntaktik, wird nicht nur der Satzbau untersucht, sondern „welche ‚grammatikalischen‘, allgemeiner gesprochen: mikroprozessorischen Besonderheiten sich [...] zeigen“³⁶⁹. Innerhalb syntaktischer Analysen kann somit herausgearbeitet werden, wie symbolisch vorstrukturierte Sinnfiguren der untersuchten Personen aussehen können; in diesem Zusammenhang gibt es keine Füllwörter, bedeutungslose Wiederholungen oder grammatische Fehler, die diese Phänomene als Ausdruck der Sinnstruktur der jeweiligen befragten Person erachtet werden.³⁷⁰ Die dritte Ebene lässt sich wie folgt beschreiben:

„Auf der Aufmerksamkeitsebene der (Wort-)Semantik wird die Lexik, d.h. die *(wort-)semantischen Wahlen*, das *Vokabular* [...] beschrieben. Es wird bspw. analysiert, welche *Idiomatiken* bzw. *metaphorischen Phänomene* existent geworden sind oder wie sich die Wortwahl in verschiedenen Passagen verändert [...]“³⁷¹

Kruse betont im Weiteren, dass das integrative Basisverfahren als spezifische Stärke die methodische Sensibilisierung für sprachlich-kommunikative Phänomene aufweist und verdeutlicht zudem die Notwendigkeit im Forschungsverlauf alle drei Aufmerksamkeitsebenen sequenziell parallel zu verfolgen, da er herausstellt, dass alle sprachlich-kommunikative Mittel pragmatische, syntaktische und (wort-)semantische Dimensionen zugleich besitzen und sich gegenseitig bedingen.³⁷²

Es scheint an dieser Stelle sinnvoll, noch einige forschungspraktische Hinweise auszuführen: Es sei vorab erwähnt, dass der Sozialwissenschaftler die Analyse im integrierten Basisverfahren innerhalb eines Forschungsteams vorschlägt, sodass Analysen abgeglichen, diskutiert und gebündelt werden können, jedoch betont er, dass die Methode auch von einer:m Forscher:In angewandt werden kann.³⁷³ Der Text sollte sequenziell untersucht und (mikro-) sprachlich

367 vgl. Kruse, 2014, S. 481.

368 Kruse, 2014, S. 481f.

369 Kruse, 2014, S. 482.

370 vgl. Kruse, 2014, S. 482f.

371 Kruse, 2014, S. 483. Hervorhebungen i.O.

372 vgl. Kruse, 2014, S. 483f.

373 vgl. Kruse, 2014, S. 575.

deskriptiv bearbeitet werden, „um dann [...] den Schritt der zunehmenden Verdichtung von Mustern, Lesarten und Motiven bzw. Thematisierungsregeln zu vollziehen“³⁷⁴. Ein sequenzielles Vorgehen (Kruse bezieht sich zwar auf das Interview, jedoch kann dies auch auf die Dokumente Höchs übertragen werden) bedeutet, dass Textabschnitte gegliedert (in diesem Fall erfolgt vor der Feinanalyse eine Sichtung des gesamten Materials und eine Grobanalyse) werden, um ihre thematische, kommunikative oder diskursive Sinnstruktur offenzulegen.³⁷⁵ Zusammenfassend werden

„[...] sprachlich-kommunikative[...] Phänomenalisierungen auf der Ebene dessen, WAS gesagt wird (lexikalische Ebene), und auf der Ebene dessen, WIE dieses gesagt wird (kompositorische Ebene), beschrieben (Stichwort: Deskription). Dies geschieht sequenziell Abschnitt für Abschnitt (Stichwort: Segmentierung), und auf der Basis der drei Aufmerksamkeitsebenen textabschnittsbezogen.“³⁷⁶

Als Ziel der Analyse wird die Entwicklung und Fixierung zentraler Motive und Thematisierungsregeln, welche eine interpretatorische Erklärungskraft in einem homologen dokumentarischen Sinne besitzen, genannt.³⁷⁷

Mit dem Kunstpädagogen Georg Peez soll die Relevanz visuellen Materials in kunstpädagogischen Forschungsprozessen wie folgt formuliert werden:

„Innerhalb der Kunstpädagogik sollte verstärkt die Frage verfolgt werden, inwieweit es sinnvoll ist, visuelles Material als autonomes Forschungsmaterial qualitativer Studien einzubeziehen, um Erkenntnisgewinne zu erzielen, die sich mit sprachlichen Texten nicht erreichen lassen.“³⁷⁸

In diesem Sinne soll auch die Nutzung des Bildmaterials in dieser Arbeit erfolgen, es stellt eine *eigenständige* Forschungsperspektive dar, die Zugänge zu Höchs Differenzverfahren ermöglichen soll, um die Forschungsergebnisse auf der sprachlichen Ebene nochmals zu unterstreichen; zudem hat dieses Buch das Ziel die Differenzverfahren Höchs als künstlerischen Ausdruck zu ergründen. Die rekonstruktive Bildanalyse nach Bohnsack soll nun ebenfalls in Kürze dargelegt werden, wenngleich diese nicht sukzessiv vollzogen, sondern vielmehr als Perspektive genutzt wird. Wie in Kapitel 3.1 angesprochen, kombiniert Ralf Bohnsack in seiner Bildanalyse Theorieaspekte Erwin Panofskys mit der dokumentarischen Methode nach Karl Mannheim und erweitert diese um die Perspektive der Ikonik des Kunsthistorikers Max Imdahl. Im Anhang des Werkes „Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden“ befinden sich zwei exemplarische Bildinterpretationen anhand welcher das schrittweise Vorgehen Bohnsacks sehr gut nachvollzogen werden kann.³⁷⁹ So werden zwei Arbeitsschritte der Interpretation vollzogen – die *formulierende Interpretation* (1.) und die *reflektierende Interpretation* (2.). Im ersten Arbeitsschritt wird die vorikonographische Ebene untersucht, das heißt, Bildgegenstände in Bildvordergrund, Bildmittelgrund, und Bildhintergrund werden identifiziert (1.1); im nächsten Schritt wird die Ebene des ikonographischen Wissens fokussiert, was bedeutet, dass diese Wissensbestände als kommunikativ-generalisiert erachtet und somit ausgeklammert werden (1.2).³⁸⁰ Die reflektierende Interpretation (2.) untersucht drei Aspekte; als erstes wird die formale Komposition interpretiert

374 ebd.

375 vgl. Kruse, 2014, S. 576.

376 Kruse, 2014, S. 557.

377 vgl. Kruse, 2014, S. 576.

378 Peez, 2001, S. 304.

379 Anm. d. Autorin: Zur Vertiefung siehe: Bohnsack, 2008, S. 236–257.

380 vgl. Bohnsack, 2008, S. 237.

(2.1), innerhalb welcher die plananimetrische Komposition (2.1.1), die perspektivische Projektion (2.1.2) und die szenische Choreografie (2.1.3) betrachtet werden.³⁸¹ Daran anschließend erfolgt die ikonologische-ikonische Interpretation (2.2) und als Schlussakt die Interpretation des Bildtitels (2.3); Bohnsack merkt hierzu an, dass diese – wie auch die Interpretation anderer Bildtexte – erst nach vollzogener Bildinterpretation erfolgen sollte, um die Bildinterpretation nicht durch sprachlich-textliches Vorwissen vorzustrukturieren.³⁸²

3.2.2.3 Darstellungsentscheidungen

Die Präsentation und Darstellung der Forschungsergebnisse soll an das forschungspraktische Vorgehen insofern anknüpfen, als dass im ersten Schritt die Textanalyse (6.1 *Grobanalyse*/6.2 *Textanalyse/Feinanalyse*) erfolgt, um im Abschluss die Erkenntnisse mit einer Bildbetrachtung (6.3 *Collage (mit) „Lebensbild“*) nach inhaltlichen Überschneidungen zu untersuchen und sie zu collagieren. In ebendieser Reihenfolge werden die Analyseergebnisse und -erkenntnisse des Forschungsprozesses im 6. Kapitel mit dem Titel *Darstellung der empirischen Ergebnisse: Rekonstruktion der Differenzenerfahrungen Hannah Höchs* dargestellt. Zunächst wird nun jedoch die Frage nach Künstler:Innen gestellt.

Wer ist Künstler:In?

Wie bereits in Kapitel 2.1.1 *Kunstgeschichtliche Bezüge – eine Geschichte der Collage* ausgeführt, wird in der Kunstgeschichte die Entwicklung der Collage oftmals dem künstlerischen Schaffen einzelner, meist männlicher *Künstlergenies* zugeschrieben.³⁸³ Auch in Bezug auf kunstgeschichtliche Erzählungen von Collage im Umfeld von Dada Berlin und spezifisch auf die Rezeption und biografische Ereignisse Hannah Höchs bezogen, lässt sich nachverfolgen, dass innerhalb patriarchalischer Erzählungen Höchs männliche Künstlerkollegen im Geniekult verehrt werden, während weibliche Dadaist:Innen kaum Beachtung finden (siehe Kapitel 2.1.2 Die Collage im Umfeld von Dada Berlin und bei Hannah Höch). Als Beispiel der Ignoranz und Geringschätzung der männlichen Dadakollegen lässt sich außerdem aufführen, dass Hannah Höchs Name während ihrer künstlerischen Arbeit in den Kreisen von Dada Berlin mehrfach falsch geschrieben wurde: In der Zeitschrift „Der Dada No. 2“ (1919), welche ihr damaliger Partner Raoul Hausmann herausgab, stand als Signatur der Künstlerin nicht „H. Höch“, sondern „M. Höch“, nachträglich von der Künstlerin selbst kommentiert mit „H. wieder mal verstümmelt“³⁸⁴. Als weiteres Beispiel hierfür lässt sich eine Einladungskarte zum Grotesken-Abend vom 8.2.1921 aufführen, hier hat Hausmann die Künstlerin in falscher Schreibweise „Hösch“ betitelt.³⁸⁵ Da der Künstlerin außerdem ihre Zugehörigkeit zur Dada Berlin von ihren männlichen Kollegen abgesprochen wurde, sie als Nicht-Mitglied bezeichnet wurde, trotz ihrer Ausstellungsbeteiligungen, scheint es an dieser Stelle relevant das Spannungsfeld von Künstler:Innen und Machtverhältnissen – im besonderen Deutungshoheit – aufzurollen. Dies soll im folgenden Kapitel geschehen; so wird vorab die Frage nach Künstler:Innen überhaupt gestellt, um diese anschließend mit den Aspekten Kategorisierung, Zuschreibungen und Deutungshoheit in Bezug zu setzen.

381 vgl. ebd.

382 vgl. ebd.

383 vgl. Schapiro, 1989, S. 295.

384 Berlinische Galerie, 1989, S. 618.

385 Berlinische Galerie, 1995, S. 44.

4 Künstler:Innen im Diskursfeld von Kategorisierungen, Zuschreibungen und Deutungshoheit – machttheoretische Überlegungen und Ausleuchtung des Forschungsfeldes

Wer und was sind Künstler:Innen? Was zeichnet Menschen, die als Künstler:Innen bezeichnet werden, aus? Inwiefern werden sie in Differenz zu anderen Personen gesetzt und welche Rolle spielen sie umgebende Mythen? Und welche Bedeutung haben in diesem Zusammenhang Kategorisierungen, Zuschreibungen und das Konzept der Deutungshoheit? In diesem Kapitel werden Annäherungen an den Begriff des:der Künstler:In vollzogen, welche sich zu Beginn zunächst auf philosophiegeschichtliche und kanonisierte *Erkenntnisse* zu Kunst (und somit auch zu Künstler:Innen) beziehen. Diese werden im Anschluss machttheoretischen Überlegungen unterzogen. Somit dient dieses Kapitel der theoretischen Erarbeitung eines Künstler:Innen-Begriffes, der für den Verlauf der Arbeit genutzt werden kann. Weiterhin soll die These Bestätigung finden, dass sich Kategorisierungen, Stereotypisierungen, Zuschreibungen und Deutungshoheit als erhebliche Einflussfaktoren für die Anerkennung als Künstler:In gestalten und diese nicht ohne die Rolle sie umgebender Mythen analysiert werden können.

Warum wird innerhalb dieser Arbeit die Frage nach dem Künstler:Innen-Sein gestellt? Ist es nicht unstrittig, wer oder was Künstler:Innen sind, ist es nicht eine Frage, die vielfach gestellt und auch beantwortet wurde, sodass sie an dieser Stelle redundant erscheint? Dies lässt sich zugleich bejahen und verneinen. Theorien und Positionen, die Fragen nach Kunst und ihren Erschaffer:Innen aufwerfen (und beantworten), lassen sich in philosophischen, kunsthistorischen und auch kunstpädagogischen Zusammenhängen vielfach finden; gleichzeitig dominieren allerdings Praxen, *bestimmte* künstlerische Werke und damit auch *bestimmte* künstlerische Persönlichkeiten sowie deren Künstler:Innen-Biographien³⁸⁶ als solche anzuerkennen oder auch nicht, wie bereits am Beispiel von Hannah Höch aufgeführt wurde. Wonach wird entschieden, wer Künstler:In *ist*? Und wer trifft diese Entscheidung? Müssen Kriterien (und wenn ja welche) erfüllt sein, um von *anderen* als künstlerisch arbeitende Person anerkannt und ernst genommen zu werden? Oder ist Künstler:In-Sein eine Positionierung, die jede Person *leben* kann, wenn sie:er es möchte? Mit Michel Foucault ließe sich die Frage stellen „[...] könnte nicht das Leben eines jeden Individuums ein Kunstwerk sein?“³⁸⁷

Theoretisch steht es selbstredend jeder Person frei, sich selbst *Künstler:In* zu nennen, ebenso wie sich Personen auch ohne ein Studium der Malerei dazu entschließen können zu malen. Gleichzeitig gibt es aber Kunstakademien, an denen Menschen Malerei studieren können, an denen es (Aufnahmeverfahren und) Abschlussprüfungen gibt, die im Anschluss den Absolvent:Innen durch z.B. ein Diplom der Bildenden Künste eine Befähigung oder eine Professionalität in diesem Bereich *bescheinigen*. Durch dieses Procedere ist ein institutioneller Rahmen und eine Legitimation geschaffen, in welchem die betroffene Personengruppe als Künstler:In bezeich-

386 Anm. d. Autorin: Die Besonderheit der Biographie bei der Frage nach Künstler:Innen (im 20. Jahrhundert) untersuchen Laferl und Tippner in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband siehe: Laferl/Tippner, 2011.

387 Foucault, 2015, S. 473.

net³⁸⁸ werden können, da sie einen Abschluss hierin institutionell *erworben* haben. Es lässt sich also konstatieren, dass eine *Gleichzeitigkeit* zwischen der Möglichkeit der Selbstbezeichnung „Künstler:In“ und vorhandenen *Kriterien* – mit den Literatur- und Kulturwissenschaftler:Innen Christopher F. Laferl und Anja Tippner ließen sich diese Kriterien als „kulturell vorgegebene“³⁸⁹ Künstler:Innen-Rollen bezeichnen – existiert.³⁹⁰ Es folgen nun zunächst etymologische und philosophiegeschichtliche Annäherungen an den Kunstbegriff und somit Künstler:Innen-Bilder. Anschließend werden diese der Frage nach der Rolle des Mythos in diesem Kontext unterzogen, um nachfolgend auf darin enthaltene Prozesse von Kategorisierung, Stereotypisierung, Zuschreibung und Deutungshoheit einzugehen.

4.1 Etymologische und philosophiegeschichtliche Annäherungen an Kunst und Künstler:Innen

Um sich der Frage, was künstlerisches Denken und Handeln ausmacht, nähern zu können, sollen nun Bezüge zum Begriff und Konzept *Kunst* erörtert werden. Die im Folgenden aufgerufenen Begriffe und geschichtlichen Bezüge werden nicht diskutiert, um sie als Ein- oder Ausschlusskriterien zu behandeln, sondern um sie als Bezugspunkte³⁹¹ zur Annäherung an das Konzept *Künstler:In* zu nutzen – im Sinne eines hermeneutischen Umkreisens bzw. des „Erörterns“³⁹² im Sinne eines genauen Untersuchens.

Ein Blick auf die etymologische Herkunft des Wortes *Kunst* verrät Folgendes: *Kunst* stammt vom mittelhochdeutschen und althochdeutschen *kunst* ab und steht in Bezug zum Wort *können*, welches wiederum auf die Worte *Wissen*; *Weisheit*; *Kenntnis* und auch *Wissenschaft* verweist.³⁹³ Die Beziehung der Worte *Kunst* und *Können* schlug sich wiederum in dem geflügelten Wort *Kunst kommt von Können* wieder, welches in Johann Leonard Frischs „Teutsch-Lateinischem Wörter-Buch“ 1741 erstmals auftauchte.³⁹⁴ Nachfolgend wurde dieser bekannte Satz von Johann Gottfried Herder in „Kalligone“ 1800 aufgegriffen und ausgeführt.³⁹⁵

388 Anm. d. Autorin: Bezeichnen ist zurück zu führen auf das mittelhochdeutsche *bezeichnen* und das althochdeutsche *bizeichanōn*, die mit *bildlich vorstellen* und *bedeuten* in Verbindung gebracht werden. Das daraus hervorgehende Substantiv *Bezeichnung* verweist nicht nur auf das Wort der Benennung, sondern auch auf das Wort Kennzeichnung. Hieraus lässt sich sprachlich schlussfolgern, dass Personen, die als Künstler:Innen bezeichnet werden, nicht nur als diese benannt, sondern auch gekennzeichnet werden. (vgl. Dudenredaktion, 2007, S. 941).

389 Laferl/Tippner, 2011, S. 7.

390 Anm. d. Autorin: Laferl und Tippner merken an, dass seit der Jahrhundertwende die Biographien von Künstler:Innen als Forschungsgegenstand eine neue Wichtigkeit erhalten haben; sie verweisen auf kursierende Künstler:Innen-Bilder, die zwischen der künstlerischen Selbststilisierung und den kulturell vorgegebenen Rollen changieren. Gleichzeitig erachten sie die Erzählmuster der Gattung Biographie als wesentlichen Einfluss darauf, wie von Künstler:Innen erzählt wird. (vgl. Laferl/Tippner, 2011, S. 7).

391 Anm. d. Autorin: Diese Begriffe und Konzepte unterliegen – ebenso wie die Sprache, die benutzt wird, um sie darzulegen – Komplexitätsreduktionen und Grenzen ihres eigenen Möglichen. Es wird daher davon ausgegangen, dass nicht möglich sein kann, alles zu (er-)fassen und auszudrücken, was sie beinhalten. Die Annäherung an die Begriffe und ein Hinterfragen dessen soll aber im Gegenteil nicht handlungs-unfähig machen, sondern durch ihre Kenntnis und Kontextualisierung ermöglichen, sie als eine *Art Handwerkszeug* zu nutzen.

392 vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 186. Abgeleitet vom mhd. „örtern“, was „genau untersuchen“ bedeutet.

393 vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 460.

394 vgl. Frisch, 1741, S. 558.

395 Anm. d. Autorin: Bereits der erste Satz in Herders „Kalligone. Von Kunst und Kunstricherei“ greift die Thematik auf, wenn er schreibt: „Kunst kommt von Können oder von Kennen her (nosse aut posse), vielleicht von beiden, wenigstens muß sie beides in gehörigem Grad verbinden. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum trauet; wer kann ohne zu kennen, ist ein bloßer Praktiker oder Handwerker; der echte Künstler verbindet beides.“ (Herder, 1800, S. 3).

Im etymologischen Wörterbuch wird zum Kontext der Wortherkunft von *Kunst* weiterhin Folgendes ausgeführt:

„Dann wurde das Wort auch im Sinne von ‚(durch Übung erworbenes) Können, Geschicklichkeit, Fertigkeit‘ verwendet, beachte z.B. die Zusammensetzungen ‚Fechtkunst, Kochkunst, Staatskunst, Verführungskünste‘. Seit dem 18. Jhd. bezieht sich ‚Kunst‘ speziell auf die künstlerische Betätigung des Menschen und auf die Schöpfung des Menschengeistes in Malerei, Bildhauerei, Dichtung und Musik. An den Gebrauch des Wortes im Sinne von ‚künstlich Geschaffenes‘ (im Gegensatz zu Natur) schließen sich z.B. an die Zusammensetzungen Kunstdünger, Kunsthonig, Kunststoff.“³⁹⁶

Es zeigt sich der nochmalige Verweis auf den Begriff des *Könnens*; Kunst wird hier als „(durch Übung erworbenes) Können“, also als etwas *zu Erlernendes* dargestellt. Die Möglichkeit ein Können zu *erwerben*, also sich darum zu bemühen kann wiederum in Bezug zur akademischen Hochschul-Ausbildung der Bildenden Kunst und der Kunstpädagogik gesetzt werden: Hier können sich Studierende darum bemühen ein Können durch Übung, also durch ein „Studium“³⁹⁷ zu erwerben, als Beispiel könnten hier Aktstudien genannt werden. Eine weitere Bezugnahme zur Herkunft des Kunst-Begriffes zeigt sich in Alois Halders Werk „Philosophisches Wörterbuch“: Halder führt den Begriff der Kunst als vom griechischen *technē* (welcher mit der Übersetzung *Handwerk* in Verbindung gebracht wird) und dem lateinischen *ars* (übersetzt als *Kunst*) abstammend ein.³⁹⁸ Seine weitere Ausführung zum Kunstbegriff und dessen Entstehung lautet wie folgt:

„ursprünglich und im weitesten Sinne das überlegte Herstellen eines Werkes durch den Menschen im Unterschied zum Entstehen der Dinge in der Natur ‚von selbst‘, im engeren Sinne von solchen Werken, die nicht dem technisch-praktischen Gebrauch dienen, sondern als solche und in sich selber sinnvoll (selbstzwecklich) sind.“³⁹⁹

Diese Definition verweist auf die philosophiegeschichtliche Verbindung und gleichzeitige Abgrenzung (bzw. dichotome Gegenüberstellung) von Kunst und Natur im Sinne des Natürlich-Gewordenen und des durch-den-Menschen-Geschaffenen. Des Weiteren wird der Selbstzweck des Kunstwerkes hervorgehoben, also das Nicht-Zweck-Dienliche. Ein Kunstwerk muss somit keinen Nutzen haben, sondern erhält seine Legitimation durch sich selbst.⁴⁰⁰ In der Philosophiegeschichte spielt(e) die thematische Auseinandersetzung mit dem Kunst-Begriff eine große Rolle: Während in der Antike mit Platons Kritik am mimetischen Charakter der Kunst und im Gegensatz dazu Aristoteles Hervorhebung der Mimesis als Vollendung der Natur diskutiert wurde, lag in der Neuzeit der Fokus auf dem Aspekt der *Ästhetik*⁴⁰¹ im sich daraus entwickelnden

396 Dudenredaktion, 2007b, S. 460.

397 Anm. d. Autorin: In Kürze sei verwiesen auf die Herkunft des Wortes, es geht zurück auf das lateinische *studere*, was mit *etwas eifrig betreiben*; *sich wissenschaftlich betätigen*, *studieren* übersetzt wird. Interessant ist hier, dass die Nominalisierung des Verbes, also das *Studium* auch mit *intensive Beschäftigung mit einer Sache* übersetzt wird (vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 825).

398 vgl. Halder, 2003, S. 178.

399 Halder, 2003, S. 178f.

400 Anm. d. Autorin: Auch hier zeigt sich die Doppeldeutigkeit des Kunstbegriffes in Rückbezug auf seine Ursprungsbegriffe *technē* und *ars*: Ein Handwerk ist eine Arbeit, oftmals ausgeübt als Beruf, bei der vorwiegend mit der Hand gearbeitet wird und bei der (am Beispiel des:r Tischler:In, Bäcker:In, etc.) etwas hergestellt oder repariert wird, das also dezidiert einen Nutzen hat. Die lateinische Übersetzung als *Kunst* spielt hingegen auf den Selbstzweck an.

401 Vertiefend hierzu: Majetschak, 2007. Majetschak arbeitet hierin die Entstehung und je nach Epoche unterschiedliche Diskussion des Ästhetik-Konzeptes heraus.

Sinnes des *Schönen*, z.B. bei Alexander Gottlieb Baumgarten. Theodor W. Adorno hingegen stellte den *Ganzheitscharakter* der Kunst in Frage und forderte stattdessen die Funktion der Kritik durch die Kunst ein.⁴⁰²

Eine zeitgenössische Annäherung an das Konzept Kunst könnte wie folgt aussehen: Der Kunstwissenschaftler und -pädagoge Pierangelo Maset insistiert auf die Verknüpfung von Künstler:In und Kunst-Institution innerhalb seiner Diskussion des Kunst-Begriffes und stellt die daraus resultierende Reproduktion von Institution und Markt-/Kunst-Gewerbe heraus. Er schreibt hierzu:

„Auch die kritischste Ausstellung, die widerständigste künstlerische Attitüde, die provokativste Geste trägt zur Selbst-Reproduktion des Kunstfeldes und seiner Institution bei. Aus dieser Logik kommen weder die künstlerischen Arbeiten noch die Künstlersubjekte heraus. Die Rolle, die Kunst spielt, ist zweischneidig, denn sie wird zunehmend zum strategischen Element der Gewinnung von Reputation und zum Lieferanten für ‚innovative‘ Methoden, die dann in anderen Zusammenhängen sowie zum Umbau der Gesellschaft [...] verwendet werden können.“⁴⁰³

Maset macht hier die Einspeisung künstlerischer Arbeiten in den kapitalistischen Markt im Sinne neoliberalen Nützlichkeitsdenkens und Verwertungslogik deutlich. Als Beispiele hierfür können das Anwachsen von „Kreativwirtschaftszentren“ mit damit verbundener Output-Orientierung, sowie aktuelle Trends von „Do-It-Yourself“-Strategien genannt werden. Letztere, welche nun nicht mehr als Möglichkeit einer Un_Abhängigkeit vom kapitalistischen Markt auftreten, sondern sich ins Gegenteil verkehren und in Form eines Erstehens und Verkaufens von Selbst_Gemachtem zeigen, höhlen nun mit der Idee der Markterschließung den Begriff des „DIY“ komplett aus.⁴⁰⁴ Im Vorwort des Bandes „Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus“ unterstreichen die Herausgeber:Innen Juliane Rebentisch und Christoph Menke die These Maset in Bezug auf den Zwang der Selbstverwirklichung und des Entwickelns von „innovativen Methoden“. Sie beziehen sich auf Gilles Deleuzes „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“, wenn sie die Veränderung der Gesellschaft von der Disziplinar- zur Kontrollgesellschaft folgendermaßen umreißen:

„[...] An die Stelle der Normierung des Subjektes nach gesellschaftlich vorgegebenen Rollenbildern ist der unter dem Zeichen des Wettbewerbs stehende Zwang zur kreativen Selbstverwirklichung getreten. Man gehorcht heute nicht mehr, indem man sich einer Ordnung unterwirft und Regeln befolgt, sondern indem man eigenverantwortlich und kreativ eine Aufgabe erfüllt.“⁴⁰⁵

Die hier angesprochene gesellschaftliche Veränderung einer von außen gesetzten Disziplinierung hin zur eigenverantwortlichen Selbstkontrolle veranschaulicht Deleuze im Postskriptum, welches im Jahr 1990 veröffentlicht wurde. Deleuze beschreibt die Veränderung hin zu den „Kontrollgesellschaften“ unter Rückbezug auf Foucaults Analysen, vor allem in dessen Werk „Überwachen und Strafen“. Während Foucault Machttechnologien hier noch als regelrechte

402 vgl. Halder, 2003, S. 178f.

403 Maset, 2013, S. 87.

404 Anm. der Autorin: Als Beispiel hierfür würde ich online-Portale wie „etsy.com“ aufführen. Hier können Käufer:Innen selbst-gefertigte Produkte käuflich erwerben. Meist werden diese als „künstlerische Werke“ oder „DIY“-Produkte verkauft, wobei hier der DIY-Begriff ausgehöhlt wird, da nicht „Ich“ im Sinne des „Yourself“ etwas tue, sondern eine „andere Person“ es für mich tut. Zwar wird bei etsy das Selbst_Machen betont, allerdings können hier für das Selbst_Machen die „Zutaten“ erstanden werden: Etsy, 2020. Vertiefend hierzu und zu einer kritischen Perspektive, auch auf die „Retro-Bewegung“ siehe: Behrens, 2012.

405 Rebentisch/Menke, 2016, S. 7.

Disziplinierungen erörtert, die sich in den Körper ein_schreiben, macht Deleuze auf die Verlagerung zu neuen Kontrollmechanismen aufmerksam. Die Veränderung von Machttechnologien zeichnen sich nach Deleuze durch eine Verlagerung ins Innere des Menschen aus; nicht mehr nur der Körper würde unterworfen werden, sondern sogar die Seele.⁴⁰⁶ Die Perfidität der Kontrollgesellschaft zeichnet sich also dadurch aus, dass sie weniger rigide durch Verbote und Gebote herrscht, sondern, dass das Subjekt als *unternehmerisches Selbst* in der Verantwortung der eigenen Selbst-Optimierung⁴⁰⁷ ist. „Der Mensch ist nicht mehr der eingeschlossene, sondern der verschuldete Mensch“⁴⁰⁸, schreibt Deleuze hierzu.⁴⁰⁹ Für die Betrachtung des Kunst- und des Künstler:Innen-Konzeptes deuten die dargelegten kritischen Einwände Masets, Menkes, Rebentischs und Deleuzes darauf hin, dass eine Reflexion des *Zusammenhangs zwischen Kunst und kapitalistischen Strukturen* unabdingbar ist. Somit wird die Idee, Kunst als Selbstzweck zu begreifen, hierdurch radikal in Frage gestellt. Stattdessen wird sie als Teil eines Systems gesehen, der nicht außerhalb von Verwertungslogiken steht und stehen kann.

Zusammenfassend lassen sich also folgende Aspekte benennen, die in der bisherigen Annäherung an Kunst bereits in Bezug gesetzt wurden: Kunst wurde in der Diskussion um dessen Etymologie als etwas durch *Übung zu Erlernendes*, auch als eine Form des *Hand_Werks*, des Arbeitens mit den Händen, dargestellt. Weiterhin wird Kunst als ein *überlegtes* Herstellen etwas *Nicht_Natürlichem und in_sich_selbst_Zweckdienlichem* beschrieben. In der *westlichen* Philosophiegeschichte wurde der Fokus auf die Frage des Abbildenden, der *Mimesis*, sowie auf den Aspekt des *Schönen* oder aber auch auf die Möglichkeit der *Gesellschaftskritik* durch Kunst gelegt. Weiterhin wurde der Zusammenhang zwischen *Kunst, Institutionen und Markt* dargelegt. Demzufolge *können* – so lässt sich an dieser Stelle konstatieren – Künstler:Innen Personen sein, die durch ihr (Hand-)Werk etwas Überlegtes herstellen, das in_sich_selbst_zweckdienlich ist. Ihre künstlerischen Werke *können* weiterhin einen mimetischen Charakter aufweisen, ebenso wie sie sich an der Idee des Schönen orientieren können. Gleichzeitig besteht auch die Möglichkeit durch das künstlerische Arbeiten Gesellschaftskritik zu üben, trotz oder gerade wegen der Ein- und Angebundenheit in kapitalistische Strukturen.

Die bisherige Darlegung der Annäherung an die Frage, was Künstler:Innen sein können, stellt – und das soll an dieser Stelle betont werden – *eine* Möglichkeit der Annäherung dar. Philosophiegeschichtliche Bezüge⁴¹⁰, beispielsweise durch das Hinzuziehen eines philosophischen Wörterbuches oder von Autor:Innen, die nach einem *common sense/Kulturkanon* oder auch einem legitimiertem Wissenschaftsdiskurs betrachtet werden, erscheinen auf den ersten Blick als legitime Quelle für das Herausarbeiten von Kriterien, die Künstler:Innen auszeichnen können. Auf den zweiten Blick drängt sich hier allerdings die Frage nach der Rolle der Mythen zu und über Künstler:Innen auf,

406 vgl. Deleuze, 1990, S. 256.

407 Anm. d. Autorin: Auch in der erziehungswissenschaftlichen Literatur lässt sich eine Entwicklung hin zur Selbst_Verantwortung von Schüler:Innen beobachten: Beispielsweise Theorien zu und Techniken des *selbstgesteuerten* oder „selbstorganisierten“ Lernens, lassen in den letzten Jahren eine Vielzahl von Publikationen verzeichnen. Siehe: Herold/Herold, 2013.

408 Deleuze, 1990, S. 260.

409 Anm. d. Autorin: Die Selbstverständlichkeit der Verantwortung der Menschen für den eigenen Bildungserfolg stellt Heike Solga in ihrem Text „Meritokratie – die moderne Legitimation ungleicher Bildungschancen“ anhand der „meritokratischen Leitfigur“ (nach welcher jede Person selbst verantwortlich für den eigenen Bildungserfolg sei) sehr treffend dar. Solga enttarnt die Idee der Meritokratie als „Illusion der Chancengleichheit“, welche diese zu ermöglichen behauptete. Vgl. Solga, 2009.

410 Anm. d. Autorin: Es soll an dieser Stelle vorab angemerkt werden, dass es sich hier um *westlich-weiße* Philosophiegeschichte handelt, im weiteren Verlauf wird diese Problematik am Konzept der Deutungshoheit vertieft erörtert.

ebenso wie die der Selbstverständlichkeit von Deutungshoheit und damit verbundener Mechanismen der Kategorisierungen, Stereotypisierungen und Zuschreibungen. Diese Aspekte werden im Folgenden erläutert und in den Kontext von Künstler:Innen gerückt.

4.2 Künstler:Innen und die Rolle des Mythos

Wenn von Künstler:Innen (im Sinne von Alltagserfahrungen) gesprochen wird, werden verschiedene (stereotype) Bilder oder Erzählungen – mit Roland Barthes könnte auch von *Mythen* gesprochen werden – hierzu aufgerufen. So ließen sich beispielsweise Alltagsbilder aufrufen, die Künstler:Innen als per se *arm* charakterisieren, weil dies einen Beruf darstellt, in welchem Personen nicht sehr viel Geld mit ihrer Arbeit verdienen, es sei denn, sie schaffen es eine hohe Bekanntheit zu erlangen, was sprachlich oftmals mit dem Wort *Durchbruch* beschrieben wird. Ebenso existieren Bilder von Künstler:Innen, die einen *Genius*-Charakter unterstellen. Konzepte wie *Begabung* oder *schöpferische Geisteskraft*, die oftmals mit Künstler:Innen in Verbindung gebracht werden, verweisen auf die Idee des Genius. Nach Barthes lässt sich der Mythos im Sinne seiner etymologischen Herkunft als eine „Aussage“⁴¹¹ verstehen; weiterhin schreibt er: „Ob weit zurück liegend oder nicht, die Mythologie kann nur eine geschichtliche Grundlage haben, denn der Mythos ist eine von Geschichten gewählte Aussage; aus der ‚Natur‘ der Dinge vermöchte er nicht hervorzugehen.“⁴¹² Somit macht er deutlich, dass Mythen zwar aus geschichtlichen Ereignissen hervorgehen, aber immer *ausgewählte* Aussagen bzw. Ereignisse darstellen.⁴¹³ Auch Konzepte von Künstler:Innen sind mit geschichtlichen Ereignissen und Bildern verwoben und somit Projektionsflächen für „mythische Aussagen“⁴¹⁴. So tragen „individuelle künstlerische Selbststilisierungen“⁴¹⁵ – getragen durch das künstlerische Genre⁴¹⁶ der Selbst-Portraits und durch biografische Erzählungen – dazu bei, mythische Erzählungen über und von Künstler:Innen zu konstruieren, zu re-affirmieren und dadurch zu reproduzieren. Laferl und Tippner verweisen ebenso darauf, dass auf Künstler:Innen gesellschaftliche Vorstellungen projiziert werden und nennen als Beispiele hierfür: Mythen von Künstler:Innen als Heiler:Innen, als prophetische Seher:Innen, als gesellschaftskritische Außenseiter:Innen,

411 Barthes, 1982, S. 85.

412 Barthes, 1982, S. 86.

413 Anm. d. Autorin: Allerdings erscheint es an dieser Stelle wichtig hervorzuheben, dass jede Geschichtserzählung eine Auswahl darstellt, da die Vergangenheit unwiderruflich vorbei ist und Erzählungen über Vergangenes stark subjektiv gefärbt sind. Mythen nehmen auch daher in geschichtlichen Erzählungen eine besondere Rolle ein, da sie Personen oder Ereignisse ideologisch nutzen und überhöhen: Als Beispiel seien Narrative rund um Rudi Dutschke und „die 68er“ genannt. Während die Proteste – die bereits 1967 begannen, also ihren Ursprung deutlich früher hatten als der Titel es aufruft – oft als *Studentenproteste* betitelt werden, so lässt sich festhalten, dass es Arbeiter:Innen und auch Schüler:Innen waren, die die Proteste erheblich unterstützten.

414 Barthes, 1982, S. 86.

415 Laferl/Tippner, 2011, S. 7.

416 Anm. d. Autorin: Der Begriff des *Genres* ist hier bewusst gewählt und wird unter Rückbezug auf seine etymologische Herkunft betrachtet: Das französische Wort *Genre*, das Gattung oder Art bedeutet und vor allem im Bereich der Kunst Relevanz findet, stammt vom lateinischen *Genus* ab, das ebenso Gattung, Art oder auch Geschlecht bedeutet. Sehr interessant erscheint hier weiterhin der Verweis zum griechischen Wort *genesis*, das mit Geburt und Ursprung übersetzt wird. Wenn eine Geburt als das Entstehen gedacht wird und somit auch das Genre eine gewisse Form der Entstehung beinhaltet, erscheint es schlüssig, Selbstportraits – wenn als Genre gedacht – als wichtigen Teil der Entstehung und/oder Reproduktion von Bildern über Künstler:Innen zu denken.

als Medienaktivist:Innen oder glamouröse Stars.⁴¹⁷ Als zwei Künstler⁴¹⁸, die sich diese Mythen nicht nur künstlerisch zu Nutzen machten und mit ihnen spielten, sondern sie übersteigerten, sei an dieser Stelle auf Joseph Beuys und Christoph Schlingensief verwiesen:

Eine Besonderheit an Beuys künstlerischer Arbeit stellt die Ver_Körperung des Mythos *seiner Selbst* dar. Es gelang ihm pointiert künstlerische Arbeiten mit der eigenen Biographie zu verknüpfen, wie Barbara Lange zusammenfassend darstellt:

„Innerhalb der Künstlerbiographik hat sich dabei das Muster etabliert, Lebensverlauf und Werkform untrennbar miteinander zu verknüpfen, genauso, wie es auch Beuys in seiner Selbstdarstellung praktizierte. 1964 führte er statt einer gewöhnlichen Auflistung seiner Ausbildungs- und Ausstellungsdaten den sogenannten *Lebenslauf/Werlauf* [sic!] ein, eher eine Erzählung, denn eine Chronologie, die seither kaum in einem Katalog zu seinen Ausstellungen fehlt. [...] Die Erzählung selbst erinnert in ihrer Struktur nicht nur, wie wir dies auch von anderen Künstlerbiographien kennen, an Heiligenlegenden, sondern auch an die Vita eines Schamanen, in der auf die Initiation in der Kindheit die Prüfung als junger Erwachsener folgt. Diese geht, so wie das Grenzerlebnis von Beuys nach dem Flugzeugabsturz, immer mit einem temporären Wechsel in eine andere Welt einher, führt aber letztlich zur Läuterung.“⁴¹⁹

Durch die „Verquickung von Werk und Leben“⁴²⁰ wurde der Künstler *selbst* zur Verkörperung des von ihm geprägten Phänomens der *Sozialen Plastik*.⁴²¹ In der nicht nur durch Aneignung *performten*, sondern auch *gelebten* Figur des Schamanen⁴²² treffen Mythen aufeinander, die an den von Laferl und Tippner benannten Ideen von Künstler:Innen als Heiler:Innen und prophetischen Seher:Innen Anschluss finden können.⁴²³

Der Performance-Künstler Christoph Schlingensief griff innerhalb seiner Arbeiten Themen auf, die ihm gesellschaftlich relevant schienen. Er könnte – bezogen auf die aufgerufenen Mythen – somit als *gesellschaftskritischer Außenseiter* gelesen werden. Jörg van der Horst, der von 1998 bis

417 vgl. Laferl/Tippner, 2011, S. 7.

418 Anm. d. Autorin: Einigen Leser:Innen könnte aufgefallen sein, dass (abgesehen von Hannah Höch) bisher nur *weiße*, deutsche, (cis-)männliche, heterosexuelle und *studierte* Künstler aufgeführt wurden. Im Entstehen dieses Textes, während des Suchens nach *prominenten* Beispielen von Künstler:Innen, die ggf. auch innerhalb eines Alltagswissens auftauchen könnten, fiel der Autorin in einem wichtigen Moment genau diese Problematik auf. So hatte ich Beispiele gesucht und war dadurch fast in meine eigene *Falle* getappt, nämlich genau diejenigen Personen als Beispiele anzuführen, die eine große Sichtbarkeit, verbunden mit vielen gesellschaftlichen Privilegien, aufweisen, was Teil meiner Kritik am normativen Bild von Künstler:Innen darstellen sollte. Nach langen Überlegungen fiel die Entscheidung darauf, bewusst genau diese Künstler als Beispiele zu behalten, auch, da sie bezogen auf die sie umgebenden Mythen als wichtig erscheinen bzw. durch die sie umgebenden Mythen *als wichtig erschienen*. Gleichzeitig erscheint ein nachträglicher *Austausch* der Beispiele als Ver_Fälschung.

419 Lange, 1999, S. 115f.

420 Lange, 1999, S. 124.

421 Anm. d. Autorin: Lange spricht hier von der Exklusivität Beuys, die sich aus der Anbindung seiner individuellen Ikonographie an seine leibliche Existenz ergebe. (vgl. Lange, 1999, S. 126).

422 Anm. d. Autorin: Nicht ohne Reflexion von kolonial-rassistischen Ideen des „Anderen“ soll auf die Wortbeschreibung des Schamanen in einem Fremdwörterbuch verwiesen werden: Dieser wird beschrieben als „(bei bestimmten Naturvölkern) Zauberpriester, der mit Geistern und den Seelen Verstorbener Verbindung aufnimmt“. (Dudenredaktion, 2007b, S. 935). Somit lässt sich einerseits eine sehr verkürzte Darstellung dessen, was das Bild des Schamanen (für Beuys) ausmachte, in einem Wörterbuch finden. Andererseits lässt sich an dieser Idee des Schamanen die Verknüpfung der Mythen des Heilers und des prophetischen Sehers erahnen.

423 Anm. d. Autorin: Zur weiteren Vertiefung des Schamanenmythos bei Künstler:Innen erscheint die Auseinandersetzung Karin Riedls sehr spannend: Am Beispiel von Jim Morrison und Joseph Beuys untersucht sie nicht nur den Künstler:Innen umgebenden Mythos des Schamanen, sondern betrachtet dies auch aus einer ethnologischen Perspektive unter dem Aspekt der kulturellen Aneignung. Siehe: Riedl, 2014.

2010 künstlerischer Mitarbeiter Schlingensiefs war, schreibt im Text „Der Untergrundkünstler“ zu dessen Schaffen:

„Junkies, Obdachlose und Arbeitslose, die Schlingensief in Projekten wie *Notruf für Deutschland* (1997) oder *Chance 2000* (1998) zu Hauptpersonen macht, fungieren nicht als das schlechte Gewissen einer anonymen Gesellschaft. Sie treten als Individuen in Erscheinung, die für sich selbst sprechen. Sie sind autonome Zellen.“⁴²⁴

Ein gesellschaftskritischer Gehalt wird Schlingensiefs Arbeiten zweifelsohne zugeschrieben, setzen sich benannte Arbeiten immerhin mit gesellschaftlichen Stigmatisierungen und Marginalisierungen auseinander und formulieren den Anspruch Personen ebendieser Prozesse selbst zu Wort kommen zu lassen. Ebenso wie bei Beuys, mit dessen Werk er sich auseinandersetzt, taucht um Schlingensief der Mythos des *prophetischen Sebers* auf. Seine künstlerische Thematisierung und Performance von Religion und Religiosität sowie sein früher Tod, tragen zum Erhalt dieses Mythos bei.⁴²⁵ Auf die Explikationen zu Beuys und Schlingensief lässt sich auch der nun folgende Aspekt des Mythos beziehen: Barthes betont, dass der Mythos nichts verbirgt oder zur Schau stellt, sondern vielmehr deformiert; somit ist dieser nicht als Lüge oder Geständnis zu betrachten, sondern als Abwandlung.⁴²⁶ Wenn also Schlingensief als *gesellschaftskritischer Außenseiter* thematisiert wird, stellt dies nicht per se eine Unwahrheit dar, sondern vielmehr einen Ausschnitt des Werkes und Wirkens des Performancekünstlers, die sinngemäß *seinem Ruf voraus eilt*. Rückgreifend auf die etymologischen und philosophiegeschichtlichen Ausführungen zum Kunst_Begriff scheint auch diesbezüglich das Phänomen des Mythos eine tragende Rolle zu spielen: Bereits die Bezugnahme des Wortes *Kunst* zu *können* – das mit sprachlich sehr positiv besetzten Worten wie *Wissen*, *Weisheit* und *Kenntnis* in Verbindung gebracht wurde – lässt erkennen, dass künstlerisches Schaffen und somit auch die *Figur* Künstler:In an spezifische, gesellschaftlich vorgeprägte Erwartungsmuster und Vorstellungen eines bestimmten Habitus gebunden sind.⁴²⁷ Worte und deren Bedeutungen sind, ebenso wie gesellschaftliche Vorstellungen oder Erwartungen, umgeben von Mythen. An dieser Stelle sei noch einmal auf Roland Barthes verwiesen: Ihm zufolge ist es das *Prinzip* des Mythos, Geschichten in Natur zu verwandeln.⁴²⁸ Einem ähnlichen Mechanismus folgen Stereotypisierungen, wie im weiteren Verlauf der Arbeit dargestellt wird; durch diese werden einzelne Ausschnitte oder (zugeschriebene) Geschichten zu Wesensmerkmalen von Personen umgedeutet, wodurch eine Essentialisierung erfolgt. Wenn also (alltags-)sprachlich beispielsweise eine Person mit Behinderungserfahrung als *Behinderte:r* bezeichnet wird und somit nicht nur der Kategorie Behinderung zugeschrieben, sondern sprachlich auf *eine* Erfahrung ihrer Biographie reduziert wird, stellt dies eine Essentialisierung dar.⁴²⁹ Diese Art der Essentialisierung beschreibt Barthes treffend, wenn er schreibt:

424 van der Horst 2018. Die Quelle stellt den Webblog des ehemaligen Mitarbeiters Schlingensiefs dar.

425 Anm. d. Autorin: Lore Knapp geht in ihrer Dissertation der Frage nach kunstreligiöser Kunst am Beispiel Peter Handkes und Christoph Schlingensiefs nach, die Untersuchungen zu Schlingensief beziehen sich auf dessen letzte Theaterarbeiten. In der Einleitung macht Knapp anhand Marina Abramovičs Performance „the artist is present“ eindrücklich deutlich, inwiefern das Sehen und Erleben von Kunst(werken) zu emotionaler Ergreiftheit und damit verbundenen religiösen Deutungen führen kann, was die mythische Idee von Künstler:Innen als Heiler:Innen oder Schende bestärken kann (vgl. Knapp, 2015, S. 7). Zur Vertiefung siehe: Knapp, 2014.

426 vgl. Barthes, 1982, S. 112.

427 vgl. Laferl/Tippner, 2011, S. 7.

428 vgl. Barthes, 1982, S. 113.

429 Anm. d. Autorin: Weiterhin stellt sich die Frage, ob Personen mit Behinderungserfahrungen dies überhaupt als *Wesensmerkmal* ihrer Selbst bezeichnen würden und wollen.

„Indem er von der Geschichte zur Natur übergeht, bewerkstelligt der Mythos eine Einsparung. Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck als bedeuten sie von ganz alleine.“⁴³⁰

Auf die Wirkweise dieser Komplexitätsreduktionen wird erneut im weiteren Verlauf in Bezug auf Stereotype eingegangen, ebenso wie diese in der Auseinandersetzung mit Differenz und Differenzkategorien (vgl. Kapitel 5) herausgestellt wird. Wie dargelegt wurde, scheint eine Analyse des Künstler:Innen-Begriffes sowie (normativer) gesellschaftlicher Erwartungen an und Bildern von Künstler:Innen nicht ohne Beachtung der tragenden Rolle der diese umgebenden Mythen auszukommen, die von einigen Künstler:Innen – wie von Beuys und Schlingensief – als gezielte Strategie verwendet werden.

Es folgt nun ein weiteres Collagestückchen zur akademischen (Aus-)Bildung von Künstler:Innen innerhalb des Studiums der Bildenden Kunst und der Kunstpädagogik. Dieser kleine Streifzug⁴³¹ soll verdeutlichen, dass nicht nur gesellschaftliche Vorstellungen von *erfolgreichen* Künstler:Innen mit Mythen gespickt sind, sondern auch Ideen des Werdens von Künstler:Innen innerhalb eines Studiums nicht ohne Beachtung mythischer Erwartungen auskommt.



Collagestückchen 6: Akademische (Aus-)Bildung

Wenn Fragen nach dem Sein von Künstler:Innen gestellt werden, bietet es sich an, an Orten zu suchen, an denen diese z.B. durch ein Studium gebildet werden, also an Kunstakademien und Kunsthochschulen. Diese Institutionen, an denen – zumindest auf einem akademischen Weg – Künstler:Innen gebildet werden und dies auch durch Bildungszertifikate, wie z.B. durch ein Diplom für Bildende Kunst, bestätigt wird, stellen Orte dar, die den Künstler:Innen (gesellschaftliche) Anerkennung ihres Künstler:Innen-Seins ausstellen. Hiermit verbunden drängen sich Fragen nach institutionellen Zielvorstellungen oder (Teil-)Etappen bezüglich des Künstler:Innen-Seins auf. Dadurch, dass es die Möglichkeit des Kunst_Studiums⁴³² überhaupt gibt, scheint die Idee des Erreichens bestimmter Ziele und des Lernens bestimmter Inhalte hier zugrunde zu liegen.⁴³³ Was würde demnach eine:n *ausgebildete:n, fertige:n* Künstler:In auszeichnen? Nach welchen Kriterien werden Studierende der Bildenden Kunst oder des künstlerischen Lehramtes gemessen? In den „Allgemeinen Informationen zum Lehramtsstudium“

430 Barthes, 1982, S. 131f.

431 Anm. d. Autorin: Exkurs meint eine *Erörterung in Form einer Abschweifung* oder auch *Streifzug* und ist vom lateinischen *ex-cursus* entlehnt (vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 193).

432 Anm. d. Autorin: Hier sei verwiesen auf die Herkunft des Verbes *studieren*, welches im 13. Jahrhundert bezeugt wurde und *lernen; erforschen; fleißig betreiben* bedeutet. Die Nominalisierung des Verbes zu *Student*, was sich vom Mittelhochdeutschen (mit der Übersetzung *Lernender, Schüler*) ableitet, verweist einerseits auf den Begriff des Lernens, andererseits auf die untergeordnete Position eines Schülers, die einen übergeordneten Lehrmeister voraussetzt (vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 825).

433 Anm. d. Autorin: Dies ist vergleichbar mit einer Ausbildungssituation, nach der der:die ausgebildete Person eigenständig arbeiten darf, oder einer Meister:Innen-Prüfung, nach welcher der:die Meister:In ausbilden darf. Sobald die Etappe des erfolgreichen Abschlusses der Ausbildung oder der Meister:Innenprüfung vollzogen wurde, erhält das erfolgreich geprüfte Subjekt einen anderen Status und eine veränderte Stellung innerhalb eines hierarchischen Systems. Ein Blick in die Herkunft des Begriffes *Meister* bestätigt die These in ihrer sprachlichen Bedeutung: Das Substantiv *Meister* ist auf den lateinischen Begriff *magister* zurückzuführen, was übersetzt *Vorsteher; Leiter; Lehrer* bedeutet. Auch die Konversion *meistern*, die auf das mittelhochdeutsche *meistern* – übersetzt mit *lehren; erziehen; anordnen; leiten; beherrschen* – verweist, macht eine hierarchische Beziehung des Lernens und das Vorhandensein bestimmter Zielvorstellungen deutlich (vgl. ebd., S. 519).

der Kunstakademie Düsseldorf, die eine (inter)national renommierte Akademie darstellt und an der *Freie Kunst* sowie das *Fach Kunst für das Lehramt für Gymnasien und Gesamtschulen* studiert werden können, steht zu den Zielen dieser Studiengänge Folgendes geschrieben:

„Ziel des künstlerischen Studiums ist die Heranbildung einer künstlerischen Persönlichkeit insbesondere durch die Initiierung und Entwicklung eines eigenständigen künstlerischen Werkprozesses. Diese individuell erworbene künstlerische Position, Persönlichkeit und Haltung bildet die Kernkompetenz für die Vorbereitung auf künstlerische oder kunstbezogene Berufe.“⁴³⁴

In dieser Formulierung wird zu Beginn auf die Herausbildung der individuellen Künstler:Innen-Persönlichkeit insistiert, was auch der Ausdruck „Kunst im Zentrum“⁴³⁵ als eine im Text auftauchende Selbstbeschreibung der Akademie ausdrückt. Die privilegierten Studienbedingungen, die Studierende an der Akademie Düsseldorf vorfinden, ausgezeichnet durch z.B. eigene Atelierräume, die Orientierung am künstlerischen Arbeitsprozess der Mitglieder der Hochschule sowie die Anzahl von nur 500 Studierenden⁴³⁶, scheinen wichtige Bedingungs Momente für die Umsetzung dieser Zielvorstellung zu sein. Der weitere Verlauf des Zitates bezieht sich auf die Vorbereitung auf die Berufswelt durch das Studium. Da in der hier vorliegenden Beschreibung aber nicht nur vom Studiengang der Bildenden oder Freien Kunst gesprochen wird, sondern auch ein Bezug zum Lehramtsstudium hergestellt wird, beziehen sich die im Text angesprochenen kunstbezogenen Berufe auch auf den des:der Kunstlehrer:In. Interessant ist hierbei, dass als vordergründige Kernkompetenz die „individuell erworbene künstlerische Position, Persönlichkeit und Haltung“⁴³⁷ genannt wird. Wird dieser Anspruch in eine Zielvorstellung, eine These, übersetzt, was *ausgebildete* Künstler:Innen im Sinne dieser Kunstakademie sein *könnten*, wären das im Umkehrschluss Personen, die sich durch eine individuell erworbene künstlerische Position, Persönlichkeit und Haltung von anderen Menschen differenzieren. Allerdings liegt die Problematik dieses Anspruches in der Unmöglichkeit einer Überprüfung: Wodurch zeichnet sich demnach eine künstlerische Position aus? Wie ließen sich Kriterien erstellen, was künstlerische Positionen sind und (wie) können diese jenseits subjektiver Bewertungen evaluiert werden? Anknüpfend daran drängen sich zudem Fragen nach normativen Erwartungen an das Künstler:Innen-Konzept auf: Sind Personen, die sich durch eine individuell erworbene künstlerische Position, Persönlichkeit und Haltung auszeichnen, dann Personen, die Kriterien des Erfolges wie z.B. Bekanntheit, Habitus, Marktwert, ökonomische Unabhängigkeit erfüllen? Auch hier scheinen die formulierten Erwartungen nicht ohne Rückbezug auf die Rolle der Künstler:Innen umgebenden Mythen denkbar.

Im nun folgenden Kapitel werden zunächst Kategorisierungen, Stereotypisierungen und Zuschreibungen erläutert, um sie anschließend mit Deutungshoheit und der Frage nach Künstler:Innen in Bezug setzen zu können.

4.3 Zum Problem von Kategorisierungen, Stereotypisierungen, Zuschreibungen und Deutungshoheit bei der Frage nach Künstler:Innen

Eine etymologische Herleitung des Wortes Kategorie verweist zum einen auf die Nähe des Wortes zu den Verben *sprechen* und *reden*, da es dem lateinischen Wort *categoria* entlehnt ist, welches wiederum auf das griechische Wort *katēgoria* zurück geht, das *Grundaussage* bedeu-

434 Kunstakademie Düsseldorf, 2020, S. 3.

435 Kunstakademie Düsseldorf, 2020, S. 2.

436 vgl. Kunstakademie Düsseldorf, 2020, S. 1ff.

437 Kunstakademie Düsseldorf, 2020, S. 3.

tet.⁴³⁸ Zum anderen wird auf den allgemeinen Gebrauch des Wortes im Sinne von *Klasse* und *Gattung* verwiesen, was in Abgrenzung zu einem philosophischen Gebrauch und Diskurs des Wortes gestellt wird und sich als eine Art Alltagsgebrauch des Wortes deuten lässt.⁴³⁹ Somit sind Kategorien und damit auch die Kategorie *Bildung*, die *Kategorisierung*, etwas *Übliches* in der Denkstruktur und der Kommunikation zwischen Menschen. Das Bilden von Kategorien dient auf sprachlicher Ebene der Ordnung von Materie, damit diese als sprachliche Zeichen überhaupt gefasst werden kann, somit erscheinen Kategorien im Alltag als nötig, um sich auf gleiche Sachverhalte beziehen zu können.⁴⁴⁰ Aus sozialwissenschaftlicher Perspektive finden Kategorien und Kategorisierungen weiterhin im Sozialen, also das Zusammenleben der Menschen in Staat und Gesellschaft betreffend, Relevanz. Die Soziolog:Innen Heike Solga, Justin Powell und Peter A. Berger betrachten Kategorien eingebettet in den Diskursraum sozialer Ungleichheit.⁴⁴¹ Innerhalb soziologischer Ungleichheitsforschung und Sozialstrukturanalysen werden Kategorien in Bezug auf soziale Positionen von Menschen und damit verbundenen Vor- und Nachteilen betrachtet:

„Wir sprechen immer dann von sozialer Ungleichheit, wenn Menschen (immer verstanden als Zugehörige sozialer Kategorien) einen ungleichen Zugang zu sozialen Positionen haben und diese sozialen Positionen systematisch mit vorteilhaften oder nachteiligen Handlungs- und Lebensbedingungen verbunden sind.“⁴⁴²

Allerdings werden nicht alle Differenzen zu Differenz *Kategorien* und somit für soziale Positionierung innerhalb der Gesellschaft bedeutsam, denn erst wenn die Differenzen zwischen Menschen „im Sinne einer systematischen Strukturierung sozialer Beziehungen sozial relevant werden“⁴⁴³, erscheinen diese soziologisch als Phänomen sozialer Ungleichheit. In dieser soziologischen Betrachtung von Kategorien und Kategorisierung ist auffällig, dass synonym auch die Begriffe *soziale Merkmale*⁴⁴⁴ oder *Determinanten sozialer Ungleichheit* verwendet werden. Diese

438 vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 397.

439 Anm. d. Autorin: Im etymologischen Wörterbuch von Kluge finden sich hier weitere Ausführungen, in denen auf Aristoteles verwiesen wird, der in seiner *Kategorienlehre* zehn Arten unterschied, wie man das Seiende beurteilen könne und worin sich laut Kluge der „Übergang von ‚Aussageweise‘ zu ‚Seiensweise‘ vollzog“ (vgl. Kluge, 1999, S. 432). Hieran lässt sich bereits eine Deutungsweise erkennen, die auf die Problematik des Wortes und seiner Bedeutung hinweist. Wenn Aristoteles Äußerungen zu Kategorien ernst genommen werden und sich diese auf eine „Seiensweise“ beziehen, wird ein darin enthaltener Essenzialismus deutlich, der dem Konzept inhärent bleibt.

440 Anm. d. Autorin: Hierzu ein Beispiel: Eine Banane sprachlich zu beschreiben gelingt besonders schnell, wenn zur Banane passende Kategorien aufgerufen werden, z.B. die Kategorie *Obst*. Eine weitere Kategorie könnte sich auf ihre be_annte Farbe beziehen, auf ihre Form oder ihren Geschmack. Das Gesellschaftsspiel „Tabu“ basiert auf diesem Prinzip, mit der Einschränkung, dass fünf verwandte Wörter nicht genannt werden dürfen. An diesem Beispiel wird deutlich, dass Kategorien und Kategorisierungen das (sprachliche) Leben von Menschen umspannen und zugleich als soziale Konstruktionen zu erkennen sind.

441 Anm. d. Autorin: Solga, Powell und Berger folgend wird soziale Ungleichheit im weiteren Verlauf der Arbeit als gesellschaftlich produziert und somit auch veränderbar betrachtet (vgl. Solga/Powell/Berger, 2009, S. 11).

442 Solga/Powell/Berger, 2009, S. 15.

443 Solga/Powell/Berger, 2009, S. 16.

444 Anm. d. Autorin: Die Herleitung des Wortes *Merkmal* setzt am Wort *Mal* an, welches einerseits einen Zeitpunkt beschreibt und andererseits ein Mal (im Sinne eines *Muttermals*) als eine sich *abhebende Stelle* beschreibt. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass weitere Bedeutungen des Wortes negative Konnotationen aufweisen. Neben *Fleck*, *Zeichen*, *Markierung* tauchen Bedeutungen wie *Befleckung*, *Sünde* und *Schande* auf, sodass in diesem Zusammenhang Merkmale eine negativ konnotierte Bedeutungsebene öffnen, auch wenn diese im Alltagsgebrauch als *wertfrei* empfunden werden und lediglich als *Beschreibung* dienen (vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 503).

wiederum werden ausdifferenziert in *zugeschriebene* Merkmale (z.B. Geschlecht, Alter), welche nicht von Individuen beeinflusst werden können, und in *erworbene* Merkmale (z.B. Bildung, Beruf, Familienstand), die durch das eigene Zutun beeinflusst werden können.⁴⁴⁵ Beide benannten Merkmalsformen werden jedoch als soziale Konstruktionen betrachtet.⁴⁴⁶ Die Kulturanthropologin und Künstlerin Julia Bernstein und die Soziologin Lena Inowlocki betrachten Kategorisierung ebenfalls im Kontext sozialer Ungleichheit und stellen heraus, inwiefern Kategorisierung zu Stereotypisierung, Stereotypisierung wiederum zu Vorurteilen und letztere zu Diskriminierungen werden können, wenn deren Prozesse nicht hinterfragt werden. Die Autor:Innen beschreiben Kategorisierung als Teil menschlicher Wahrnehmung, welches sich im „Erkennen und Zuordnen gemeinsamer Bedeutungen“⁴⁴⁷ äußert. Sie schreiben hierzu:

„Kategorisierung beinhaltet eine Art Bestandsaufnahme oder Zuordnung von Gegenständen, der natürlichen Umgebung und der sozialen Welt, durch die wir uns in der Welt orientieren und auf die wir uns mit anderen in einer gemeinsamen Sprache beziehen.“⁴⁴⁸

Weiterhin betonen Bernstein und Inowlocki, dass Kategorisierungen mit wahrgenommenen Zugehörigkeiten verknüpft sind; diese zeigen sich oftmals binär, fungieren somit ein- oder ausschließend.⁴⁴⁹ Am Beispiel der Kategorie Geschlecht, im Alltagsverständnis zumeist hetero-normativ gedacht, zeigt sich Binarität in der Betonung von *zwei* Geschlechtern, in der Omnipräsenz von *Frauen* und *Männern*, während Lebensperspektiven, die sich nicht in hetero-normative Wirklichkeiten einfügen oder diesen widersprechen, marginalisiert bleiben. In diesem Sinne können Kategorisierungen als Teil menschlicher Wahrnehmung begriffen werden, die – subjektiv betrachtet – ein „Zurechtfinden“ in der Welt und Kommunikation zwischen Menschen möglich machen. Gleichzeitig können sie aber auch soziale Ungleichheiten legitimieren und Stereotype und Vorurteile hervorrufen, woraus sich die Ambivalenz des Phänomens ergibt.⁴⁵⁰

Um zu verstehen, wie auf der Ebene von Künstler:Innen-Konzepten die von Bernstein/Inowlocki als ein- oder ausschließend bezeichneten Kategorisierungen ihre Wirkung entfalten, scheint es sinnig, sich mit Stuart Halls Theorie zur Frage der Repräsentation des *Anderen* zu befassen. Der (Mit-)Begründer der Cultural Studies setzt sich innerhalb seines Essays „Das Spektakel des ‚Anderen‘“ mit Fragen der Repräsentation, also der Darstellung *anderer* Menschen und Orte auseinander. Die hier erfolgende Diskursanalyse bezieht sich zwar zunächst auf rassistische Differenz und deren Repräsentation, jedoch betont Hall, dass sich diese auch auf andere Differenz_Kategorien beziehen lassen; auch die Auswirkungen intersektionaler Diskriminierung werden seitens des Autors durchgängig betont.⁴⁵¹ Da Kategorien nicht nur auf der Ebene von Sprache und Bedeutungszuschreibungen, sondern auch auf der Bildebene wirken, sind Stuart Halls Bildanalysen sowohl für die Frage nach Differenz im Allgemeinen als auch bei der Frage nach Künstler:Innen interessant. An Bildanalysen journalistischer Sportfotografien – in Verbindung mit Text, also deren Titeln, Bildunterschriften oder Zeitungsartikeln – macht er deutlich, wie in den Fotografien von Schwarzen Sportler:Innen nicht nur ein Ereignis dokumentiert wird

445 vgl. Solga/Powell/Berger, 2009, S. 17.

446 Anm. d. Autorin: Ungeklärt bleibt in diesem Fall, inwiefern ein zugeschriebenes Merkmal es einer Person (un-)möglich macht einen bestimmten Beruf zu ergreifen, Familienstand zu *wählen* oder einen Schulabschluss zu machen. Dass die erworbenen Merkmale stark von den zugeschriebenen beeinflusst sind, scheint bei Solga et al. unstrittig.

447 Bernstein/Inowlocki, 2015, S. 15.

448 ebd.

449 vgl. Bernstein/Inowlocki, 2015, S. 15f.

450 Anm. d. Autorin: Zur vertieften Auseinandersetzung mit ebendiesen Mechanismen siehe: Bernstein/Inowlocki, 2015.

451 vgl. Hall, 2004a, S. 108.

(die Denotation), sondern gleichzeitig Bedeutungen (die Konnotation) auf der Ebene rassischer Differenz-Ziehung zum Tragen kommen.⁴⁵² Wichtig erscheint weiterhin, dass zwar jedes der analysierten Bilder für sich „seine eigene spezifische Bedeutung“⁴⁵³ trägt, sich aber im Vergleich von Bild- und Textmaterial Repräsentationspraktiken und -Figuren wiederholen und sich dadurch eine Inter-Textualität ergibt, beispielsweise des Diskurses⁴⁵⁴ um Differenz und Andersheit.⁴⁵⁵ Auf die Frage, warum Differenz und Andersheit überhaupt eine Rolle spielen, stellt der Forscher vier theoretische Perspektiven vor, von denen vor allem die dritte Perspektive für die Frage nach Kategorien relevant scheint.⁴⁵⁶ Hier steht eine anthropologische Erklärung im Fokus, die beinhaltet, dass „Kultur darauf basiert, Dingen eine Bedeutung zu geben, indem ihnen unterschiedliche Positionen innerhalb eines klassifikatorischen Systems zugewiesen werden.“⁴⁵⁷ Unter Rückgriff auf Mary Douglas verweist der Autor nicht nur darauf, dass „soziale Gruppen ihrer Welt Bedeutung aufzwingen, indem sie Dinge in klassifikatorischen Systemen ordnen und organisieren“⁴⁵⁸, sondern auch darauf, dass ein Widerstreben oder Heraustreten aus einer zugewiesenen Kategorie als Störung der kulturellen Ordnung aufgefasst wird und daraus Stigmatisierungen und Ausgrenzungen entstehen.⁴⁵⁹ Im Weiteren werden Kategorien als ambivalente Phänomene betrachtet, die sowohl positive als auch negative Aspekte beinhalten.

Um zurück zu Künstler:Innen im Kontext dieser Arbeit zu kommen, lässt sich – nach Auseinandersetzung mit Kategorien und Kategorisierungen – konstatieren, dass schon die Frage *an sich*, wer Künstler:Innen sind oder was sie von anderen Menschen unterscheidet, eine Kategorisierung darstellt. Bisher wurde, durch die Anrufung als *Künstler:In*, eine Gruppe beschrieben, die bestimmte Merkmale aufweist, die sie von anderen Gruppen unterscheidet. Allerdings ist hierzu anzumerken, dass nicht alle Unterschiede zwischen Menschen zu sozialer Ungleichheit führen müssen: Unterschiede zwischen Menschen müssen sich nicht für die systematische Strukturierung sozialer Beziehungen als sozial relevant erweisen.⁴⁶⁰

Da Bernstein und Inowlocki auf den Zusammenhang von Kategorisierung und Stereotypisierung hinweisen, ebenso wie Stuart Hall sich diesem Phänomen widmet, wird dies nun in Kürze erörtert. Obgleich eine Orientierung an Stereotypen als neutral empfunden werden kann, geht diese oft mit Bewertungen, sozialen Positionierungen und Machtverhältnissen einher.⁴⁶¹ Dies scheint

452 vgl. Hall, 2004a, S. 112.

453 Hall, 2004a, S. 115.

454 Anm. der Autorin: Das gesamte Repertoire an Bild und Textmaterial zu einem bestimmten Thema bezeichnet Hall hier als „Repräsentationsregime“ (ebd.). Das hier enthaltene Wort „Regime“ deutet auf eine gezielte Lenkung, wodurch die Mächtigkeit von Darstellung und Abbildung als *kultureller* Akt enthalten scheint.

455 vgl. Hall, 2004a, S. 114f.

456 Anm. d. Autorin: Warum Differenz und Andersheit im menschlichen Leben eine so große Rolle spielen bzw. eine so große Faszination ausüben, versucht Hall mit vier verschiedenen Disziplinen und deren Ansätzen zur Frage nach Differenz zu beantworten. Als erste nennt er die der Linguistik, in welcher Bedeutung *überhaupt* von Differenz abhängt und nur durch sie existiert, hier in Anlehnung an Jacques Derrida. Als zweite Theorieperspektive wird – unter Bezugnahme des Linguisten Mikhail Bakhtin – der These nachgegangen, dass Differenz nötig sei, weil Bedeutung nur durch einen Dialog mit dem *Anderen* herzustellen wäre, womit diese auf einer sozialen Ebene ansetzt. Bakhtins These fußt auf der Grundannahme, dass Bedeutung nicht einzelnen Sprecher:Innen gehöre, sondern im Dialog konstruiert werde. Innerhalb der dritten von Hall aufgeführten Perspektive, wird Differenz aus dem Fokus betrachtet, dass innerhalb von Kulturen symbolische Ordnungen hergestellt werden, innerhalb derer Differenz zum Tragen kommt, während die vierte Bezugnahme als psychoanalytische Erklärung auftritt und das *Anderer* als Basis für die Konstitution des Selbst angenommen wird (vgl. Hall, 2004a, S. 117–122).

457 Hall, 2004a, S. 119.

458 Douglas, 1966, zit. nach Hall, 2004a, S. 119.

459 Hall, 2004a, S. 119f.

460 vgl. Solga, Powell, Berger, 2009, S. 16.

461 vgl. Bernstein/Inowlocki, 2015, S. 17.

aus einer genaueren Betrachtung der Bedeutung von Stereotypen erschließbar, da sie sich als eine vorgefertigte Ansicht verstehen lassen. Ursprünglich aus dem Fachbereich des Buchdruckes kommend, um einen feststehenden Schriftsatz zu bezeichnen, deutet der Übertrag von Stereotypen auf sozialwissenschaftliche Bereiche auf eine Typisierung bzw. starre und unveränderliche Ansichten, z.B. über eine bestimmte soziale Gruppe, hin.⁴⁶² Der amerikanische Journalist Walter Lippmann prägte Anfang des 20. Jahrhunderts diesen Übertrag auf soziale Gruppen wesentlich, begriff er Stereotype als „axiomatische Elemente menschlicher Wahrnehmung“.⁴⁶³ Elizabeth und Stuart Ewen stellen jedoch in ihren historischen Analysen heraus, dass zwar Lippmann den Begriff bzw. das Begreifen von Stereotypen erheblich beeinflusste, allerdings verdeutlichen sie, dass ein *Denken in Stereotypen* und eine damit erzeugte Dualisierung von Menschen deutlich vor Lippmanns Schriften zu verzeichnen ist.⁴⁶⁴ Stuart Hall beschreibt dies sehr treffend, wenn er feststellt, dass Stereotypisierung Menschen auf „einige wenige, einfache Wesenseigenschaften, die als durch die Natur festgeschrieben dargestellt werden“⁴⁶⁵ reduziert. Ausgehend von den bisherigen Kenntnissen zu Stereotypen können drei Annahmen Halls zu Stereotypisierung weiterverfolgt und auch auf bisherige Annahmen zu Künstler:Innen übertragen werden. Demnach kann davon ausgegangen werden, dass Stereotypisierung erstens reduziert, essentialisiert, naturalisiert und Differenz fixiert⁴⁶⁶; dass sie sich zweitens durch die Praxis des Ausschlusses *Anderer* und eine damit verbundene symbolische Grenzziehung auszeichnet; und drittens sich vor allem dort zeigt, wo sich Ungleichheiten in der Machtverteilung äußern.⁴⁶⁷ Es werden zudem Stereotype von Vorurteilen dadurch unterschieden, dass letztere neben einer vergrößernden und pauschalisierenden Ansicht, die hier als Stereotyp gekennzeichnet wurde, zusätzlich ein Ressentiment, also einen heimlichen Groll oder eine feindliche Grundhaltung beinhalten.⁴⁶⁸

Wie aufgezeigt wurde, sind Kategorien und Kategorisierungen Bestandteile (zwischen-)menschlicher Kommunikation und erscheinen auf der Alltagsebene als selbstverständlich; gleichzeitig können diese aber zu ungewollten Ein- oder Ausschlussmechanismen und zu Diskriminierungen führen. Wenn Künstler:In als Kategorie betrachtet wird, fällt auf, dass dieses Konzept mit bestimmten Erwartungen aufgeladen ist, denen eine Person, die als Künstler:In bezeichnet wird, nachkommen muss, da ansonsten ein Erwartungsbruch vorliegt, was mit Mary Douglas als „Störung der sozialen Ordnung“⁴⁶⁹ bezeichnet wurde. Da Kategorien unhinterfragt zu Stereotypen werden können, stellen sich auch diese als mögliche Bezüge zum Künstler:Innen-Konzept dar, vermehrt scheinen sie aber dort wirkmächtig zu werden, wo Künstler:Innen schon innerhalb einer Kategorie des Normbruchs gelesen werden und als *Andere*-Künstler:Innen markiert werden, z.B. im Bereich der Outsider-Art.⁴⁷⁰ Da diese Wirkmacht eine Rolle in Bezug auf

462 vgl. Kluge, 1999, S. 793.

463 Ewen/Ewen, 2009, S. 73.

464 Anm. d. Autorin: So zeigen die Ewens innerhalb des ersten Kapitels ihres Buches „Typen und Stereotype. Die Geschichte des Vorurteils“ eindrücklich, dass schon biblische Erzählungen zur „Schaffung von Mann und Weib“ unterschiedliche Interpretationen aufweisen, z.B. dass eine gleichberechtigte Erschaffung *beider* Geschlechter, welche aber aus den Kanonen großer Religionen gestrichen wurde, existiert und stattdessen das Narrativ und damit verbundene Stereotype des *Weibes* als *Abbild des Mannes* im Diskursraum Mächtigkeit erlangten (vgl. Ewen/Ewen, 2009, S. 22ff.).

465 Hall, 2004a, S. 143.

466 Anm. d. Autorin: Ewen und Ewen verweisen in ihren Anmerkungen zu Stereotypen auf die Vorsilbe des Wortes, die vom griechischen *stereos* stamme, was das griechische Wort für *fest, hart* und *starr* sei (vgl. Ewen/Ewen, 2009, S. 73). An diese Herleitung lässt sich an die von Hall benannte *Fixierung von Differenz* anschließen.

467 vgl. Hall, 2004a, S. 144.

468 vgl. Bernstein/Inowlocki, 2015, S. 21.

469 Douglas, 1966, zit. nach Hall, 2004a, S. 119.

470 Anm. d. Autorin: Auf diesen Aspekt wird vertieft in Kapitel 5.5 *Differenz und Künstler:Innen* eingegangen.

Deutungshoheit spielt, wird darauf im Anschluss an die nun erfolgende Auseinandersetzung mit Zuschreibungen eingegangen. Die etymologische Herleitung des Wortes *Zuschreibung* deutet einerseits auf das darin enthaltene Verb *schreiben* hin⁴⁷¹; unter dem Eintrag des Verbs *schreiben* ist folgende Herleitung zu verzeichnen: Das Verb beruht auf dem lateinischen *scribere* (*schreiben*), welches *mit dem Griffel eingraben, einzeichnen* bedeutet und weiterhin die gleiche Grundbedeutung wie *ritzen*⁴⁷² hat.⁴⁷³ Angeführt sei hier das Beispiel Ina Deters, die im Lied „Neue Männer braucht das Land“ im Jahr 1982 singt „... kratze es in Birkenrinden: Wo kann ich was Liebes finden?“ und im weiteren Verlauf des Liedes an jede Häuserwand sprüht, dass neue Männer benötigt würden; hiermit spielt sie auf den Akt an, Etwas (subjektiv Wichtiges) in einen Baum zu ritzen.⁴⁷⁴ Das Ein_Kratzen oder Ein_Ritzen verweist hier auf die Vorstellung einer irreversiblen Eintragung – da dem Baum (zumindest Baumarten mit dünner, glatter Rinde) an der Stelle der Gravur keine neue Rinde erwächst – und stellt somit Bezüge zu Bildern von Ewigkeit her. Hierfür steht sinnbildlich auch ein westlich-kultureller Brauch von Liebespaaren ihre Namen gemeinsam in eine Baumrinde zu ritzen, um die *ewige Liebe* zu bekennen. Diese Herleitung weitergedacht, lassen sich Zuschreibungen als etwas diskutieren, das auf Menschen einen so großen Einfluss haben kann, dass es sich tief in die Identität eingraben kann (Abb. 10).⁴⁷⁵ Auch in Hannah Höchs Notizheft aus dem Jahr 1922 findet sich eine kleine Ausführung zum Ritzen eines Herzens in einem Birkenrinde:



Abb. 10: Christina Griebel: „Gestern am Schlachtensee“, (2020).

471 Anm. d. Autorin: Es erscheint interessant, dass *zuschreiben* und *Zuschreibung* in den von Friedrich Kluge und der Dudenredaktion herausgegebenen etymologischen Wörterbüchern keine eigenen Einträge aufweisen.

472 Anm. d. Autorin: Kluge führt neben der Bedeutung *ritzen* noch das Verb *kratzen* auf (vgl. Kluge, 1999, S. 742).

473 vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 738 f.

474 Anm. d. Autorin: Eine weitere Begründung, warum Ina Deter ihren Schlachtruf in Birkenrinden kratzt, könnte – da Birken eine sehr dünne Rinde haben und somit das Ritzen in diese leichter erscheint und sie durch den Kontrast der weißen Rinde auch schneller sichtbar sind als bei anderen Baumrinden – lauten, dass diese als eine Art Flugblätter benutzt werden, um ihre Suche in die Welt hinaus zu tragen.

475 Anm. d. Autorin: Mit J. Butler und M. Foucault lässt sich dieser Prozess als Subjektivierung beschreiben. Auf diese Subjekt-Werdung wird vertieft in Kapitel 5 eingegangen.

„Schlachtensee. Und nun trat ich aus der Böschung und meine Sinne begannen einen Erinnerungsreigen und tanzten rückwärts, blasse Tücher schwingend um eine feine Stunde an eben dieser Stelle. Auch war der Herbsttag so seltsam lächelnd – der nahmst du ein Messer und schnittst ein Herz in jene Birke. Ein Herz – sowie August seiner Minna ein Herz in eine Birke schneidet. Ich aber war voll Dankbarkeit ob dieser Heldentat. Ob das Herz noch zu sehen ist, das kleine Herz in der keuschen weissen Rinde oder frass die Zeit es auf? Oder der große Baum verzerrte selbst diese kleine Wunde?“⁴⁷⁶

Durch Zuschreibungen werden weiterhin Dinge zueinander in Verbindung gebracht, was relevant für die Verbindung von Zuschreibungen und Kategorien erscheint: Wenn eine Zuschreibung erfolgt, wird Materie zu_einander in Verbindung gebracht. Dies kann die dingliche Welt ebenso wie Menschen einschließen. Wenn eine Person beispielsweise einer Geschlechts-Kategorie zugewiesen und *zugeschrieben* wird, wird besagte Person mit einem Geschlecht und damit verbundenen gesellschaftlichen Rollenbildern und Erwartungen verknüpft. Diese Zuschreibung muss nicht dem Geschlecht der Person entsprechen, aber nichtsdestotrotz ist diese innerhalb hetero-normativer Strukturen wirkmächtig, da sie als allgegenwärtig erscheint und durch ihren Mechanismus naturalisierend und essentialisierend wirkt. Somit wird innerhalb dieser Arbeit Zuschreibung als der (verbale) Akt verstanden, bei dem bestimmte gesellschaftliche Erwartungen mit einer Kategorie in Verbindung gebracht werden.⁴⁷⁷ Wenn einer Person also zugeschrieben wird Künstler:In zu sein, wird sie:er mit Konzepten von Künstler:Innen in Verbindung gebracht und in die Kategorie Künstler:In eingeordnet. Ebenso existiert auch das Absprechen eines Künstler:Innen-Seins, wenn bestimmte im Diskursraum existierende Erwartungen an Künstler:Innen nicht erfüllt zu sein scheinen.⁴⁷⁸ Der Akt des Zuschreibens oder Absprechens – beispielsweise von Identitätsmerkmalen oder Zugehörigkeiten – fußt auf dem Konzept der Deutungshoheit und wird daher im Folgenden ausbreitet.

4.4 Deutungshoheit und Hegemonie

Der Soziologe Jens Maeße beschreibt das Konzept der Deutungshoheit folgendermaßen:

„Wenn sich bestimmte soziale Gruppen gegenüber anderen sozialen Gruppen mit ihrer Interpretation von politischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder anderen Ereignissen systematisch durchsetzen, dann basiert diese Diskursmacht auf Deutungshoheit. Ärzte haben diese Deutungshoheit beispielsweise in Bezug auf ‚Krankheiten‘. Dabei stützen sie sich auf ihre Profession als Quelle von Macht und Wissen.“⁴⁷⁹

Nach Maeße zeichnet sich die Deutungshoheit somit als Durchsetzung der Position *bestimmter* sozialer Gruppen eines bestimmten Gegenstandes aus, die argumentativ durch eine Über-

⁴⁷⁶ Berlinische Galerie, 1995, S. 96.

⁴⁷⁷ Anm. d. Autorin: Sprechen und Sprache wird hier im Sinne John L. Austins als *Sprechakt* verstanden; demnach stellt Sprache auch Handlung, nicht nur die Beschreibung eines Sachverhaltes dar. Austin nutzt hier den Begriff Performativität (vgl. Austin, 2002, S. 29). Auf dieses Phänomen wird vertieft in Kapitel 5 eingegangen.

⁴⁷⁸ Anm. d. Autorin: Ein befreundeter Künstler – er nutzt diesen Begriff als Selbstbezeichnung – erzählte eine frühe Begegnung mit dem, wie er formulierte, „deutschem Normverständnis“ von Künstler:Innen: So wurde er zwar als Person mit Fluchterfahrung in seiner Anfangszeit in Deutschland vermehrt zu künstlerischen Projekten und Ausstellungen zum Thema Flucht geladen, musste aber seine „Fähigkeit als Künstler“ von sich als etabliert verstehenden Kunstschaaffenden bewerten lassen und vielfach „unter Beweis stellen“. Ebenso so wie ihm abgesprochen wurde ein „richtiger“ Künstler zu sein, wurde darauf verwiesen, dass dies nur nach erfolgreichem Abschluss eines Hochschulstudiums (an einer deutschen Universität) erlangt werden könne. Sicherlich spielt hier eine wesentliche Rolle, dass er als nicht-deutsche, nicht-weiße Person kategorisiert wurde und rassistische Strukturen in diesen Aussagen ebenso enthalten, wenn auch von den jeweiligen Sprecher:Innen nicht reflektiert sind.

⁴⁷⁹ Maeße, 2017, S. 291.

legenheit (des jeweiligen professionellen Arbeitsbereiches) begründet wird. Eine Deutungshoheit von Ärzt:Innen zeigt sich nicht nur im Definitionsbereich um Krankheiten, sondern auch in Bezug auf Geschlechtsidentitäten, z.B. bei trans-Personen⁴⁸⁰: Statt trans-Menschen als Expert:Innen ihrer *eigenen* Geschlechtsidentität anzuerkennen – und trans-Sein nicht als vermeintliche *Abweichung*, sondern als selbstverständliche Lebensrealität zu betrachten – wird in der von der WHO herausgegebenen ICD 10 (internationale Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme) trans-Sein als Persönlichkeits- und Verhaltensstörungen (F60–F69), genauer als „Störung der Geschlechtsidentität (F64)“⁴⁸¹ bezeichnet. Die sich selbst zugesprochene Überlegenheit einer sozialen Gruppe – hier in der Profession der Ärzt:Innen und Psycholog:Innen – zeigt sich im Sprechen und Schreiben *über* trans-Personen als von Krankheit oder Störung betroffene Menschen, ohne diese selbst einzubeziehen. Am Beispiel der ICD-10 zeigt sich allerdings sehr gut, dass Deutungshoheit nicht nur die Vorstellungen *einzelner* Individuen darstellt, sondern dass diese mit hegemonieller⁴⁸² Macht verflochten sind, denn die Pathologisierung von trans-Personen drückt sich nicht nur in den Positionen einzelner Ärzt:Innen aus, sondern auch strukturell im Vorhandensein eines gesetzlichen und medizinischen Rahmens in *Form* der ICD-10. Das Konzept der Hegemonie scheint an dieser Stelle relevant, um Deutungshoheit von diesem abzugrenzen. Stuart Hall setzt Hegemonie in Bezug zu Stereotypisierung und beschreibt sie als „Form von Macht, die auf der *Führung* einer Gruppe in vielen Handlungsfeldern gleichzeitig beruht, so dass ihre Vormachtstellung über breite Zustimmung verfügt und als natürlich und unvermeidbar erscheint.“⁴⁸³

480 Anm. d. Autorin: Hier wird sich auf eine trans-Definition von Zita Grigowskis bezogen: „Trans* etabliert sich gegenwärtig im deutschsprachigen Raum als Sammelbegriff für die [...] Vielfalt geschlechtlicher Selbstverständnisse, Geschlechtspräsentationen und Körperlichkeiten und darüber hinaus. Seit Mitte der 1990er Jahre wurde Trans* häufig informell verwendet, um Probleme zu umgehen, die u.a. mit den Begriffen Transsexualität, Transgeschlechtlichkeit, Transidentität und Transvestitismus verbunden waren. [...] So umfasst Trans* sowohl *Menschen, die sich nicht (eindeutig) als Frau oder Mann verstehen* und für die der Begriff zum Teil wichtig ist, um die eigene Lebensrealität verständlich zu machen, als auch Menschen, die sich als *Frau* oder *Mann*, aber keineswegs als trans* bezeichnen würden, den Begriff vielleicht nicht kennt oder gar explizit für sich ablehnen“ (Grigowski, 2016, S. 7ff.).

481 Anm. d. Autorin: Zur genaueren Ausführung bzw. Formulierung siehe: <https://www.dimdi.de/static/de/klassifikationen/icd/icd-10-gm/kode-suche/htmlgm2018/block-f60-f69.html>, zuletzt aufgerufen am 12.9.18. Unter F64.2. „Störung der Geschlechtsidentität im Kindesalter“ wird beispielsweise von einer „tiefgreifenden Störung der normalen Geschlechtsidentität“ gesprochen, was auf die defizitäre Sichtweise sowie auf die Behauptung einer mit Sicherheit auftretenden Störung oder Problematik bei trans-Kindern verweist. Folgen wir den Ausführungen betroffener Personen, zeigt sich allerdings die Problematik von trans-Sein in der Nicht-Anerkennung als „normaler“ Lebensentwurf und der Pathologisierung von trans., nicht jedoch am trans-Sein als solchem. Als Einführung in diese Problematik siehe: Grigowski, Z.: „Trans:Fiction. Geschlechtliche Selbstverständnisse und Transfeindlichkeit“. Münster, 2016. Ebenfalls sehr interessant erscheint Ines Pohlkamps Auseinandersetzung mit der Gewalt der Zweigeschlechtlichkeit, die sie in 18 qualitativen Interviews herausstellt. Siehe hierzu: Pohlkamp: „Gender-bashing. Diskriminierung und Gewalt an den Grenzen der Zweigeschlechtlichkeit“. Münster, 2015.

482 Anm. d. Autorin: Zum historischen Wandel und den unterschiedlichen Lesarten von Hegemonie siehe Anderson, 2018. Anderson setzt die Wortbedeutungen *führen* und „leiten“ als Ausgangspunkt seiner Betrachtungen und untersucht das Auftauchen des Abstraktums *hēgemonia* im antiken Griechenland (vgl. Anderson, 2018, S. 11). Seine Untersuchung zeigt somit eine Nutzung des Begriffes über einen Zeitraum von mehr als zweitausend Jahren, innerhalb welchem – so Anderson – Spannungsverhältnisse bezüglich der Konnotation auftauchen: Somit besteht Uneinigkeit in der Frage, ob sich die *Führungsrolle* auf politische oder militärische Führung beziehe, ob innerhalb hegemonialer Führung die *Geführten* Befehlempfänger:Innen oder Bündnispartner:Innen waren, und letztlich die alles umspannende Frage nach Freiwilligkeit oder Zwang innerhalb hegemonialer Verhältnisse (vgl. Anderson, 2018, S. 239ff.).

483 Hall, 2004a, S. 145. (Hervorhebung: L.S.).

Weiterhin sei auf María do Mar Castro Varela, Nikita Dhawan und Antke Engel verwiesen, die innerhalb ihres Aufsatzes „Hegemony and Heteronormativity: Revisiting ‚The Political‘ in Queer Politics“ Bezüge von Hegemonie und Heteronormativität aufzeigen. Hierin machen sie deutlich, dass Hegemonie nicht nur als strategische politische Lenkung von Gruppen oder Parteien verstanden werden muss, sondern ebenso Einflüsse auf sozio-kulturelle Konzepte, Normen und Normalitäten hat, was am Konzept der Heteronormativität verdeutlicht wird. Sie schreiben hierzu:

“It has been proposed that hegemonic rule does not only depend on leading groups or political parties, but also on socio-cultural concepts, shared norms and habituated normalities. For example, heteronormativity can become hegemonic without a specific group claiming leadership.”⁴⁸⁴

Die Einflüsse von Hegemonie auf sozio-kulturelle Konzepte untersucht auch die Soziologin Reawyn Connell in ihrem bekannten Werk „Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit“, in welchem sie den Begriff der *hegemonialen Männlichkeit* verwendet und verschiedene Konzepte von Männlichkeiten untersucht. Connell beschreibt hegemoniale Männlichkeit als „jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis [...], welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet (oder gewährleisten soll)“.⁴⁸⁵

Sie verweist weiterhin darauf, dass diese Hegemonie nur entstehe, wenn es zwischen dem „kulturellen Ideal und der institutionellen Macht eine Entsprechung“⁴⁸⁶ gäbe, was sich auf das Beispiel von trans und ICF anwenden lässt: Weil es sowohl eine soziokulturelle Konstruktion von binärer cis-Zweigeschlechtlichkeit als auch den institutionellen Rahmen dieser in Form einer Pathologisierung von trans gibt, lässt sich dies als hegemonielle Idee betrachten. Ausgehend von den bisherigen Erkenntnissen scheint die konzeptuelle Nähe von Deutungshoheit und Hegemonie ersichtlich, dennoch sind es keine Synonyme, sondern Phänomene, die sich gegenseitig bedingen: Während Hegemonie als Herrschaftsform oder Strategie zu begreifen ist, kennzeichnet Deutungshoheit eine gewisse Grundhaltung und auch Positionierung; Personen haben aufgrund ihrer hegemoniellen Position Deutungshoheit inne. Die Deutungshoheit gestaltet sich außerdem auch als *hegemoniale Strategie*: Dadurch, dass Personen zu bestimmten gesellschaftlichen Fragestellungen eine Position beziehen *können* (aufgrund ihres Status), besteht die Möglichkeit hegemonielle Ideen zu verändern. Somit erscheint Hegemonie nicht als festgeschriebener, unveränderlicher Rahmen, sondern – um mit Connell zu sprechen – als „historisch bewegliche Relation“⁴⁸⁷.⁴⁸⁸ Für das Verständnis von Deutungshoheit sowie von Hegemonie scheint weiterhin interessant, dass Stuart Hall (unter Bezugnahme auf Antonio Gramsci und Michel Foucault) Macht und deren Ausübung nicht nur mit Gewalt und Zwang in Verbindung bringt.⁴⁸⁹ In diesem Sinne postuliert er „[...] Macht nicht als Monopol einer Gruppe [zu] begreifen, die einfach durch eine Ausübung von Herrschaft die Macht von oben *nach unten* auf eine untergeordnete Gruppe ausstrahlt. Sie schließt die Herrschenden *und* die Beherrschten in ihren Kreislauf ein.“⁴⁹⁰

Auch Jens Maeße kontextualisiert das Macht-Phänomen mit Deutungshoheit, wenn er in dessen Herleitung den Begriff der *Diskursmacht* einbringt. Diskursmacht wird nun in Kürze kontextuali-

484 Do Mar Castro Varela/Dhawan/Engel, 2011, S. 4.

485 Connell, 1999, S. 98.

486 ebd.

487 ebd.

488 Anm. d. Autorin: Als poststrukturalistische Auseinandersetzung mit Antonio Gramscis Hegemonietheorie bietet sich eine Vertiefung mit Laclau/Mouffe, 2000 an.

489 Hall, 2004a, S. 147f.

490 Hall, 2004a, S. 148.

siert, um das Prinzip Deutungshoheit transparenter und somit auf den Kunstbegriff anwendbar zu machen. Eine erste Hinführung zur Frage, was mit *Diskursen* innerhalb dieser Theorieperspektive gemeint ist, könnte wie folgt lauten: „Diskurse bilden, folgt man der foucaultschen Diskurstheorie, systematisch die Gegenstände, von denen sie sprechen. (...) Diskurse definieren den Bereich des Wahren und üben damit gesellschaftliche Macht aus. Diese *Definitionsmacht* von Diskursen ist umkämpft“⁴⁹¹, so die Soziologin Hannelore Bublitz in ihrer Auseinandersetzung mit der Diskurstheorie Michel Foucaults. Demzufolge zeichnen sich Diskurse durch eine Produktivität, also durch das Hervorbringen dessen, was sie sprachlich benennen und umspannen, aus. Dieses Hervorgebrachte wird von Bublitz (bzw. von Foucault)⁴⁹² als Gegenstand bezeichnet. Allerdings bezieht sich dieses Gegenstandskonzept nicht auf eine Materialität im Physischen, sondern vielmehr auf die symbolische Bedeutung.⁴⁹³ Angewandt auf Geschlecht würde das bedeuten, dass Diskurse über Geschlechterkörper diese nicht im physischen Sinne – also nicht Geschlechtsorgane als *solche*, sondern vielmehr deren Lesart und deren Bedeutung, die diese durch die Benennung als *solche* erlangen – herstellen. Wenn Bublitz schreibt, dass Diskurse den Bereich des *Wahren* definieren, macht sie deutlich, dass es Kriterien gibt, nach denen unterschieden wird, was wahr und somit passend scheint und was aus dem Bereich des Wahren ausgeschlossen wird. Somit gibt es beispielsweise in hetero-normativen Strukturen einen behaupteten Konsens der Normalität gegengeschlechtlicher Liebesbeziehungen; es scheint soziokulturell vielfach *normal* und damit auch wahr oder richtig zu sein, dass Frauen Männer begehren und umgekehrt. Die Behauptung dieser *Wahrheit* zeigt sich z.B. darin, dass es *coming-out*-Situationen nur in nicht-hetero-normativen Liebesbeziehungen gibt. Personen müssen hierdurch (vor anderen) zu ihrem Begehren Stellung beziehen, während das Phänomen des *coming-out* bei hetero-sexuellem Begehren nicht existent ist. Die Interpretation *bestimmter* Personen oder Gruppen, was Begehren sei oder sein kann, wird in diesem Fall als Norm gesetzt. Diese Möglichkeit der Unterscheidung in richtig und falsch, in *normal* und *von der Norm abweichend*, wird als *Definitionsmacht* oder auch *Deutungshoheit* bezeichnet; im weiteren Verlauf wird der Begriff der Deutungshoheit genutzt.⁴⁹⁴

491 Bublitz, 1998, S. 10f.; Hervorhebung: L.S.

492 Anm. d. Autorin: Michel Foucault vollzieht in „Warum ich die Macht untersuche: Die Frage des Subjektes“ die Benennung des Menschen als *Gegenstand*. Diese Gegenstands-Werdung beschreibt er eindrücklich an den „Teilungspraktiken“, wenn er schreibt: „Das Subjekt ist entweder in seinem Inneren geteilt oder von den anderen geteilt. Dieser Vorgang macht aus ihm einen Gegenstand. Die Aufteilung in Verrückte und geistig Normale, in Kranke und Gesunde, in Kriminelle und anständige Jungs‘ illustriert das.“ (Foucault, 1996, S. 14f.) Dieser interessante Aspekt der Subjekt-Werdung wird in Kapitel 5 *Differenzerfahrung und Collage* weiter untersucht werden.

493 vgl. Bublitz, 1998, S. 10.

494 Anm. d. Autorin: Die Bevorzugung des Begriffes der Deutungshoheit innerhalb dieser Arbeit liegt darin begründet, dass das Konzept der Definitionsmacht noch in einem weiteren Sinn benutzt wird: Es gibt seit den 1970er Jahren feministische Bestrebungen den Begriff der Definitionsmacht im Bereich der sexualisierten Gewalt in einer weiteren Form zu nutzen. Demzufolge sollen Betroffene sexualisierter Gewalt die Möglichkeit bekommen ihre „Definition“ dessen, was sexualisierte Gewalt für sie ist, als Handlungsoption gebrauchen zu können. Diese Bestrebungen gingen mit Forderungen nach Veränderungen des Sexualstrafrechts einher. Siehe hierzu vertiefend: Herning/Illgner, 2016. Maskulistische Bewegungen nutzen den Begriff allerdings ebenso, um die „Subjektivität“ der „Empfindung von Übergriffigkeit“ zu betonen und zu behaupten, dass Frauen „Freifahrscheine“ ausgesprochen würden, wenn sie die Definitionsmacht hätten, zu entscheiden, wann für sie Situationen übergriffig sind. Spannend hieran ist, dass sich das feministische Konzept von Definitionsmacht nicht per se auf Frauen als Betroffene und Männer als Täter sexualisierter Gewalt bezieht, sondern vielmehr auf statistische Erhebungen zu sexualisierter Gewalt an Frauen (welche auf signifikant höhere Betroffenheit verweisen), maskulistische Bewegungen aber eine dichotome Trennung zwischen Frauen und Männer vollziehen und somit eine Feindlichkeit in feministischen Bewegungen behaupten, um misogynen Bewegungen zu rechtfertigen. Vertiefend zu maskulistischen Bewegungen sei der Sammelband „Die Maskulisten. Organisierter Antifeminismus im deutschsprachigen Raum“ von Andreas Kemper (Hg.), 2012, zu empfehlen. Wisend um die Wichtigkeit der Debatte zu *Definitionsmacht* wird im weiteren Verlauf der Arbeit der Begriff der *Deu-*

Um das Konzept der Deutungshoheit nun auf den Bereich des Künstlerischen oder auf Künstler:Innen zu beziehen, bietet es sich an kunsthistorische Sammelbegriffe, die sprachlich das *Andere* markieren, genauer zu untersuchen, z.B. *Primitivismus/primitive Kunst* oder auch *OutsiderArt*⁴⁹⁵. Der Begriff des *Primitivismus* wird folgendermaßen im Duden beschrieben: „In verschiedenen modernen Kunstrichtungen auftretende Tendenz zu einer naiven, vereinfachten Darstellung, die an der Kunst früherer, primitiver Kulturen orientiert ist“⁴⁹⁶.

Sowohl das Zitat als auch das Konstrukt *Primitivismus* an sich verweisen auf rassistische und (post-)koloniale Ideologien. Die aufgestellte Behauptung einer vermeintlichen *Norm*, die hier westlich-christlich *weißen* Weltanschauungen und Lebensweisen zugeschrieben wird, und das hierzu in Gegensatz gesetzte und als *Ab-Norm* konstruierte *Fremde* oder *Andere*, begründet sich auf „*Rassen*“-*Theorien*, welche der Legitimation kolonialrassistischer Ausbeutung dienen und dienen. Auch die sprachlich vorgenommene in-Bezug-Setzung der Worte *früh* und *primitiv* verweist auf diese kolonialrassistischen Konstruktionen, nach denen in (ehemaligen) Kolonien beheimatete Menschen als „geschichts- und kulturlos, oder als ursprünglich und wild-romantisch“⁴⁹⁷ dargestellt werden. Die Journalistin Nadja Ofuately-Alazard und die Anglistin und Afrikawissenschaftlerin Susan Arndt widmen in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband „Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk“ dem Konzept *Kunst* unter dem Themenschwerpunkt „Wörter und Begriffe: Kernkonzepte und Artikulationsräume weißen Wissens“ ein eigenes Kapitel. Im Geleit des Bandes begründen sie dies folgendermaßen:

„Dem konventionellen, zumeist unkritischen Gebrauch von im eigentlichen wie im übertragenen Sinne selbst-verständlichen Schlüsselwörtern – von zeitlichen Konstrukten von ‚Antike‘ oder ‚Aufklärung‘, von räumlichen und/oder kulturellen Konstrukten wie ‚Europa‘, ‚Afrika‘ und ‚Latein/Amerika‘ oder ‚Kultur‘ und ‚Nation‘ von Paradigmen europäischen Wissens wie ‚Kunst‘, ‚Wahrheit‘ und ‚Objektivität‘, von Genrez Konzepten wie ‚Essay‘ und ‚Kinderbuch‘, von politischen, sich als widerständig verstehenden Selbstverständnissen wie ‚queer‘, ‚Naturschutz‘, ‚Feminismus‘ und ‚Antirassismus‘ – ist die Unsichtbarkeit einer herrschenden Norm(alität) von Weißsein eingeschrieben. Deshalb ist es unabdingbar, *weiße* und christliche Normierungsprozesse, die sich in eben diesem konventionellen Gebrauch von Begriffen artikulieren, dezidiert zu benennen und damit sichtbar zu machen.“⁴⁹⁸

tungshoheit genutzt. Dies begründet sich auch darin, dass die Nutzung eben dieser Macht bei der Definitionsmacht als eine wieder-erlangte Macht über eine erlebte Situation genutzt wird und somit auch eine positive Konnotation aufweist. Da eine Wieder-Erlangung von Macht nicht im Fokus steht, wird „Deutungshoheit“ im weiteren Verlauf genutzt.

495 Anm. d. Autorin: An dieser Stelle sei zunächst auf Deutungshoheit bei der Frage, was „echte“ Kunst sei, verwiesen. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird dies auch auf *OutsiderArt/Art Brut* bezogen. Heraus_Lesen lässt sich die Deutungshoheit auf die Frage danach, was die „echte“ oder richtige Kunst sei, aber in Zeitungs- bzw. Online-Artikeln sehr deutlich. Vertieft hierzu: <https://www.sueddeutsche.de/leben/outsider-art-irre-angesagt-1.2972323-2>, zuletzt aufgerufen am 12.9.18. Alleine die Überschrift „Kann das echte Kunst sein? Oder ist sie gar noch echter?“, sowie die Ausführung des Textes verweisen auf eine behauptete Unterschiedlichkeit zwischen vermeintlich „echten“ Künstler:Innen und den *Outsider:Innen*: „Den einen fehlt die Sprache, anderen das Gehör, manchen der Verstand. Das macht ihren Pinsel, die Leinwand, die Schuhkartons oder was auch immer sie als Materialien nutzen, für die Künstler umso wichtiger als Kommunikationsmittel mit der Außen- und Innenwelt“, so die Autorin des Textes, Schneeberger, auf Seite 2. Die defizitäre Formulierung, offensichtlich von einer Person ohne Behinderungserfahrung formuliert, zielt sprachlich darauf ab, eine Unterteilung zwischen *richtigen* und *outsider* Künstler:Innen zu erzielen.

496 Dudenredaktion, 2007b, S. 1317.

497 vgl. Micossé-Aikins, 2011, S. 422.

498 Arndt/Ofuately-Alazard, 2011, S. 13.

Hier stellen die Herausgeber:Innen das Konzept Kunst als Paradigma *europäischen* Wissens dar, das im Kontext des (post-)kolonialen Rahmens zu lesen ist, in dem dieses eingebettet ist. Sandrine Micossé-Aikins – Kunsthistorikerin und Kuratorin – erörtert eindrücklich die Eingebundenheit des Kunstkonzeptes in rassistische und kolonialistische Strukturen, wenn sie schreibt:

„Wie auch Wissenschaftler_innen, haben Künstler_innen durch das Erschaffen von Bildern zur Entwicklung, Etablierung und damit zur Kanonisierung westlicher Weltvorstellungen und Ideengeschichten beigetragen und so kolonialrassistische Strukturen aufrecht erhalten und gestärkt. Von *weißen* Europäer_innen während und nach der Zeit des Kolonialismus kreierte künstlerische Produktionen dienten – ähnlich wie andere Formen dominanter *weißer* Erzählungen – nicht zuletzt der Legitimierung der globalen Ausbeutung von People of Color.“⁴⁹⁹

Micossé-Aikins geht weiterhin auf die Nutzung künstlerischer Medien wie Malerei, Zeichnung, Fotografie und Film zur Verbildlichung *weißer* Herrschaftsdiskurse durch die wiederholte Visualisierung *weißer* Perspektiven auf das *Andere* ein.⁵⁰⁰ Als kunstgeschichtliche Ausführungen der *weißen* Künstler:Innen als koloniale *Entdecker* führt sie Arbeiten, aber auch Lebensweisen, von Paul Gauguin und Édouard Manet an. In Gauguins Arbeiten zeigen sich sehr explizite Darstellungen von – wie Micossé-Aikins es nennt – „Körper of Color“⁵⁰¹, ein Neologismus, welcher sehr treffend die Darstellung des *weißen* Blickes auf das körperliche, meist sexualisierte *Andere* beschreibt und sich oftmals in „zugewiesenen subordinierten Rollen“⁵⁰² zeigt. Diese dargestellte Unterordnung – die als selbstverständlich vorausgesetzt wird, und einen von Rassismus geprägten Blick auf das vermeintliche *Andere* frei gibt – zeigt sich ebenfalls sehr offensichtlich in Édouard Manets „Olympia“. Die Malerei Manets, die innerhalb eines unkritischen westlichen Kunstgeschichtsdiskurses als Meilenstein anerkannt scheint und mit welcher er seinen endgültigen Durchbruch erlangte⁵⁰³, reproduziert stereotype rassistische und sexistische Zuschreibungen, die Schwarze Frauen erfahren.⁵⁰⁴ Diese Zuschreibungen werden durch kunstgeschichtliche Betrachtungen erneut reproduziert, beispielsweise wenn die dargestellte Schwarze Frau durch-

499 Micossé-Aikins, 2011, S. 420.

500 vgl. ebd.

501 Micossé-Aikins, 2011, S. 422.

502 ebd.

503 vgl. Körner, 1996, S. 76.

504 Anm. d. Autorin: Die Philosophin, Schriftstellerin und Aktivistin Angela Yvonne Davis erörtert innerhalb ihres Buches „Women, Race and Class“ die Entstehung des Mythos des „Schwarzen Vergewaltigers“ und zeigt hierdurch die Zusammenhänge von Rassismus und Sexismus auf – nicht nur in Bezug zur historischen Entwicklung der Sklaverei, sondern auch deren Auswirkungen für Schwarze Menschen in der Gegenwart. Davis erläutert den Zusammenhang von Sklaverei und sexualisierter Gewalt wie folgt, wenn sie schreibt:

„Slavery relied as much on routine sexual abuse as it relied on the whip and the lash. Excessive sex urges, whether they existed among individual white men or not, had nothing to do with this virtual institutionalization of rape. Sexual coercion was, rather, an essential dimension of the social relations between slavemaster and slave. In other words, the right claimed by slaveowners and their agents over the bodies of female slaves was a direct expression of their presumed property rights over Black people as a whole. The licence to rape emanated from and facilitated the ruthless economic domination that was the gruesome hallmark of slavery“ (Davis, 1981, S. 175).

Die Institutionalisierung sexualisierter Gewalt an Schwarzen Frauen, welche die Sklaverei historisch überdauerte, zeigte sich einerseits in einem behaupteten und mit Gewalt eingefordertem „Recht“ weißer „Sklavenbesitzer“ auf die sexuelle Verfügung Schwarzer Sklavinnen; zum anderen – und dies setzt nun wieder an Manets Werk „Olympia“ an – äußert(e) sich diese in der rassifizierten und sexualisierten Darstellung Schwarzer Frauen.

gänglich als „Dienerin“⁵⁰⁵ bezeichnet und als „gängiges Attribut der großen Kurtisane“⁵⁰⁶ betrachtet wird.⁵⁰⁷

Ebenso wie bei der Deutungshoheit von Ärzt:Innen in Bezug auf Krankheiten oder Geschlechtsidentitäten, existiert innerhalb von Diskursen zu Kunst und Künstler:Innen der Anspruch von Deutungshoheit: Kunstwissenschaftler:Innen, -Historiker:Innen, -Pädagog:Innen, ebenso wie Künstler:Innen selbst, erscheinen als *Expert:Innen*, also gemäß der Wortherkunft als „*erfahrene, sachkundige*“⁵⁰⁸ Personen dieses Fachgebietes und stehen in der Tradition über Kunst und Künstler:Innen urteilen zu dürfen. Das *Urteilen* über einen Gegenstand, beispielsweise über künstlerische Arbeiten, wird zwar oftmals alltagssprachlich damit assoziiert, *seine:ihre Meinung zu äußern*, gemäß einer etymologischen Betrachtung scheint aber der enge Bezug zu einem richterlichen Urteil in Form eines „Wahrspruches“⁵⁰⁹ sehr wichtig, Kriterien zu erstellen bzw. darüber urteilen zu können, was der Norm *richtiger* Kunst entspräche und was von dieser abweichen würde und somit als *anders* zu bezeichnen sei, stellt sehr deutlich das Prinzip von Deutungshoheit dar. Wie von Maeße angesprochen, wurde die *Interpretation* einer sozialen Gruppe von (in diesem Fall kulturellen) Ereignissen als durchsetzungswert erachtet und hatte insofern auch eine Diskursmacht. Beispielsweise hat der Begriff des *Primitivismus* sogar Einzug in den Duden erhalten, obwohl ebendieser unbestritten rassistische und koloniale Bilder aufruft und Kunst als Profession *weißer* Personen behauptet.⁵¹⁰ Micossé-Aikins fasst das Prinzip Deutungshoheit pointiert zusammen, wenn sie schreibt:

„Die lineare Geschichtsschreibung, die westliche, *weiße* Menschen an die Spitze der durch sie definierten Entwicklung setzt, verortet gleichzeitig alle Anderen in einer gegenwärtigen Vergangenheit, aus der nur die Übernahme westlicher Praxen und Standards in die als universelles Entwicklungsziel imaginierte westliche Werte- und Kulturgemeinschaft führen kann. Stimmen of Color werden von dieser Geschichtsschreibung, die sich selbst als universell begreift, ausgeschlossen. Wissen, Wahrheit und Geschichte werden zu Größen, die benutzt werden, um Machtstrukturen zu stützen, innerhalb derer alle Ideen und Perspektiven, die sich außerhalb westlicher Definitionsrahmen bewegen, als rückschrittlich eingestuft werden.“⁵¹¹

Die Autorin benutzt hier zwar den Begriff „Definitionsrahmen“⁵¹², aus ihren Ausführungen lässt sich jedoch die enge Nähe zum Prinzip der Deutungshoheit erkennen. Nachfolgend bezieht sie den Definitionsrahmen auf die *westliche* Kunstgeschichte, indem sie eindrücklich ausführt, dass Menschen of Color oftmals nicht als künstlerisch Schöpfende anerkannt werden, sondern vielmehr vielfachen Diskriminierungen und Rassismen ausgesetzt sind.⁵¹³

505 Körner, 1996, S. 76.

506 ebd.

507 Anm. d. Autorin: Auch um Manet ranken sich Künstler-Mythen; dies drückt sich z.B. dadurch aus, dass Körners Buch mit „Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler“ betitelt ist.

508 vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 198.

509 Dudenredaktion, 2007b, S. 885.

510 Anm. d. Autorin.: Dass der Duden bzw. die Dudenredaktion in Bezug auf rassistische Wortwahl sich selbst darüber die Deutungshoheit zuspricht zu beurteilen, welche Begriffe rassistisch und deshalb verletzend für betroffene Personen sind, zeigt sich u.a. daran, dass das N-Wort weiterhin abgebildet und erklärt wird. Dies erfolgt zwar mit dem Zusatz „Die Bezeichnung N gilt inzwischen als stark diskriminierend. In Deutschland lebende Menschen dunklerer Hautfarbe haben die Ausweichbezeichnung Afrodeutsche vorgeschlagen. Dies setzt sich immer mehr durch.“ (Dudenredaktion, 2007b, S. 1200). Gleichzeitig scheint es der Dudenredaktion aber nicht zu genügen, dass die Begrifflichkeit stark diskriminierend und in Folge dessen die Reproduktion des Begriffes zu unterlassen ist. Die Autorin Noah Sow berichtet über ihre Kommunikation mit der Langenscheidt-Redaktion bezüglich des N-Wortes und deren Rechtfertigung des Abdruckens dessen in „Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus“ (vgl. Sow, 2008, S. 119–126).

511 Micossé-Aikins, 2011, S. 425.

512 ebd.

513 vgl. Micossé-Aikins, 2011, S. 425ff.

Wie aufgezeigt wurde, ist die Frage danach, wer Künstler:Innen sind und was diese Personen von anderen unterscheidet, nicht ohne Bezugnahme auf umgebende Mythen, Kategorisierungen, Stereotypisierungen, Zuschreibungen und das (diese umspannende) Konzept der Deutungshoheit zu denken. *Künstler:In* stellt eine gesellschaftliche Kategorie dar – wenn auch keine Strukturkategorie, die mit struktureller Benachteiligung einher gehen muss⁵¹⁴ – zu welchem Menschen, die nicht als Künstler:Innen anerkannt werden, in Differenz gesetzt werden. Gleichzeitig existieren viele Mythen und stereotype Bilder von Künstler:Innen; als erfolgreich im Sinne ihrer Anerkennung als Künstler:In lassen sich hier Biographien aufführen, die bestimmten normativen kulturellen Erwartungen entsprechen oder sogar Mythen von Künstler:Innen wiederholen und zuspitzen. Wenn also im Folgenden von *Künstler:Innen* geschrieben wird, dann in der Reflexion dessen, dass der Begriff vieldeutig besetzt ist und die Konnotation des Ausschlusses *Anderer* sowie der sprachlichen Diskriminierung inhärent hat. Aufgerufene Ideen von Künstler:Innen als Personen, die eine *individuell erworbene künstlerische Haltung* aufweisen, sich mit *Mimesis* auseinandersetzen oder Kunst im Sinne des *Nicht-Zweck-Dienlichen* erarbeiten, werden in diesem Sinne als *kontingente* Merkmale betrachtet. Das Konzept der Kontingenz verweist auf die Gleichzeitigkeit von Möglichkeit, aber nicht unbedingt erforderter Notwendigkeit.⁵¹⁵ Um als Autorin dieses Textes nicht ebenso das Prinzip der Deutungshoheit zu reproduzieren, wird der Begriff *Künstler:In* im weiteren Verlauf inklusiv genutzt und schließt somit alle Personen ein, die diesen als Selbstbezeichnung wählen bzw. für die dieser relevant ist bzw. schlichtweg für die Personen, die künstlerisch tätig sind/arbeiten.⁵¹⁶ Somit wird er auch für Hannah Höch genutzt.

4.5 „Was ist mit denen, die es einfach tun?“⁵¹⁷

Im Anschluss an die bisherigen Ausführungen und den Versuch eine für die vorliegende Arbeit sinnige Annäherung an den Künstler:Innen-Begriff zu finden, stellt sich die Frage: „Was ist mit denen, die es einfach tun?“ Wie kann das bisher Hergeleitete im Verhältnis dazu stehen, dass es Personen gibt, die künstlerisch arbeiten oder sich als Künstler:Innen bezeichnen – unabhängig davon ob sie als diese angerufen werden oder nicht? So wurde bereits aufgezeigt, dass *Künstler:In* zwar nicht als Strukturkategorie fungiert, dennoch schwebt die Frage, wer mit dem Wort gemeint sein kann (und wer nicht) als Figur im Diskursraum und ist angereichert mit Mythen rund um Können, Begabung und Außenseiter:Innentum. Innerhalb dieser machtkritischen Perspektive, die das Scharnier der Deutungshoheit als eine Schlüsselstelle in dem Ringen um die Gretchenfrage „Wer ist gemeint?“ versteht, kann jedoch nicht in den Blick genommen werden, für wen sich diese Frage nicht stellt oder wer sie vielleicht gar nicht hört. Diesbezüglich sollen im Folgenden drei Gedankenperspektiven zum Stellen der Frage „Wer ist Künstler:In?“ aufgeworfen werden, die das bisher Dargelegte kontrastieren sollen.⁵¹⁸

514 Anm. d. Autorin: Vertiefend hierzu siehe Ausführungen und Thesen in Kapitel 5.

515 Anm. der Autorin: Zur Diskussion der Kontingenz am Beispiel lebensgeschichtlicher Erzählungen siehe Puhr/Geldner (Hg.), 2017, S. 42–51.

516 Anm. d. Autorin: Das folgende Zitat – aus dem Bereich der Sozialen Arbeit – zeigt sich als sehr passend in Bezug auf die Möglichkeit der Selbstbezeichnung möglichst aller Personen als *Künstler:In*: „Gerade die Selbstkonstruktionen, mit denen Selbstermächtigungen verbunden sind, müssen als Prozesse anerkannt werden, mit denen Individuen eine Position in der Gesellschaft suchen und zugleich die gesellschaftlichen Verhältnisse kritisch verarbeiten.“ (Groß, 2010, S. 45).

517 Anm. d. Autorin: Ein Dank an dieser Stelle an Christina Griebel für diese wichtige Frage/Formulierung, die m.E. so auf dem Punkt gebracht ist, dass ich sie genauso übernommen habe wie sie beim mir ankam.

518 Anm. d. Autorin: Die drei aufgerufenen Ebenen (unten, mitte, oben) sollen gesellschaftliche Privilegierungsgrade ausdrücken; mir ist bewusst, dass diese Unterteilung eine dichotome Perspektive reproduziert, jedoch war es an

a) Für Künstler:Innen spielt es keine Rolle (oben)

Die erste Perspektive, die die Frage nach dem Künstler:Innen-Sein gar nicht stellt, ist die des Kunstprofessors: Die Figur des Kunstprofessors steht (symbolisch und real) für die im Feld höher positionierten Personen; es hätte auch ein freischaffender Künstler, ein Kurator, o.ä. gewählt werden können (zumindest in Bezug auf kulturelles Kapital); interessant am Kunstprofessors ist jedoch, dass hier gleich mehrere Kapitalebenen zusammenfließen. So ist er gesamtgesellschaftlich und in Bezug auf die Kunst-Frage privilegiert aufgestellt und fungiert als Stellvertretung für diejenigen, die (sich) die Frage nicht stellen, weil sie sie nicht stellen *müssen*.

Aus einer Position heraus, die sich das Künstler:Innen-Sein einfach *nehmen* – im Sinne von selbst zusprechen – kann, weil (kulturelles) Kapital in reichlicher Ausstattung vorliegen, kann die Frage *wer Künstler:In ist*, aus dieser Perspektive daher als eine eher untergeordnete erscheinen.

Der reale Kunstprofessor, mit dem ich diese Unterhaltung führte, winkte die Frage tatsächlich ab und äußerte, dass, *wenn ich Künstler:In bin*⁵¹⁹, sich diese Frage nicht stellt, sondern die Selbstbezeichnung sich vielmehr an dem genutzten künstlerischen Medium orientiert und somit die Frage „Bin ich Maler:In oder Performer:In?“ lauten müsste. Interessant an dieser Perspektive ist, dass ein sich-nicht-im-Diskurs-befinden – also die Frage, wie es ist, wenn Mensch sich nicht als Künstler:In bezeichnen *kann*, weil Kapitalressourcen fehlen – nicht imaginiert wird/werden kann.

Somit lässt sich feststellen, dass die Frage *wer Künstler:In ist*, nicht gestellt wird, wenn sie nicht gestellt werden *muss*.

b) Es liegt auf der Hand: Künstler:Innen sind die, die künstlerisch arbeiten (mittendrin)

Eine zweite Perspektive, aus der die Frage (eventuell) nicht gestellt wird, ist die derjenigen, die künstlerisches Arbeiten einfach *tun*. Ausgehend hiervon, ließe sich eine Definition von Künstler:In herausstellen, die wie folgt lautet: *Künstler:In ist, wer künstlerisch arbeitet, also sich mitten-im-Schaffen befindet*. Diese Idee weitergedacht, bin ich immer dann Künstler:In, wenn ich (gerade) etwas Künstlerisches mache. Wenn ich also an meiner Collage sitze, dann bin ich. Immer wenn ich nicht an ihr sitze, bin ich etwas oder jemand anderes.⁵²⁰ Jedoch gestaltet es sich etwas schwieriger diese Perspektive durch zu deklinieren, wenn die Frage aufkommt, ob es überhaupt etwas fernab von Handeln eingeben kann und somit ein Verständnis von Kunst im Sinne von Lebenskunst gesetzt wird (und schon Atmen als künstlerischer Akt verstanden wird). So können wir zweitens konstatieren, dass die Frage nicht gestellt werden muss, weil einfach *getan* wird.

c) Es ist egal (unten)

Als dritte Position, die das Stellen der Frage nach Künstler:Innen kontrastiert, ist die des nicht-gehört-Werdens. Wenn ich die Frage, *ob ich Künstler:In bin* nicht kenne, nicht höre oder wenn ich nicht von anderen gehört werde, erscheint es überflüssig darüber zu sinnieren, ob und wie ich mich dazu positioniere. Da – wie bereits herausgestellt wurde – die Frage nach dem

dieser Stelle wichtig die gesellschaftliche Stellung in Bezug auf die Künstler:Innen-Frage mit Hilfe einer Symbolik hervor zu heben.

519 Anm. d. Autorin: Spätestens an dieser Stelle war klar, dass er meine Frage sowie meine Standpunktreflexion überhaupt nicht verstanden hatte, was ihn jedoch nicht daran hinderte seine Position – nach der ich nicht gefragt hatte – auszubreiten.

520 Anm. d. Autorin: Ich danke an Mai-Anh Boger für dieses wichtige Gedankenspiel, das meine Perspektive sehr erweitert hat.

Künstler:Innen-Sein überhaupt stellen zu können, eine gewisse gesellschaftliche Privilegierung voraussetzt, bedeutet dies auch, dass Personen, die nicht über eine solche verfügen, sie eben nicht stellen *können* (oder *wollen*, weil andere Dinge im Leben weitaus wichtiger sind).

Die Frage wird in diesem Fall nicht gestellt, weil sie nicht gestellt werden *kann*.

Auf die Verwobenheit von Differenz und Collage, bzw. die Möglichkeit Biographie als Collage im Sinne gemachter Differenzerfahrungen denken zu können, wird nun in Kapitel 5 eingegangen.

5 Differenzerfahrungen und Collage

Im nun folgenden Kapitel werden theoretische Bezüge zu Collage mit der Frage nach Differenz und Differenzerfahrungen verknüpft. Hierzu wird zunächst Differenz aus sprachphilosophischer Perspektive erörtert, um dies im Anschluss mit den vier Differenzkategorien Geschlecht, Körper/Behinderung, Klasse, Herkunft/*race* und deren Konstruktionsmechanismen zu verknüpfen; zudem werden subjekttheoretische Bezüge Judith Butlers hinzugezogen, um zu ergründen, wie sich Subjektwerdung und Differenzerfahrung vollziehen. Diese Erkenntnisse werden auf die Möglichkeit, Biographien (mit Differenzerfahrungen) als Collage zu denken, übertragen.

Leitend für die Bearbeitung sind die folgenden drei Thesen, chronologisch aufeinander folgend:

1. Differenzerfahrungen sind mit Kategorien und Zuschreibungen verbunden. Durch z.B. die Ansprache/Zuschreibung als Frau kann sich eine Person als *Nicht-Mann* und daher als *different* zur Gruppe der *Männer* und zugehörig zur Gruppe der *Frauen* erfahren.
2. Auch *Künstler:In* kann als Kategorie fungieren, indem eine Person als *Künstler:In* angerufen wird oder nicht. Dies ist mit dem Konzept der Deutungshoheit verknüpft und äußert sich z.B. an dem erfinden *anderer Kunst* wie „Outsider Art“ oder „Primitiver Kunst“.
3. Differenzerfahrungen, die mit Zuschreibungen als *Anderer* verbunden sind, werden als biographische Brüche thematisiert und als solche erfahren. Somit lassen sich Differenzerfahrungen als Teile eines collagierten Lebens/einer collagierten Biographie diskutieren.

Da die Bearbeitung der Thesen ein großes Maß an theoretischem Zugang erfordert, erfolgt das Eingehen auf und Einlösen der ersten These im Kapitel 5.4.3 *Subjektivierung und Differenzerfahrung*; der zweiten These wird sich in Kapitel 5.5 *Differenz und Künstler:Innen* vollends gewidmet, während der dritten These in Kapitel 5.6 *Differenzerfahrung als Collage – Collage-Biographie als Lebensprinzip* nachgegangen wird.

5.1 Sprachphilosophische Grundlagen und -fragen zu Differenz

Dieses Buch versteht sich als aus einer differenztheoretischen Perspektive auf die Collage blickend; aus diesem Grund werden nun zunächst differenztheoretische Grundlagen vorgestellt und erörtert; angefangen bei sprachphilosophischen Bezügen.⁵²¹

Was sind Differenz(en) und warum ist das Wissen um diese so bedeutsam? Das Nomen *Differenz* stammt aus dem 15. Jahrhundert, ist dem gleichbedeutenden *differentia* – einem Abstraktum zu *differre* – entlehnt, was *sich unterscheiden, zerteilen, auseinandertragen* meint. Wird das Wort noch genauer betrachtet, fällt auf, dass *differre* wiederum von *ferre*⁵²² – das *tragen, aufweisen, herbeibringen* bedeutet – abgeleitet ist.⁵²³ Somit eröffnet Differenz die Möglichkeit einer Unterscheidung von *Etwas*, woran sich die Frage nach möglichen *Merkmale*n oder Kategorien

521 Anm. d. Autorin: Albert Scherr verdeutlicht, dass eine differenztheoretische Perspektive einem Verständnis sozialer Ungleichheit als Folge von Inklusions- und Exklusionsmechanismen sowie Hierarchien unterstellt ist; zugleich verweist er darauf, dass es unterschiedliche Ungleichheitsordnungen in gesellschaftlichen Teilsystemen gibt, die sich auf Privilegierungen und Diskriminierungen von Individuen auswirken (vgl. Scherr, 2012, S. 9).

522 Anm. d. Autorin: Bei Kluge wird auf die Verwandtschaft zwischen dem lateinischen Wort *ferre* und dem griechischen Wort *Metapher* verwiesen; dieser interessanten Verwandtschaftsbeziehung wird in Kapitel 3.1.3 nachgegangen.

523 vgl. Kluge, 1999, S. 143.

dieser Unterscheidung anschließt. Bevor die Verzahnung von Differenz, Kategorien und damit verbundener Macht vertieft wird, werden zunächst linguistische Grundlagen zu Differenz anhand der Theorieperspektiven Ferdinand de Saussures und Jacques Derridas dargelegt.

Den folgenden Ausführungen liegt die Annahme zu Grunde, dass Differenz und Differenzen als Bestandteil der Herstellung von Bedeutung und Wirklichkeit betrachtet werden können, was mit der Argumentation de Saussures explizit wird. Der viel zitierte Sprachwissenschaftler setzte sich zeitlebens mit der Frage von Zeichen und deren Bedeutung auseinander. Mit dem Kulturosoziologen Andreas Reckwitz lässt sich bemerken, dass de Saussure Differenz und Identität zwar nicht auf Subjekte, sondern eben auf Zeichen bezieht; nichtsdestotrotz beziehen sich viele Subjekttheoretiker:Innen auf de Saussures differenztheoretische Fundierung der Identität von Zeichen und übertragen die Perspektive auf Subjekte, welche sich ebenso erst „innerhalb eines Differenzsystems von Unterscheidungen und Abgrenzungen“⁵²⁴ herausbilden. In de Saussures posthum⁵²⁵ erschienenem Werk „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft“ macht dieser bereits in der Einleitung deutlich, dass er Sprache als soziales Produkt begreift, in welchem bestimmte Konventionen, auf die sich Menschen geeinigt haben, herrschen.⁵²⁶ Als grundlegende Perspektive legt der Autor dar, dass, wenn von sprachlichen Zeichen die Rede ist, nicht nur dieses selbst eine Rolle spielt, sondern auch die *Vorstellung* davon:

„Das sprachliche Zeichen vereinigt in sich nicht einen Namen und eine Sache, sondern eine Vorstellung und ein Lautbild. Dieses Letztere ist nicht der tatsächliche Laut, der lediglich etwas Physikalisches ist, sondern der psychische Eindruck dieses Lautes, die Vergegenwärtigung dessen aufgrund unserer Empfindungswahrnehmungen; es ist sensorisch, und wenn wir etwas gelegentlich ‚materiell‘ nennen, so ist damit eben das Sensorische gemeint im Gegensatz zu dem anderen Glied der assoziativen Verbindung, der Vorstellung, die im allgemeinen [sic!] mehr abstrakt ist.“⁵²⁷

Dieser Argumentation folgend lässt sich eine Unterscheidung von Zeichen vornehmen, die der Semiotiker wie folgt formuliert:

„Ich schlage also vor, daß man das Wort Zeichen beibehält für das Ganze, und Vorstellung bzw. Lautbild durch Bezeichnetes und Bezeichnung (Bezeichnendes) ersetzt; die beiden letzteren Ausdrücke haben den Vorzug, den Gegensatz hervorzuheben, der sie voneinander trennt und von dem Ganzen, dessen Teile sie sind.“⁵²⁸

Dieser Unterscheidung schließt sich der Grundsatz der Beliebigkeit des Zeichens (auch als Arbitrarität bezeichnet) nach de Saussure an. Anhand der Ausführungen des Semiotikers wird deutlich, dass die Verbindung von Bezeichnung (Signifikant) und Bezeichnetem (Signifikat) eine willkürlich gesetzte ist; so wird am Beispiel *Schwester* verständlich, dass die Vorstellung von Schwester nicht durch eine Beziehung mit der Lautfolge Schwester ausgezeichnet ist, die Vorstellung der

524 Reckwitz, 2008, S. 20.

525 Anm. d. Autorin: Der Herausgeber des Buches „Die *différance*. Ausgewählte Texte“ von Jaques Derrida, Peter Engelmann, verweist in der Einleitung des Buches auf die Entstehung der „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft“ Saussures. Engelmann verdeutlicht hier, dass Saussures Schüler dieses Werk nach dessen Tod zusammenstellten, da sich in dessen Nachlass keine ausgearbeiteten Schriften und Vorlesungstexte befunden hätten (vgl. Engelmann, 2004, S. 21f.). Diese Methode des Zusammenstellens und Aufbereiten lässt die Assoziation einer Textcollage aufkommen.

526 vgl. de Saussure, 1967, S. 11.

527 De Saussure, 1967, S. 77.

528 De Saussure, 1967, S. 78f.

Verwandtschaftsbeziehungen Schwester könnte auch eine andere Bezeichnung besitzen.⁵²⁹ Die Arbitrarität von Zeichen verdeutlicht nicht nur die Beliebigkeit von Zeichen/Sprache, sondern auch die gesellschaftliche Konvention dieser und damit verbundene Wirklichkeitskonstruktionen. Gleichzeitig verdeutlicht der Semiotiker die, wie er es nennt, Unveränderlichkeit von Sprache: Die Mehrheit der Menschen, die „Masse der Sprachgenossen“⁵³⁰, wird nicht zur Wahl einer Bezeichnung befragt bzw. in diese eingebunden, ebenso wenig wie Individuen aus Sprachkonventionen heraustreten können und Bezeichnungen für z.B. Dinge durch neue Bezeichnungen ersetzen können.⁵³¹ Nichtsdestotrotz besteht die Möglichkeit, dass sich Sprache verändert, da sich diese im Kontinuum der Zeit bewegt; ebenso rekurriert die Möglichkeit der Veränderung von Sprache auf die Beliebigkeit der Zeichen.⁵³² Die Literaturwissenschaftlerin Catherine Belsey beginnt das Buch „Poststrukturalismus“ mit dem Streitgespräch zwischen Alice und Humpty Dumpty (aus dem Buch „Alice hinter den Spiegeln“ von Lewis Carroll); anhand dessen kann die

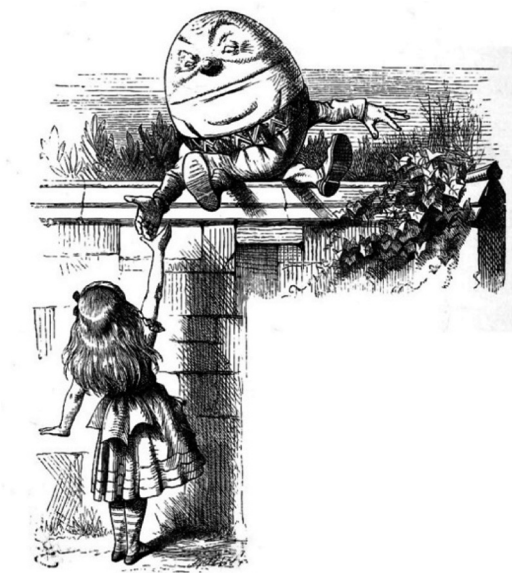


Abb. 11: John Tenniel: „Alice hinter den Spiegeln“, (1871)
Quelle: Carroll, 2016b, S. 84.

Arbitrarität von Zeichen ebenso nachvollzogen werden wie die auftretende Gleichzeitigkeit der Unveränderlichkeit und Veränderlichkeit von Zeichen (Abb. Nr. 11). Belsey schreibt:

„Humpty Dumpty verwickelt Alice in ein Streitgespräch nach dem anderen, als ob ein Dialog ein Wettkampf wäre. Nachdem er zu seiner eigenen Zufriedenheit, wenn auch nicht zu der von Alice, bewiesen hat, dass Nicht-Geburtstagsgeschenke vorzuziehen sind, weil man sie öfter bekommen kann, fügt er triumphierend hinzu: ‚Da hast du deine Herrlichkeit!‘ Hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch,

529 vgl. de Saussure, 1967, S. 79.

530 De Saussure, 1967, S. 83.

531 vgl. ebd.

532 vgl. de Saussure, 1967, S. 87ff.

ihn zu besänftigen, und schlichtem gesunden Menschenverstand, erwidert Alice: ‚Ich weiß nicht, was Sie mit ‚Herrlichkeit‘ meinen.‘ Also erklärt Humpty Dumpty: ‚[...] Ich meinte: ‚da hast du ein schönes Argument, das dich umhaut!‘⁵³³

Auffällig an der vorliegenden Textstelle ist, dass Belsey – wenn sie von Alices „schlichtem gesunden Menschenverstand“⁵³⁴ schreibt und sich darauf bezieht, dass Humpty Dumpty in diesem Moment das Wort *Herrlichkeit*⁵³⁵ in einem anderen Kontext benutzt als es Alice vertraut ist und auch als es *üblicherweise* benutzt wird – keine Referenz zu Gilles Deleuze Auseinandersetzung mit ebendieser Geschichte markiert, wenngleich er in der „Logik des Sinns“ die Geschichte von Alice und in diesem Kontext auch den *gesunden Menschenverstand* ausführlich analysiert. Gilles Deleuze beschreibt den Zusammenhang des *gesunden Menschenverstandes* mit einer übergeordneten Ordnung, die er als *Gemeinsinn* bezeichnet und auf die sich bezogen werden kann, einen Sinn, der Orientierung in der Welt bietet.⁵³⁶ Infolgedessen ist es nicht möglich *alleine* verrückt zu sein oder zu werden – würde Alice alleine im Wunderland sein, wäre an Verrückt-Sein nicht zu denken, weil es kein Kriterium gibt, an dem sich eine Verrücktheit messen ließe – eine zweite Person oder übergeordnete An_Ordnung ist immer nötig, um die Referenz zum Verrückt-Sein, zur Abweichung von Normalität, bilden zu können. In den Geschichten „Alice im Wunderland“ und „Alice hinter den Spiegeln“ ist in diesem Kontext zu beobachten, dass Alice ihre Erlebnisse beständig mit ihren Alltagserfahrungen abgleicht. Deleuze formuliert die Notwendigkeit von Zweien zur Verrücktheit wie folgt:

„Man muß zwei sein, um verrückt zu sein, man ist stets zu zweit verrückt, sie [der Hutmacher und der Faselhase] sind alle beide an dem Tag verrückt geworden, an dem sie ‚die Uhr entstellt‘, das heißt das Maß zerstört, das Anhalten und die Ruhepunkte abgeschafft haben, die die Qualität auf irgendetwas Feststehendes beziehen.“⁵³⁷

Im Falle des Hutmachers und des Hasens entsteht somit ihre Verrücktheit dadurch, dass sie die Uhr als Zeitmesser, als Referenzherstellungsobjekt, zerstört haben, die ihnen einen Rahmen bot, innerhalb dessen sie sinn_voll Zeit einteilen konnten. Ohne diese, existiert für die beiden keine sinnvolle Strukturierung mehr, weshalb sie – gefangen am *Fünf-Uhr-Teetisch* – weiter Tee trinken (müssen und/oder können). Die Figur Humpty Dumptys wiederum ver_körpert die Abschaffung des übergeordneten Gemeinsinns, indem er selbst zum „Herr der Worte, [...] Stifter des Sinns“⁵³⁸ wird und „die Differenzen so verteilt, dass keine feststehende Qualität, keine gemessenen Zeit sich auf ein identifizierbares oder erkennbares Objekt bezieht“⁵³⁹, während Alice innerhalb ihres Streitgespräches als Hüterin des Gemeinsinns fungiert und auf die Not-

533 Belsey, 2013, S. 7. Wenngleich das vorliegende Zitat und die Autorin im folgenden kritisiert werden, erscheint eine Referenz hierauf sinnig, da Belsey die Szene Alices und Humpty Dumptys sehr prägnant zusammengestellt hat und m.E. die Übersetzung von Belseys Text passender als die Originalübersetzung erscheint; Humpty Dumpty würde sich über diese Sinnverschiebung sehr freuen.

534 Belsey, 2013, S. 7.

535 Anm. d. Autorin: In der deutschen Übersetzung von Carrolls Originaltext „Alice hinter den Spiegeln“ wird interessanterweise die englische Aussage Humpty Dumptys „There’s glory for you!“ mit „Wenn das keine Glocke ist“ anstelle der im Belsey Text gewählten Formulierung „Da hast du deine Herrlichkeit“ übersetzt, die inhaltlich stärkere Bedeutungsüberschneidungen zu „glory“ hat, während „Glocke“ eine größere lautliche Nähe zu „glory“ aufweist.

536 vgl. Deleuze, 2017, S. 107.

537 ebd.

538 Deleuze, 2017, S. 107.

539 ebd.

wendigkeit insistiert, einen gemeinsamen Referenzpunkt zu haben, um überhaupt sinn_voll miteinander sprechen zu können.

Wenn also Humpty Dumpty – in der Erstübersetzung wird sein Name mit *Gogblemoggle* übersetzt – sich selbst zum Herrn der „Semanteme und Zahlmeister der Wörter [beruft], indem er sie so verzweigen läßt und in Resonanz versetzt, daß man sie nicht mehr versteht“⁵⁴⁰, streiten sie wie folgt über die Frage, *wer* über die Bedeutung entscheide:⁵⁴¹

„Aber ‚Herrlichkeit‘ bedeutet nicht ‚ein schönes Argument, das einen umhaut‘, wandte Alice dagegen ein. ‚Wenn ich ein Wort gebrauche‘, sprach Humpty Dumpty in ziemlich höhnischem Ton, ‚bedeutet es genau, was es nach meinem Belieben bedeuten soll – nicht mehr und nicht weniger‘. ‚Die Frage ist‘, sprach Alice, ‚ob Sie ein Wort so viele verschiedene Dinge bedeuten lassen können‘. ‚Die Frage ist‘, sprach Humpty Dumpty, ‚wer Herr im Haus ist – das ist alles.“⁵⁴²

In der Diskussion der beiden Protagonist:Innen macht Alice also auf die Unveränderlichkeit von Zeichen aufmerksam, wenn sie Humpty Dumpty darauf stößt, dass er (zumindest in der Kommunikation mit ihr) eben nicht einfach darüber entscheiden kann, ihnen eine andere Bedeutung zu geben. Gleichzeitig macht Humpty Dumpty auf den ebenso wichtigen Aspekt der *Veränderlichkeit* von Zeichen aufmerksam: Es wurde bereits festgestellt, dass Sprache dem Kontinuum der Zeit unterliegt, ebenso wie sie ständige Veränderungen vollzieht.⁵⁴³ Außerdem wird im zitierten Ausschnitt der Geschichte Alices auf die Beliebigkeit von Bezeichnungen verwiesen, wenn Humpty Dumpty verdeutlicht, dass er in Bezug auf die Bedeutung von Worten lediglich nach seinem Gusto entscheide, welche Bezeichnung er verwende.

Um auf de Saussures „Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft“ zurückzukommen und diese mit der Frage nach Differenz zu verbinden, lassen sich seine Bezugnahmen von Gleichheit und Differenz aufführen: „Beim Mechanismus der Sprache dreht sich alles um Gleichheiten und Verschiedenheiten, wobei die letzteren nur das Gegenstück von den ersteren sind.“⁵⁴⁴ Weiterhin verdeutlicht der Semiotiker jedoch, dass Zeichen ihre Identität nicht durch eine Wesenhaftigkeit oder Essentialität erlangen, sondern durch die Differenz von anderen Elementen; er postuliert, dass Sprache weder Vorstellungen noch Laute enthalte, die „gegenüber dem sprachlichen System präexistent wären“⁵⁴⁵, somit *existieren* de Saussure zufolge in der Sprache nur Verschiedenheiten.⁵⁴⁶ An anderer Stelle schreibt er: „In der Sprache wird, wie in jedem semeologi-

540 Deleuze, 2017, S. 292.

541 Anm. d. Autorin: Da wie schon erwähnt m.E.n. die Übersetzung des Belsey-Textes ins Deutsche treffender erscheint, wird dieser im Fließtext dargestellt. In der Erstübersetzung lautet der Streit wie folgt:

„Wenn das keine Glocke ist!“, „Ich verstehe nicht, was Sie mit ‚Glocke‘ meinen“, sagte Alice.

Gogblemoggle lächelte verächtlich. „Wie solltest du auch – ich muß es dir doch zuerst sagen. Ich meinte: ‚Wenn das kein einmalig schlagender Beweis ist!“ „Aber ‚Glocke‘ heißt doch gar nicht ein ‚einmalig schlagender Beweis‘“, wandte Alice ein. „Wenn ich ein Wort gebrauche“, sagte Gogblemoggle in recht hochmütiger im Ton, „dann heißt es genau, was ich für richtig halte – nicht mehr und nicht weniger.“ „Es fragt sich nur“, sagte Alice, „ob man Wörter einfach etwas anderes heißen lassen kann.“ „Es fragt sich nur“, sagte Gogblemoggle, „wer der Stärkere ist, weiter nichts.“ (Carroll, 2016b, S. 87f.).

542 Carroll, zit. nach Belsey, 2013, S. 7.

543 Anm. d. Autorin: Humpty Dumpty kann als eine Leitfigur des Hinterfragens scheinbar gesetzter Normen und unveränderlicher Strukturen verstanden werden. Nichtsdestotrotz erscheint seine Begründung als patriarchale/herrschaftliche, wenn diese auf der Aussage, *wer der Herr im Haus ist*, beruht.

544 De Saussure, 1967, S. 129.

545 De Saussure, 1967, S. 143.

546 vgl. ebd.

schen [sic!] System, ein Zeichen nur durch das gebildet, was es Unterscheidendes an sich hat.“⁵⁴⁷
Andreas Reckwitz schreibt hierzu:

„[...] Entscheidend ist, dass hier die Differenzen (zwischen den Zeichen) der Identität (des einzelnen Zeichens) vorangehen: Sprache ist ein Differenzensystem, und erst die Differenzen/Unterscheidungen zwischen den Elementen – sowohl den Signifikanten als auch den Signifikaten – produzieren die spezifische ‚Identität‘, d.h. die abgrenzbare Einheit des einzelnen Zeichens als Form und als Inhalt.“⁵⁴⁸

Zusammenfassend kann die These, dass Bedeutung durch Differenzen entsteht, an de Saussures Aussage zu der Funktionsweise von Sprache nachvollzogen werden:

„Innerhalb einer und derselben Sprache begrenzen sich gegenseitig alle Worte, welche verwandte Vorstellungen ausdrücken: Synonyma wie *denken*, *meinen*, *glauben* haben ihren besonderen Wert nur durch ihre Gegenüberstellung; wenn *meinen* nicht vorhanden wäre, würde sein ganzer Inhalt seinen Konkurrenten zufallen.“⁵⁴⁹

Die bisherigen Darlegungen de Saussures zu Differenz sollen durch ein Zitat des Soziologen Anil K. Jain unterstrichen werden, in welchem er die Schwierigkeit den Differenzbegriff in Worte zu fassen (ohne hierdurch Machtverhältnisse zu reproduzieren) verdeutlicht:

„Differenz ist ‚anders‘. Es handelt sich um eine ‚flüchtige‘ Kategorie, die sich jedem Versuch der Umfassung und Definition entzieht. Je näher man sich an sie herantastet, desto weiter entfernt man sich tatsächlich, denn Differenz kann – ihrer ‚Natur‘ gemäß – niemals identifiziert werden. Sobald Differenz ‚festzustehen‘ scheint, entschwindet sie plötzlich oder verkehrt sich gar in ihr Gegenteil – sie wird in-different: identisch. Denn wo und wann immer Differenz definiert wird, gibt es kein Raum mehr für ihre Entfaltung. [...] Deshalb soll hier Differenz nicht als eine feste Kategorie begriffen werden, sondern als ein bestimmtes *Verhältnis*. [...] Es ist nur möglich von Differenz zu sprechen, wenn man sich auf bestimmte ‚andere‘ Kategorien, Dingen, Person etc. – und damit auf *ein* (*konkretes*) Anderes – bezieht. Oder um genauer zu sein: Differenz entsteht in dieser Beziehung. Kennt man folglich diese Kategorien, Dinge oder Personen und ihre Beziehung(en), so kennt man (annähernd) die Differenz, die sie unterscheidet.“⁵⁵⁰

So macht auch er deutlich, dass es kein *Wesen* der Differenz gibt, sondern diese nur in Bezug auf das Andere entsteht. Andreas Reckwitz verdeutlicht ebenfalls die Infragestellung von Essenz, wenn er de Saussures strukturalistisch-semiotische Ideen auf kulturwissenschaftliche Sachverhalte bezieht. Der Kulturosoziologe schreibt:

„Begrift man Kultur insgesamt als Ensemble von Zeichensystem, dann ergibt sich aus Saussures Position eine konstruktivistische, gegenüber Essentialismen skeptische Perspektive: Kulturelle Räume stellen sich als Klassifikationssysteme dar, die ihre Logik alleine in ihrer immanenten Zeichenstruktur finden und keine ‚Natur der Dinge‘ abbilden.“⁵⁵¹

Anil K. Jain geht weiterhin auf die Konstruktion von Andersheit und die Rahmenbedingungen, in welchen diese sich ereignet, ein, wenn er schreibt:

„Anders‘ zu sein, ist die ‚Natur‘ des Anderen. Wie Andersheit konstruiert und definiert wird, ist jedoch keineswegs naturgegeben. Selbstverständlich gibt es vielfältige ‚natürliche‘ Unterschiede (wie Größe oder Haarfarbe) – sowie es vielfältige Ähnlichkeiten gibt. Aber es ist entscheidend – und keineswegs zufällig (son-

547 De Saussure, 1967, S. 145.

548 Reckwitz, 2008, S. 20.

549 De Saussure, 1967, S. 138.

550 Jain, 2003, S. 259f.

551 Reckwitz, 2008, S. 19.

den abhängig von Definitions-Macht sowie sozialen kulturellen und historischen Rahmenbedingungen) –, welche Differenzen dazu dienen, den Anderen als anderen zu identifizieren. [...] Aber welcher Unterschied rechtfertigt es, dass manche Menschen im Elend leben, während andere unvorstellbaren Reichtum genießen? – Wir sehen: es gibt Differenzen der Differenz, und diese machen einen Unterschied für uns.“⁵⁵²

Der Herleitung des Soziologen folgend wird bereits deutlich, dass Differenz(en) nicht ohne Reflexion gesellschaftlicher Rahmenbedingungen und Machtverhältnissen gedacht werden kann/können – ein Aspekt, auf den im weiteren Verlauf des Kapitels noch ausführlicher eingegangen wird.

Der Derrida-Spezialist Heinz Kimmerle betrachtet den Philosophen innerhalb einer Strömung, die er als „Philosophie der Differenz“ bezeichnet, wenngleich er deutlich macht, dass das *Denken in Differenz* – wie es auch z.B. Michel Foucault, Gilles Deleuze oder Julia Kristeva betreiben – keine *einheitliche* philosophische Strömung darstellt.⁵⁵³ Jaques Derridas Betrachtungen zur Differenz nehmen den strukturalistischen Ansatz Saussures als Ausgangspunkt und versuchen über diesen hinauszugehen, indem metaphysikkritische⁵⁵⁴ Überlegungen einbezogen werden, auf welchen der Philosoph eine neue Wissenschaft – die Grammatologie – gründet. Es werden im Folgenden wichtige Kerngedanken Derridas zur Differenz dargelegt, die als Basis der weiteren Ausführungen dienen sollen.

Kimmerle erörtert Derridas Ausführungen zur Schrift, welche er auch als „Eröffnung des Spiels der Differenzen“⁵⁵⁵ bezeichnet und als ein Rahmen der weiteren Ausführungen gedacht werden können, wie folgt:

„Der wesentliche Schritt zu einer Wissenschaft von der Schrift oder Grammatologie, den er unternimmt, liegt darin, daß er Schrift nicht mehr als Zeichen auffaßt, das für eine Sache steht, diese repräsentiert, sondern als Spur, die auf etwas verweist, das nicht statisch präsent ist, sondern weiterverweist innerhalb eines Gefüges von Verweisungen. [...] Derrida setzt die Grammatologie damit in Beziehung zur Linguistik oder allgemeinen Sprachwissenschaft, deren einfachster Baustein bei De Saussure das ‚Phonem‘ ist. Nicht die Semiologie (Zeichentheorie), wie De Saussure meinte, sondern die Grammatologie steht für den umfassenderen Zusammenhang, innerhalb dessen die Sprachwissenschaft zu entwickeln ist.“⁵⁵⁶

So stellt der Autor die These Derridas in den Fokus, dass Schrift nicht mehr als *Zeichen*, sondern als *Spur* aufgefasst wird; anhand dieser Veränderung der Perspektive wird deutlich, warum Derrida nicht mehr die Zeichentheorie als Ausgangspunkt der Sprachwissenschaft situiert, sondern die Grammatologie. Wenn ausgeführt wird, dass die Spur auf etwas verweist, das nicht statisch präsent ist, sondern weiterverweist innerhalb eines Gefüges von Verweisungen, deutet dies auf Derridas sich hieran anschließende Metaphysikkritik hin, welche seine Perspektive von de Saussures maßgeblich unterscheidet. Bevor diese Kritik ausgebreitet wird, werden zunächst einige hinführende Gedanken Derridas zur Differenz dargelegt: Jacques Derridas im Jahre 1968 gehaltener Vortrag/Essay zur vielzitierten „différance“ beginnt (ebenso wie das lateinische Alphabet) mit dem Buchstaben A:

552 Jain, 2003, S. 260f.

553 Kimmerle, 1992, S. 15f.

554 Anm. d. Autorin: In Bezug auf Derridas Dekonstruktion der Metaphysik bezeichnet Stephan Moebius diese folgendermaßen: „Metaphysik ist aber auch die Bevorzugung des Denkens, des Bewusstseins, des ursprünglichen, voluntaristischen und intentionalen Subjekts, der Vernunft oder der Präsenz – die Setzung eines noch nicht vom Gleiten der Signifikanten betroffenen *Zentrums* des Denkens; dieser Logozentrismus ist sprachtheoretisch ein Phonozentrismus [...]“ (Moebius, 2003, S. 91).

555 Kimmerle, 1992, S. 39.

556 Kimmerle, 1992, S. 40f.

„Ich werde also von einem Buchstaben sprechen. Von dem ersten, wenn man dem Alphabet und den meisten Spekulationen, die darüber gewagt wurden, glauben darf. Ich werde also von dem Buchstaben *a* sprechen, von jenem ersten Buchstaben, den hier und da in die Schreibung des Wortes *différence* einzuführen notwendig scheinen konnte; und dies im Verlauf einer Schrift über die Schrift, auch einer Schrift in der Schrift, deren verschiedene Bahnen in sehr bestimmten Punkten alle über eine Art groben orthographischen Fehler verlaufen, diesen Verstoß gegen eine Orthodoxie, die eine Schrift regelt, gegen das Gesetz, welches das Geschriebene regelt und es in die Grenzen seiner Schicklichkeit einschließt.“⁵⁵⁷

So macht der Poststrukturalist in der Eröffnung seiner Rede deutlich, dass er im weiteren Verlauf seiner Erörterung bewusst gegen orthographische Regeln verstoßen werde, indem er das französische Wort *différence* wissentlich und willentlich mit *a*⁵⁵⁸ schreibe, also den Begriff *différance* gebrauchen werde. Dieser kleine Unterschied der Schreibweise des Wortes wird jedoch für *Zuhörende* nur dann deutlich, wenn explizit geäußert wird, um welche Schreibweise es sich gerade handelt (*différence* oder *différance*); hierdurch macht sich die vorliegende Differenz nur als grafische, nicht jedoch als Differenz des Lautes, bemerkbar. Jacques Derrida bezieht sich im Weiteren auf die Abwesenheit des *a* in der *différence* und auf die Abwesenheit der *différance* an sich; er konstatiert, dass die *différance* weder Existenz noch Wesen habe, weder ein Wort noch ein Begriff sei.⁵⁵⁹ Nichtsdestotrotz vollzieht er eine semantische Herleitung des zu Grunde liegenden Verbs ‚différer‘ (lat. *differre*) und macht infolgedessen auf die unterschiedlichen Bedeutungen des Verbs aufmerksam; hiernach lässt sich sowohl die – wie er sie bezeichnet – *Temporisation* (also eine zeitliche Verschiebung), als auch die *Verräumlichung* herausstellen.⁵⁶⁰ Letztere stellt ein eher gewöhnliches bzw. bekannteres Verständnis des Verbes dar – es wird auch mit Andersheit oder dem Nicht-Identisch-Sein verbunden –, während Erstere sich erst über die Bezugnahme zum griechischen Wort *diapherein* erschließt und somit als nicht auf den ersten Blick offensichtlich erscheint.⁵⁶¹ Das Phänomen von Verräumlichung und Temporisation lässt sich mit Kimmerle folgendermaßen zusammenfassen:

„[...] Jedes scheinbar gegenwärtige Element des Bedeutens bezieht sich auf ein anderes als es selbst. Die Konstitution der Bedeutung wird durch den Vergleich ermöglicht mit früheren oder möglichen zukünftigen Bedeutungen. Das schafft eine zeitliche Distanz zur Vergangenheit oder zur Zukunft als Modifikation der Gegenwart, zugleich aber auch ein räumliches Intervall, in dem die Gegenwart sich von sich selbst unterscheidet. Die materielle Spur (Schrift) entsteht aus gleichzeitigen Unterschieden an anderen Orten. Sie besteht als ein/in einem Verweisungszusammenhang. Die Zeit wird auf diese Weise Verräumlichung. Das Werden breitet sich aus im/als Raum, indem es einen Verweisungszusammenhang voraussetzt und (mit) konstituiert.“⁵⁶²

Es lässt sich also konstatieren, dass die *différance* nur im Vergleich zum *Anderen* sichtbar wird, sie selbst erscheint als nicht fass- und greifbar. Das was als ihr Inhalt oder Kern verstanden werden könnte, wird nur in Abgrenzung zu etwas *Anderem* erfahrbar, wodurch deutlich wird, dass

557 Derrida, 2004, S. 110.

558 Anm. d. Autorin: Kimmerle stellt heraus, dass es sich insofern um eine Besonderheit handelt, da der Buchstabe A nicht nur der erste des *lateinischen* Alphabetes ist, sondern dass dieser im hebräischen Alphabet eine besondere Bedeutung erhalte und um den Buchstaben Aleph – welcher gar kein Buchstabe im eigentlichen Sinne ist, sondern nur ein laryngaler Stimmansatz am Anfang eines Wortes oder einer Silbe – jüdische Mystik kreise; dies – so die Erkenntnis Kimmerles – sei darin begründet, dass Derrida, selbst Jude, der jüdischen Mystik nahe gewesen sei (vgl. Kimmerle, 1992, S. 82).

559 vgl. Derrida, 2004, S. 115f.

560 vgl. Derrida, 2004, S. 117f.

561 vgl. Derrida, 2004, S. 117.

562 Kimmerle, 1992, S. 85.

sie eben keinen Kern besitzt. Der Schwierigkeit, ja fast schon Unmöglichkeit, dieses *Nichts* der *différance* zu fassen ist sich Derrida bewusst; so schreibt er:

„Es bleibt zweifellos eine schwierige Aufgabe, die ontologische Differenz, deren Verlautbarung fast ungehört verblieb, zu denken. Sich jenseits unseres Logos auf eine *différance* vorzubereiten, die umso gewaltsamer ist, als sie sich noch nicht wie Epochalität des Seins und ontologische Differenz einordnen läßt, heißt weder, daß man sich davon dispensiert, durch die Wahrheit des Seins hindurchzugehen, noch auch deren unablässige Notwendigkeit zu ‚kritisieren‘, zu ‚bestreiten‘, zu verleugnen. Man muss im Gegenteil bei der Schwierigkeit dieses Durchgangs verweilen, ihn in der rigorosen Lektüre der Metaphysik, wo immer sie den abendländischen Diskurs normiert, und nicht nur in den Texten der ‚Philosophiegeschichte‘ wiederholen. Man muss dabei in aller Strenge die Spur dessen, was die Wahrheit des Seins überschreitet, erscheinen/verschwinden lassen. Die Spur (dessen), die das nie sich vergegenwärtigen kann, die Spur, die selbst nie auftreten, erscheinen und sich als solche in ihrem Phänomen offenbaren kann. Die Spur jenseits all dessen, was die Fundamentologie und die Phänomenologie in der Tiefe verbindet. Als stets differierende stellt die Spur sich nie als solche dar. Sie erlischt, wenn sie auftritt, wird stimmlos, wenn sie ertönt, wie das *a*, wenn es sich schreibt, seine Pyramide in die *différance* einschreibt.“⁵⁶³

Wie bereits angedeutet unterscheidet sich Derridas Differenz-Perspektive von de Saussures durch eine Kritik an dessen Perspektive, welche – Ersterem zufolge – eine metaphysische Vorstellung von Präsenz aufweise. Derrida macht dies deutlich, indem er auf die von de Saussure beschriebene Beliebigkeit und Differenzialität von Zeichen verweist und anhand dessen die *Präsenz* von Signifikat – also der Vorstellung, des Konzeptes – infrage stellt, da dieses nur auf sich selbst verweise: „Jeder Begriff ist seinem Gesetz nach in eine Kette oder in ein System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen auf den anderen, auf die anderen Begriffe verweist.“⁵⁶⁴ Somit widerspricht er de Saussures Idee, dass das Zeichen als Stellvertreter für etwas Abwesendes fungiert; vielmehr stellt er heraus, dass sich innerhalb dieser Denkbewegung das Zeichen immer von einem „ursprünglichen *Anwesenden*“⁵⁶⁵ ableitet, das nicht mehr anwesend ist und ersetzt werden muß⁵⁶⁶. Außerdem erachtet Derrida das von de Saussure dargelegte Sprach- und Zeichensystem nicht als etwas (Gott-)Gegebenes, sondern als ein ebenfalls Differenzen Produzierendes, dessen „Ursache nicht ein Subjekt oder eine Substanz, eine Sache im allgemeinen, ein irgendwo gegenwärtiges und selbst dem Spiel der *différance* entweichendes Seiendes ist.“⁵⁶⁷ So stellt er die Geschlossenheit des Sprachsystems infrage und schlussfolgert, dass Differenz erst durch die *différance* entsteht; die *différance* „ist der nicht-volle, nicht-einfache Ursprung der Differenzen. Folglich kommt ihr der Name ‚Ursprung‘ nicht mehr zu.“⁵⁶⁸ Das Wort des Ursprungs verweist wiederum auf die Vorstellung einer Präsenz, die aber – wie bereits erörtert – mit Derrida radikal infrage gestellt wurde. Pierangelo Maset fasst zusammen:

„Diese traditionellen Begriffe des abendländischen Denkens sind auf die Präsenz hin konstruiert worden, sie gestalten den Denkraum, in dem die philosophischen Bemühungen sich bewegen bzw. sie stellen die Doxa dar, in deren Rahmen wir unser Denken als selbst-präsent beschreiben. Die Signifikation selbst ist in diesem Rahmen als ein auf die Präsenz bezogenes Produktionssystem von Zeichen konstituiert und reproduziert worden; genau diese Struktur versucht Derrida auszuhöhlen [...].“⁵⁶⁹

563 Derrida, 2004, S. 140.

564 Derrida, 2004, S. 122.

565 Anm. d. Autorin: Hervorhebung: L.S.

566 Maset, 1995, S. 135.

567 Derrida, 2004, S. 123f.

568 Derrida, 2004, S. 123.

569 Maset, 1995, S. 135.

Auf ein Beispiel bezogen würde das bedeuten, dass jedes Element – beispielsweise *der Baum* – seinen Bedeutungscharakter nicht durch eine ihm inhärente Wirklichkeit erlangt, sondern dadurch, dass er innerhalb einer Kette von Signifikanten und deren unzähligen Querverweisen existiert.⁵⁷⁰

Was bedeuten nun diese Erörterungen in Bezug auf die Differenz bzw. für die vorliegende Arbeit? Mit Moebius gesprochen: „Anders gesagt heißt das, dass die Bedeutung eines Zeichens niemals fest ist, sondern je nach Kontext bzw. je nach seiner Stellung in der Kette der differentiellen Relationen und iterativen Wiederholungen entsteht.“⁵⁷¹ Davon ausgehend, dass es keine ursprünglichen Bedeutungen, sondern nur Spuren von Spuren sind, welche sich in einer ständigen Wiederholung, einer Zitation befinden – Derrida nennt dies Iteration⁵⁷² – erhält das Zeichen seine Bedeutung erst durch ebendiese ständige performative Iteration.⁵⁷³ Auf den Bereich des Sozialen angewandt, lässt sich festhalten:

„Jede Anordnung, jede zeit-räumliche, soziale oder symbolische Ordnung und Struktur, jeder Diskurs, jede Institution [...] bzw. jeder Kontext grenzt sich von einem Außen ab, auf das er jedoch existenziell angewiesen ist, um (sich begrenzend) zu schließen und um existieren zu können.“⁵⁷⁴

Unter Berücksichtigung der dargelegten Inhalte und mit Vorausschau auf die sich anschließende Auseinandersetzung mit *Differenz und Kategorien* lässt sich bereits konstatieren, dass diese als gesellschaftliche Konstruktionen erscheinen. Zugleich wird deutlich, dass sich *jegliche* Kontexte von einem konstruierten Außen abgrenzen, um durch diese Abgrenzung überhaupt erst eine Identität zu erhalten. Die bereits dargelegten Ausführungen Ferdinand de Saussures und Jaques Derridas erscheinen als relevante Bezugspunkte, um die Frage, was Differenz im Sozialen bedeuten kann und wie diese mit sprachlichen Äußerungen zusammenhängt, zu umreißen.

5.2 Differenz und Kategorien: Differenzkategorien im Kontext sozialer Ungleichheit (aus drei Analyseperspektiven)

Wenn im Folgenden Differenz und Kategorien zueinander in Bezug gesetzt und als Differenzkategorien aufgerufen werden, dann sind diese im Kontext sozialer Ungleichheit und sozialer Ungleichheitsforschung zu verstehen. Weiterhin wird mit der Kulturwissenschaftlerin Nira Yuval-Davis davon ausgegangen, dass „in konkreten Erfahrungen von Unterdrückung das Unterdrückte z.B. als ‚Schwarze Person‘ immer konstruiert“⁵⁷⁵ ist und sich mit anderen sozialen Kategorien [...] vermischt“⁵⁷⁶, somit liegt eine intersektionale Perspektive vor, die im weiteren Verlauf dargelegt wird.

Soziale Ungleichheit wird mit Solga, Berger und Powell verstanden als ungleiche Zugangsmöglichkeiten zu sozialen Positionen, welche wiederum systematisch mit vorteilhaften oder

570 vgl. Moebius, 2003, S. 84.

571 Moebius, 2003, S. 92.

572 Anm. d. Autorin: Im weiteren Verlauf des vorliegenden Kapitels wird der Begriff der Iteration ebenso wie der der Performativität und der der Interpellation/Anrufung – unter zusätzlicher Bezugnahme zur Theorieperspektive Judith Butlers – für die Annäherung an die Subjektivation vertieft.

573 vgl. Moebius, 2003, S. 92f.

574 Moebius, 2003, S. 98.

575 Anm. d. Autorin: Auch mit Karin Gottschall lässt sich von einer soziokulturellen Konstruktion von Differenz sprechen; Gottschall führt diese anhand von Geschlecht aus, verweist allerdings darauf, dass dieser Prozess ebenso bei Klasse und „Rasse“ vollzogen wird (vgl. Gottschall, 2000, S. 292).

576 Yuval-Davis, 2009, S. 53.

nachteiligen Handlungs- und Lebensbedingungen verknüpft sind; Menschen werden hier als Zugehörige sozialer Kategorien verstanden.⁵⁷⁷ Als relevant erscheint in diesem Kontext weiterhin, dass diese ungleichen Zugangsmöglichkeiten einer Systematik – ausgezeichnet durch eine Regel- und Dauerhaftigkeit – unterliegen. Gleichzeitig sind diese sozialen Ungleichheiten allerdings von sozialer Differenzierung zu unterscheiden: Letztere beziehen sich auf gesellschaftlich verankerte Unterschiede, die nicht per se mit gesellschaftlichen Vor- oder Nachteilen verbunden sein müssen.⁵⁷⁸ Beispielsweise lassen sich Personen aufgrund ihrer Augenfarbe unterscheiden, jedoch wirkt sich diese soziale Differenzierung nicht auf eine *soziale Positionierung* aus. Der Soziologe Albert Scherr bezieht in seine Betrachtung der Herstellung von Differenzen das Phänomen der Diskriminierung ein.⁵⁷⁹ Unter Diskriminierung sind Prozesse zu verstehen, durch die „gesellschaftlich etablierte kategoriale Unterscheidungen von Personenkategorien und sozialer Gruppen zur Herstellung, Begründung und Legitimation von Positionszuweisungen in den Strukturen sozialer Ungleichheit“⁵⁸⁰ erfolgen. Wenn im weiteren Verlauf des Kapitels die vier Differenzkategorien⁵⁸¹ Geschlecht, Herkunft/*race*, Klasse und Körper/Behinderung untersucht werden, sind diese als für die Reproduktion sozialer Ungleichheiten relevante und strukturell verankerte Differenzlinien zu verstehen.⁵⁸² Es schließt sich hieran die Frage an, *welche* Kategorien als ungleichheitsrelevant für die Analyse sozialer Ungleichheit erachtet werden, ebenso wie die Frage, ob diese Kategorien zugleich auch als *Strukturkategorien*⁵⁸³ zu betrachten sind. Scherr diskutiert, ob und inwiefern Klasse, Geschlecht, „Rasse“ und Ethnizität als Strukturkategorien betrachtet werden können, da diese keine *direkten* Entsprechungen zu den Ungleichheiten aufweisen würden.⁵⁸⁴ Der Soziologe führt dies folgendermaßen aus:

„Für die erstgenannten Kategorien [L.S.: Staatsangehörigkeit, ökonomische Klassenlage, beruflich verwertbare Qualifikationen] gilt, dass sie funktional in die Ungleichheitsordnung gesellschaftlicher Teilsysteme eingeschrieben sind; für ‚Rasse‘ und Ethnizität dagegen, dass es sich um tradierte, aber mehr (Rasse) oder weniger (Ethnizität) umstrittene Semantiken handelt, die weder gesellschaftsstrukturell verankert sind und die auch keineswegs gesellschaftseinheitlich als diskriminierende Unterscheidungen verwendet werden. [...] Zweifellos sind Geschlechterunterscheidungen aber nach wie vor eine hoch folgenreiche Grundlage der Familienordnung, der Strukturierung des Bildungssystems und des Arbeitsmarktes.“⁵⁸⁵

577 vgl. Solga/Berger/Powell, 2009, S. 15.

578 vgl. Solga/Berger/Powell, 2009, S. 14f.

579 Anm. d. Autorin: Zur vertiefenden Auseinandersetzung mit einer grundlegenden Perspektive auf Diskriminierung empfiehlt sich der von Ulrike Hormel und Albert Scherr herausgegebene Sammelband zu dieser Thematik; siehe: Hormel/Scherr, 2010. Als Aufarbeitung des Themenfeldes der institutionellen Diskriminierung mit dem Schwerpunkt schulischer Übergangsmöglichkeiten empfiehlt sich die Lektüre des Werkes von Mechthild Gomolla und Hans-Olaf Radtke. Siehe hierzu: Gomolla/Radtke, 2002.

580 Scherr, 2012, S. 1.

581 Anm. d. Autorin: Bei der Frage, wie viele als ungleichheitsrelevante Differenzlinien zu ziehen sind, finden sich unterschiedliche theoretische Entscheidungen: Beispielsweise Helma Lutz und Norbert Wenning finden 13 Differenzlinien (vgl. Lutz/Wenning, 2001, S. 20), während innerhalb vieler intersektionaler Untersuchungen die Trias „Gender, Race and Class“ untersucht werden (z.B. bei Davis, Angela: *Women, Race and Class*, New York, 1983).

582 vgl. Scherr, 2012, S. 5.

583 Anm. d. Autorin: Nach Solga, Powell und Berger lässt sich im soziologischen Sinne von *Struktur* sprechen, wenn es sich bei diesen Beziehungen um regelhafte und relativ dauerhafte Beziehungen handelt; so verstehen sie unter *Sozialstruktur* das relativ stabile System sozialer Beziehungen in einer Gesellschaft (vgl. Solga/Powell/Berger, 2009, S. 13). Wenn also von Strukturkategorien im weiteren Verlauf die Rede ist, werden darunter soziale Kategorien verstanden, die eine regelhafte und andauernde Strukturierung von Gesellschaft bezeichnen, wie beispielsweise Geschlecht oder (Nicht-)Behinderung.

584 vgl. Scherr, 2012, S. 11.

585 Scherr, 2012, S. 12.

Der Autor will dahingehend verdeutlichen, dass – auf *struktureller* Ebene – z.B. die Staatsangehörigkeit, die Klassenlage und/oder die Berufsqualifikation einer Person *direkte* Auswirkungen auf seine:ihre soziale Positionierung hat, während darüber, dass rassistische Unterscheidungen ebenso tiefgreifende Auswirkungen auf soziale Positionierungen zur Folge haben können, kein (breiter) gesellschaftlicher *Konsens* bestehe.⁵⁸⁶ Weiterhin verweist er auf das komplexe Verhältnis von Geschlecht und gesellschaftlichen Strukturen: So ist beispielsweise der Zugang zu und die Aufstiegschancen in bestimmten Berufen mit Geschlecht verbunden, jedoch lässt sich dies, Scherr zufolge, nicht als kategoriales Aus- oder Einschlusskriterium betrachten wie beispielsweise das (Nicht-)Vorhandensein eines Schulabschlusses oder das Besitzen eines gültigen Passes.⁵⁸⁷ Jedoch lassen sich mit den Sozialwissenschaftler:Innen Gabriele Winker und Nina Degele die Auswirkungen der vier Differenzkategorien Geschlecht, „Rasse“⁵⁸⁸, Klasse und Körper innerhalb *struktureller* Herrschaftsverhältnisse betrachten.⁵⁸⁹ Die Autorinnen setzen die vier Differenzkategorien in Bezug zu kapitalistischen und patriarchalen Gesellschaftsstrukturen, woraus eine Erweiterung der klassischen Trias „Race, Class und Gender“⁵⁹⁰ um das Phänomen des Körpers erfolgt⁵⁹¹:

„Wir unterscheiden (und präzisieren im Folgenden) auf der Strukturebene kapitalistischer Gegenwartsgesellschaften vier Herrschaftsverhältnisse entlang der Kategorien Klasse, Geschlecht, Rasse und Körper, nämlich Klassismen, Heteronormativismen, Rassismen und Bodyismen. Indem wir profitorientierte Akkumulationslogik als Grundpfeiler des kapitalistischen Systems in der derzeitigen historischen Situation als gegeben setzen [...] können wir innerhalb eines konkreten kapitalistisch organisierten Raumes – sei es der weltweite oder ein nationaler – die Bedeutungen und Funktionen der Strukturkategorien und der damit verbundenen Herrschaftsverhältnisse auch in ihren Wechselwirkungen untersuchen.“⁵⁹²

Die Erweiterung um die Kategorie Körper begründen die Autorinnen damit, dass im Gegensatz zu den Kategorien „Rasse“ und Geschlecht, welche auf eine vermeintliche Naturhaftigkeit begründet und dadurch legitimiert werden, dies für die Kategorie Klasse nicht zutrifft; vielmehr zeigt sich an den Kategorien Klasse und Körper eine neoliberale Ideologie, welche auf Verbesserung und Optimierung setzt.⁵⁹³ Winker und Degele erachten als Gemeinsamkeiten der vier Strukturkategorien deren Verflechtungen in das kapitalistische Verwertungssystem, in welchem die Arbeitskraft von Mitgliedern der Gesellschaft verwertet wird⁵⁹⁴: „Die Strukturkategorien Klasse, Geschlecht, Rasse und Körper steuern den Zugang zum Erwerbsarbeitsmarkt, differenzieren die Verteilung gesamtgesellschaftlicher Ressourcen über den Lohn und weisen die Repro-

586 Anm. d. Autorin: Es sei nochmal auf Gomollas und Radtkes Schrift zur institutionellen Diskriminierung verwiesen, die Autor:Innen machen hierin die Verbindung von Ethnisierung/Rassismus und möglichem Bildungserfolg im Schulsystem sehr deutlich (vgl. Gomolla/Radtke, 2002).

587 Anm. d. Autorin: Konsequenterweise schlägt Scherr vor, Staatsangehörigkeit als Strukturkategorie zu betrachten und in Ungleichheitsanalysen einzubeziehen (vgl. Scherr, 2012, S. 6).

588 Anm. d. Autorin: Winker und Degele verweisen darauf, dass sie sich entschieden haben, den Begriff „Rasse“ nicht kursiv oder in Anführungszeichen zu schreiben – und auch nicht den englischen Begriff *race* verwenden –, da sie hiermit die Prozesse der Rassifizierung verdeutlichen wollen (vgl. Winker/Degele, 2009, S. 10). Die Autorin der vorliegenden Arbeit entscheidet sich ebenfalls bewusst und zwar dafür den Begriff *sets* in Anführungszeichen zu setzen.

589 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 28f./141f.

590 Knapp, 2005. Zur Vertiefung der Diskussion um die Triade siehe: Knapp, 2005, S. 69ff.

591 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 30f.

592 Winker/Degele, 2009, S. 38.

593 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 39f.

594 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 51.

duktionsarbeit ungleich zu⁵⁹⁵. Bevor vertieft auf die vier Differenzkategorien eingegangen wird, soll verdeutlicht werden, dass sich Differenzen und damit verbundene Differenzverfahren nicht nur auf der Ebene der sozialen Strukturen (Makro- und Mesoebene) sondern auch auf der Mikroebene – als soziale Identitätskonstruktionen – und auf der Ebene der symbolischen Repräsentation als ungleichheitsrelevant erweisen.⁵⁹⁶ Nira Yuval-Davis kritisiert innerhalb ihres Aufsatzes zu Intersektionalität und feministischer Politik eine Vermischung unterschiedlicher Analyseebenen; sie bezieht sich auf die theoretische Vorarbeit der Intersektionalitätsforschung und zieht klare Trennlinien zwischen den verschiedenen Ebenen, wenn sie schreibt:

„Soziale Trennlinien haben mit Makroachsen gesellschaftlicher Macht zu tun, sie betreffen aber auch wirkliche, konkrete Menschen. Soziale Trennlinien nehmen die Gestalt von Organisationen, Inter-subjektivität, Erfahrung und Repräsentation an, und dies berührt die Art, in der wir sie theoretisieren, ebenso wie die Art, in der wir die Verbindungen zwischen den verschiedenen Ebenen theoretisieren. Sie finden [...] ihren Ausdruck in [...] Rechtsordnungen und Staatsorganen, Gewerkschaften, Freiwilligenorganisationen und der Familie. [...] Soziale Trennlinien ziehen auch in der Art, in der Menschen ihr Alltagsleben subjektiv in Bezug auf Inklusion oder Exklusion, Diskriminierung und Benachteiligung, spezifische Ambitionen und spezifische Identitäten erfahren. [...] Schließlich bestehen diese Trennlinien auch auf der Ebene der Repräsentation, da sie sich in Bildern und Symbolen, in Texten und Ideologien, einschließlich solcher, die mit Gesetzgebung zu tun haben, niederschlagen.“⁵⁹⁷

Sowohl Yuval-Davis als auch Winker und Degele machen auf die Notwendigkeit der Unterscheidung der drei Ebenen der Differenzen aufmerksam, ebenso wird deutlich, dass für intersektionale Mehrebenenanalysen, die die bereits genannten drei Ebenen einbeziehen, ein Forschungsdesiderat⁵⁹⁸ besteht.⁵⁹⁹

Um die Auswirkungen sozialer Differenzkategorien nachvollziehbar zu gestalten, werden im Folgenden die drei Ebenen, auf denen sich diese ereignen, ausgeführt. Die Ebene der symbolischen Repräsentation nimmt innerhalb der vorliegenden Forschungsarbeit eine spezifische Rolle ein, da dies die theoretische Perspektive darstellt, aus der die Differenz und daraus resultierende Differenzverfahren (vgl. *Kap. 5.4.2 Zur Frage des Subjekts und der Subjektivierung*) angeblickt werden; nichtsdestotrotz werden ebenfalls die anderen Ebenen erörtert, auch da eine intersektionale Mehrebenen-Perspektive für das nachvollziehen von Differenzphänomenen als relevant erachtet wird.

5.2.1 Strukturebene/Makroebene

Wie schon im vorherigen Kapitel angeklungen, werden auf der Strukturebene ungleichheitsgenerierende Differenzen als *Sozialstrukturen* begriffen, somit werden „Prinzipien der gesellschaftlichen Organisationen, in deren Rahmen nicht nur die Verteilung der Erwerbsarbeit und

595 Winker/Degele, 2009, S. 51f.

596 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 18f.

597 Yuval-Davis, 2009, S. 56.

598 Anm. d. Autorin: Die vorliegende Arbeit kann leider diesem Forschungsdesiderat nicht nachkommen, wenn gleich die Autorin dies gern würde, allerdings – da es sich hier nicht um eine bloße Betrachtung von Differenz und Differenzkategorien handelt – würde dies den Rahmen der Arbeit sprengen. Winker und Degele beziehen sich in ihrer Theoretisierung der Mehrebenenanalyse auf Judith Butler, die darauf aufmerksam macht, dass untersuchte Kategorien stets von der Fragestellung und der jeweiligen untersuchten Ebene abhängig sind (vgl. Winker/Degele, 2009, S. 16).

599 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 22f.

Reichtums [...], sondern auch der Bereich der Reproduktion reguliert wird⁶⁰⁰ in strukturorientierten Analysen untersucht. Aus dieser Perspektive erfolgt demnach keine Analyse individuellen Handelns oder der Frage der Konstruktion einer jeweiligen Differenzkategorie, sondern die Einbettung dieser in sozioökonomische Zusammenhänge.⁶⁰¹ „Solche sozialstrukturellen Ungleichheiten in Bezug auf Bezahlung, Zugangschancen und Anerkennung haben Methode, sie sind in gesellschaftliche Organisationen strukturell eingeschrieben“⁶⁰², betonen Winkler und Degele in diesem Zusammenhang. Als Illustration sozialstruktureller Ungleichheiten – am Beispiel von Geschlecht – soll Regina Becker-Schmidts Konzept der „doppelten Vergesellschaftung“⁶⁰³ von Frauen herangezogen werden: Für die Soziologin fasst der Prozess der Vergesellschaftung die Implikation von Vergeschlechtlichung; somit werden innerhalb von Gesellschaften Menschen nicht nur als Menschen hervorgebracht, sondern – in von heteronormativen Vorstellungen durchzogenen Gesellschaften – als Frauen und Männer, eine Analyseperspektive auf welche Sozialforscher:Innen seit den 1970er Jahren aufmerksam machen.⁶⁰⁴ Becker-Schmidt führt hierzu aus:

„In diesen Zusammenhang gehört auch eine Revision des männlich geprägten Arbeitsbegriffs. Wenn „Arbeit“ als Medium der Vergesellschaftung gedacht wurde, dann waren es männlich konnotierte und vorrangig markvermittelte [sic!] Tätigkeiten. Hausarbeit blieb ausgespart und damit das ganze Spektrum an Kompetenzen, das Frauen im Privatbereich erwerben. Und ein Konflikt, der spezifisch für die Vergesellschaftung von Frauen ist, die ihr Arbeitsvermögen doppelt – als Haus- und als Erwerbsarbeit – in den sozialen Zusammenhalt einbringen [...].“⁶⁰⁵

5.2.2 Mikroebene

Eine weitere mögliche (Analyse-)Perspektive sozialer Differenzkategorien stellt die der „Mikroebene sozial konstruierter Identitäten“⁶⁰⁶ dar. Aus dieser Perspektive auf ungleichheitsrelevante Differenzkategorien wird davon ausgegangen, dass diese von den Akteur:Innen in interaktiven Prozessen *selbst hervorgebracht* werden, ein Prozess den die Autorinnen Candace West und Sarah Fenstermaker als „doing difference“⁶⁰⁷ bezeichnen. Im Abstract ihres Aufsatzes zu „doing difference“ verdeutlichen sie ihr Verständnis als „a new understanding of ‚difference‘ as an ongoing interactional accomplishment“⁶⁰⁸. Am Beispiel von Geschlecht soll die interaktive Herstellung dessen (auch als „doing gender“ bezeichnet) ausgeführt werden:

“[...] we offered an ethnomethodologically informed, and, hence, distinctively sociological, conceptualization of gender as a routine, methodical, and ongoing accomplishment. We argued that doing gender involves a complex of perceptual, interactional, and micropolitical activities that cast particular pursuits as expressions of manly and womanly ‚natures.‘ [sic!] Rather than conceiving of gender as an individual characteristic, we conceived of it as an emergent property of social situations [...].“⁶⁰⁹

Aus ihrer ethnomethodologischen Perspektive betrachten die Autorinnen beispielsweise die Kategorie Geschlecht nicht als etwas, das eine Person als charakteristisches Merkmal bei der

600 Windisch, 2014, S. 46.

601 vgl. ebd.

602 Winkler/Degele, 2009, S. 19.

603 Becker-Schmidt, 2003, S. 12.

604 vgl. ebd.

605 ebd.

606 Winkler/Degele, 2009, S. 19f.

607 West/Fenstermaker, 1995, S. 8.

608 ebd.

609 West/Fenstermaker, 1995, S. 9.

Geburt *empfangt* („conceiving“) und das auf eine vermeintliche Naturhaftigkeit rekurriert, sondern als eine in sozialen Situationen *hervorgebrachte* Eigenschaft („emergent property“).⁶¹⁰ Die Entstehung des interaktionstheoretischen Konzeptes des „doing gender“ nach Candace West und Don Zimmerman ist innerhalb der Auseinandersetzung einer bis dato in der Geschlechterforschung üblichen sex-gender-Unterscheidung zu verorten, in der „implizit von einem ‚natürlichen Unterschied‘ ausgegangen und die kulturellen Ausprägungen von „gender“ lediglich als gesellschaftliche Reflex auf Natur gefasst wurden“⁶¹¹. Die Soziologin Regine Gildemeister verweist darauf, dass sich als Konsequenz dieser Perspektive ergibt, dass nicht ‚der Unterschied‘ die Bedeutung konstituiert, sondern die Bedeutung die Differenz⁶¹², was als grundlegende Perspektive der „doing“-Ansätze herausgestellt werden kann.⁶¹³ Zusammenfassend bringt Gildemeister auf den Punkt, dass Geburtsklassifikationen (sex), soziale Zuordnung (sex-category) und soziales Geschlecht (gender) als analytisch unabhängig voneinander⁶¹⁴ gedacht werden.⁶¹⁵ Weiterhin betont sie:

„Die wechselseitige reflexive Beziehung zwischen diesen Dimensionen eröffnet gleichzeitig aber einen Weg, Natur *als kulturell gedeutete* in die soziale Konstruktion von Geschlecht hinein zu holen. Sie bewahrt vor dem Missverständnis, Geschlecht sei etwas, was ein Individuum ‚hat‘ und das im alltäglichen Handeln nur seinen Ausdruck findet.“⁶¹⁶

5.2.3 Ebene der symbolischen Repräsentation/Diskursebene

Als dritte Ebene, auf der sich Differenzlinien ereignen, zeigt sich die *Ebene symbolischer Repräsentation* (auch Diskursebene genannt), auf welcher analysiert wird, inwiefern die untersuchten „Phänomene und Prozesse mit Normen und Ideologien verbunden sind“⁶¹⁷. Die Erziehungswissenschaftlerin Monika Windisch beschreibt diskursorientierte Positionen und grenzt sie von interaktionistischen am Beispiel der Kategorie Geschlecht ab, wenn sie schreibt:

610 Anm. d. Autorin: Als interessant und relevant erscheinen die Auseinandersetzungen der Autor:Innen auch deshalb, weil sie im Jahre 1995 ihr Konzept des „doing genders“ um das des „doing difference“ erweiterten und versuchten eine intersektionale Perspektive der Betrachtung zu theoretisieren. Da – wie sie bzw. Feministinnen of Color monierten – viele feministische Perspektiven lediglich die Diskriminierung *weißer* Frauen ohne Behinderung der Mittelklasse untersuchten, während Untersuchungen zur Lebenswelt Schwarzer working-class Frauen ausblieben, versuchten die Autorinnen mit der Untersuchung der Differenz diese Perspektive zu erweitern (vgl. West/Fenstermaker, 1995, S. 10ff.).

611 Gildemeister, 2008, S. 137.

612 Anm. d. Autorin: Als vertiefte Auseinandersetzung mit der Frage nach der Bedeutung der Differenz am Bsp. Geschlecht empfehlen sich Stefan Hirschauers Studien zur Konstruktion von Transgeschlechtlichkeit im Feld heteronormativer Zweigeschlechtlichkeit. Siehe: Hirschauer, 1993.

613 Gildemeister, 2008, S. 137.

614 Anm. d. Autorin: In diesem Kontext wird *sex* als die „Geburtsklassifikation des körperlichen Geschlechts aufgrund sozial *vereinbarter* biologischer Kriterien“, die *sex-category* als die „soziale Zuordnung zu einem Geschlecht im Alltag aufgrund der sozial geforderten Darstellung eine[r] erkennbare[n] Zugehörigkeit zur einen oder anderen Kategorie, welche der Geburtsklassifikation nicht entsprechen muss“, und *gender* als die „intersubjektive Validierung in Interaktionsprozessen durch ein situationsadäquates Verhalten und Handeln im Lichte normativer Vorgaben und unter Berücksichtigung der Tätigkeiten welche den in Anspruch genommenen Geschlechtskategorien angemessen sind“ verstanden (Gildemeister, 2008, S. 138).

615 vgl. Gildemeister, 2008, S. 138.

616 Gildemeister, 2008, S. 138.

617 Winker/Degele, 2009, S. 20.

„Während Modelle des ‚doing-gender‘ davon ausgehen, dass sowohl die Darstellung und Interpretation von Geschlecht als auch deren gesellschaftliche Verankerung als Effekte von Interaktionsprozessen zu interpretieren sind, weisen diskurstheoretische Ansätze darauf hin, dass (institutionalisierte) Diskurse der gesellschaftlichen Realität zu Grunde liegen und der konkreten individuellen Erfahrung vorausgehen. Geschlecht gilt in diesem Zusammenhang nicht als vorsozialer, unberührter Teil der Natur oder als gegebene, ursprüngliche und authentische Wirklichkeit, sondern wird – wie jede andere soziale Kategorie auch – mit Wissenssystemen, Wahrnehmungsweisen und der Repräsentation sozialer Wirklichkeiten in Verbindung gebracht.“⁶¹⁸

Innerhalb dieser Betrachtung ungleichheitsrelevanter Differenzen stehen demzufolge innerhalb von Gesellschaften existierende und herrschende kulturelle Ordnungen, Normvorstellungen, sowie vorhandene Wissensstrukturen im Fokus. Um die Ebene der symbolischen Repräsentation greifbarer zu machen, erscheint es an dieser Stelle sinnvoll einige Ausführungen der Diskurstheoretikerin und Soziologin Hannelore Bublitz heranzuziehen. Die Autorin verweist in der Auseinandersetzung mit Michel Foucaults Diskursbegriff auf zwei wesentliche, diesem inhärente Aspekte: Zum einen auf den Begriff des Sprechens, der auf der Rhetorik als Pragmatik des Redens fußt und zum anderen auf den etymologischen Bezug zum lateinischen *discurrere*, welches mit dem *Hin und Her* laufen, dem *Durchlaufen*, dem *Verlauf* in Bezug gesetzt wird.⁶¹⁹ In diesem Kontext erscheint das Sprechen nicht nur in der Form der Kommunikation, sondern auch im beständigen *Hervorbringen* von Wissen, Ordnungen und Normen; somit ist es untrennbar mit Macht verbunden. Gleichzeitig verdeutlicht die Autorin, dass sich Diskurse der Verfügbarkeit und dem Zugriff denkender und handelnder Subjekte entziehen und, da sie nach Ort und Zeit ihres Auftretens stark variieren, ihre analytische Rekonstruktion sehr aufwändig und schwierig ist.⁶²⁰ Da das Hervorbringen von Diskursen stets mit Machttechnologien verbunden ist, die sich auf das Subjekt, seinen Körper und sein Begehren auswirken – also sich hier die materialisierende Wirkung von Diskursen zeigt – versuchen machtanalytische Diskursanalysen diesem Phänomen nachzugehen.⁶²¹ Hannelore Bublitz fasst die Rolle von Sprache, Macht und Diskurs unter Einbeziehung der Zielstellen kritischer Diskursanalyse folgendermaßen zusammen.:

„[...] Aber Diskursanalyse in der Tradition der Foucault’schen Diskurstheorie etabliert eine kritische Perspektive, die das Vertrauen in die Wahrhaftigkeit der Rede und ihre – im Rekurs auf unverzerrte Sprechsituation – implizite Infragestellung asymmetrischer Machtbeziehungen durch eine explizit machtkritische Analyse überschreitet. Diskursanalyse verschreibt sich geradezu apodiktisch der Auffassung einer unlösbaren Verschränkung von Wissen, Sprache und Macht, womit zugleich auf die *Machtwirkungen* und die *Materialität des Diskurses* abgehoben wird. Der Begriff der diskursiven Praktiken bildet gewissermaßen ein Scharnier, an dem sich Reden und Handeln, Sprache und Macht als Realität und Sinn erzeugende Praktiken verschränken.“⁶²²

In diesem Zusammenhang werden z.B. (soziokulturelle) heteronormative Vorstellungen von Zweigeschlechtlichkeit und damit verbundenes, erwartetes Begehren diskursiv *hergestellt*. Die Untersuchungen der Philosophin Judith Butler werden als relevante analytische Theoretisierungen von Diskurs und Geschlecht erachtet und werden nun in Kürze präsentiert: Butler macht darauf aufmerksam, dass die Kategorie Geschlecht eine normative ist, in welcher sie

618 Windisch, 2014, S. 50.

619 Bublitz, 2003, S. 5.

620 Bublitz, 2003, S. 6f.

621 Bublitz, 2003, S. 9.

622 Bublitz, 2003, S. 9f.

nicht nur das *soziale* (gender), sondern ebenfalls das *biologische Geschlecht* (sex) als eine Konstruktion erachtet und somit über die bis dato in feministischen Diskursen zirkulierende Vorstellung der sex-gender Unterscheidung hinausgeht.⁶²³ Sie fasst dies treffend zusammen und verdeutlicht den Zusammenhang der Konstruktion von Geschlecht mit der Frage der Norm:

„Das ‚soziale Geschlecht‘ (gender) läßt sich danach keineswegs weiterhin als kulturelles Konstrukt verstehen, das der Oberfläche der Materie, und zwar aufgefaßt als ‚der Körper‘ oder als dessen gegebenes biologisches Geschlecht, auferlegt wird. Vielmehr läßt sich, sobald das ‚biologische Geschlecht‘ selbst in seiner Normativität verstanden wird, die Materialität des Körpers nicht länger unabhängig von der Materialisierung jener regulierenden Norm denken.“⁶²⁴

Butlers Schlussfolgerung zu biologischem Geschlecht als Norm lautet wie folgt: „Das ‚biologische Geschlecht‘ ist demnach nicht einfach etwas, was man hat, oder eine statistische Beschreibung dessen, was man ist: es wird eine derjenigen Normen sein, durch die ‚man‘ überhaupt erst lebensfähig wird [...].“⁶²⁵ Unter dieser Perspektive werden innerhalb diskursanalytischer Positionen/auf der Ebene der symbolischen Repräsentation Zusammenhänge bestehender Machtverhältnisse und „zeit- und kulturspezifische[r] Denkschemata, Deutungsmuster, Kategorien, Ideen, Konzepte und Wissensformen“⁶²⁶ untersucht; diese zeigen sich wiederum als Einflüsse auf die Mikroebene, also die soziale Konstituierung von Subjekten betreffend, ebenso wie auf die strukturelle Ebene/Makroebene einwirkend. Innerhalb intersektionaler Mehrebenenanalysen erscheint es demzufolge als wesentliches Erkenntnisinteresse, die unterschiedlichen Analyseebenen zueinander in Beziehung zu setzen – da diese sich gegenseitig beeinflussen – und sie für die Analyse von Macht und Herrschaftsverhältnissen fruchtbar zu machen.⁶²⁷

Im Folgenden werden nun die vier, in diesem Buch fokussierten und außerdem das Konzept von Intersektionalität erörtert, Differenzkategorien Geschlecht, Herkunft/*race*, Klasse und Körper/Behinderung dargelegt, um sie im empirischen Teil der vorliegenden Arbeit als Analyseebenen untersuchen zu können (vgl. Kap 6 *Darstellung der empirischen Ergebnisse: Rekonstruktion der Differenzenerfahrungsschnipsel Hannah Höchs*). An diese Erörterung anschließend wird auf die Frage des Zusammenhangs von Differenz und Erfahrung in Form der Subjektivierung von Differenz eingegangen.

5.3 Vier Differenzkategorien

Die vier im weiteren Verlauf ausgebreiteten Differenzkategorien sind verflochten und eingebunden in die Phänomene Norm, Normativität, und Normalität, die nun erörtert werden, bevor sie auf die jeweiligen Erscheinungsformen von Differenzkategorien übertragen werden.

Die Soziologin Paula-Irene Villa verweist auf den Zusammenhang von Normen und sozialen Kategorien, wenn sie schreibt:

623 Butler, 1997, S. 21.

624 Butler, 1997, S. 22.

625 ebd.

626 Gugutzer, 2015, S. 77.

627 vgl. Windisch, 2014, S. 45.

„Personen können nur in soweit sozial geachtet und anerkannt werden, wie ihre Handlungen den impliziten, in hohem Maße diffusen Normen folgen, die in sozialen Kategorien wie Frau, Deutsche/r, MigrantIn, Elite usw. enthalten sind und die ihrerseits Materialisierungen sozialer Kernstrukturen von Ungleichheit und/oder Differenz wie Geschlecht, Klasse, Sexualität (usw.?) darstellen.“⁶²⁸

Somit macht Villa auf die Relevanz des Phänomens der Anerkennung aufmerksam, welches Personen als Handelnde in sozialen Situationen erhalten und das gleichzeitig an das Einhalten bestimmter Erwartungen in sozialen Rollen geknüpft ist. Beispielsweise existieren normative Erwartungen an eine Person, die als Frau gelesen wird; Personen, die sich normativen Erwartungen widersetzen oder widerständig handeln, müssen vermehrt um Anerkennung als Zugehörige einer sozialen Kategorie kämpfen.⁶²⁹ Weiterhin geht Villa auf das soziale Handeln als Angehörige:r sozialer Kategorien und Positionen ein; hier verdeutlicht sie jedoch den Aspekt der Ermächtigung und versteht somit Personen als aktiv Handelnde. Sie führt dies folgendermaßen aus:

„Wir handeln immer *als* jemand. Wir handeln als Mensch, als AkademikerIn usw. Die konkreten empirischen Individuen sind nicht einfach sozialen Titeln *unterworfen*, wenn sie irgendeine Form sozialer Sichtbarkeit – und damit Anerkennung – erreichen wollen. Sie werden in gleicher Weise durch die Annahme dieser diskursiven Positionen *ermächtigt*.“⁶³⁰

Wie im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit herausgestellt wird, sind Normen und damit verbundene Prozesse ebenso für Subjektivierung relevant.⁶³¹ Bevor vertieft auf den Zusammenhang von Normen und Differenzkategorien und damit verbundenen Diskriminierungsmechanismen eingegangen wird, soll sich der Frage, was unter Normen (und damit verbunden den Phänomenen der Normalität und Normativität) verstanden werden kann, angenommen werden. Eine etymologische Herleitung der Wortes Norm zeigt auf, dass dieses aus dem 14. Jahrhundert stammt und dem lateinischen Wort *nōrma* entlehnt ist, was mit *Richtschnur* und *Regel* in Verbindung gebracht wird; bei Kluge wird zudem darauf verwiesen, dass ein Gerät zum Messen rechter Winkel gleichnamig betitelt wurde.⁶³² Der Erziehungswissenschaftler Markus Dederich untersucht den Normbegriff im Kontext von Körper und Behinderung und verweist darauf, dass das lateinische *nōrma* bereits in der Antike auf weitere Wissenschaftsbereiche übertragen wurde und eine Idee des Zusammenbringens von Geometrisierung, Körper und Natur beinhaltet.⁶³³ Zudem hebt Dederich hervor, dass sich zwei Lesarten von *nōrma* herausbildeten: Ein empirisch-deskriptiver und ein präskriptiv-normativer Bedeutungsgehalt; erster bezieht sich auf eine beobachtbare/messbare Normalität, während der zweite einen vorschreibenden Charakter aufweist, also eine Norm bestimmt, ein generalisiertes Erwartungsmuster darstellt.⁶³⁴ Anhand dieser beiden Lesarten lässt sich bereits nachvollziehen, dass den Begriffen Norm und Normalität unterschiedliche Perspektiven obliegen, zugleich bedingen und konstituieren sie

628 Villa, 2010, S. 225.

629 Anm. d. Autorin: Die Autorin Noah Sow verdeutlicht die rassistischen Kategorisierungen von Personen in „Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus“: So berichtet sie von Alltagsrassismen, mit denen sie wiederholt adressiert wird, beispielsweise dass sie als Schwarze Deutsche auf ihre „wirkliche“ Herkunft angesprochen wird und ihr dadurch das Deutschein abgesprochen wird (vgl. Sow, 2008, S. 252ff.).

630 Villa, 2010, S. 225.

631 vgl. Villa, 2010, S. 233.

632 vgl. Kluge, 1999, S. 591.

633 vgl. Dederich, 2007, S. 128.

634 vgl. Dederich, 2007, S. 129.

sich gegenseitig. Weiterhin verweisen Normen/Normalitäten auf ihnen inhärente soziokulturelle Wertvorstellungen:

„Soziale Normen strukturieren die Erwartungen der *Interaktionspartner* in spezifischen sozialen Situationen und machen das *Handeln* der Akteure und ihre Interaktionen in einem gewissen Umfang vorhersehbar. [...] Durch den Prozess der Sozialisation bleiben Normen den Individuen nicht nur äußerlich, sondern werden internalisiert.“⁶³⁵

Der Erziehungswissenschaftler verdeutlicht somit sowohl sozial erwartetes Verhalten und Interagieren als auch eine Einverleibung von Normen. Schließlich geht Dederich auf den Normalitätsbegriff ein, der ebenso von lateinischen *nōrma* ausgeht und in der Antike als das Naturgemäße und – auf den medizinischen Bereich übertragen – als Gegenbegriff zu Naturwidrigem, Abnormem verstanden wurde.⁶³⁶ Auch der Normalitätsbegriff lässt zwei Bedeutungen zu, nämlich etwas, das den Durchschnitt bezeichnet, ebenso wie etwas, das auf eine Mehrzahl von Personen zutrifft. Mit dem Diskurstheoretiker Jürgen Link lassen sich weiterführende Unterscheidungen im Feld des Normalismus treffen, so unterscheidet dieser des Weiteren den Begriff der Normativität von dem der Normalität, wenn er schreibt: „[...] Statt dessen [sic!] wird im Folgenden die juristische und juridoanaloge Norm deutlich vom Bereich des Normalen getrennt und unter dem Begriff der Normativität geführt.“⁶³⁷ Somit lässt sich nach Link die Normativität als eine vorschreibende und zwischen Richtigem und Falschem unterscheidende Trennlinie betrachten, welche sich auf Normen als präexistente Handlungsregulative bezieht, während die Normalität als eine deskriptive Kategorie erscheint, welche sich auf ein durchschnittliches Handeln bezieht.⁶³⁸ Die Körpersoziologen Robert Gugutzer und Werner Schneider machen auf den Zusammenhang zwischen Normierungspraktiken – in welchen sich die drei hergeleiteten Phänomene von Norm, Normativität und Normalität ereignen – und körpersoziologischen Betrachtungen von Differenz aufmerksam, wenn sie schreiben:

„Erst die normierende Differenzsetzung zwischen sogenannten normalen und abweichenden, anormalen Körpern, gekennzeichnet etwa durch körperliche Besonderheiten, erkennbare Defizite, ‚Abnormalitäten‘, die in ein Bewertungsverhältnis zu den jeweils herrschenden Normalitäten – dem ‚Normkörper‘ – gebracht werden, konstituiert seine vermeintliche biophysische Gegebenheit.“⁶³⁹

Wie sich normierende Körperpraktiken zeigen und einschreiben wird im folgenden Kapitel zur Differenzkategorie Körper/Behinderung nachzuzeichnen versucht und im Anschluss auf die anderen Kategorien übertragen.

5.3.1 Körper/Behinderung

Welche Rolle spielt der Körper im Kontext von Differenzkonstruktionen? Mit Paula-Irene Villa soll der vorliegenden Auseinandersetzung mit der Kategorie Körper/Behinderung vorangestellt werden, dass Personen nicht nur von einer (Differenz-)Kategorie betroffen sind und sich daher immer intersektionale Betrachtungen anschließen müssen.⁶⁴⁰ Villa äußert hierzu in Bezug auf

635 Dederich, 2007, S. 130.

636 vgl. Dederich, 2007, S. 131.

637 Link, 2006, S. 34.

638 vgl. Dederich, 2007, S. 133f.

639 Gugutzer/Schneider, 2007, S. 32.

640 Anm. d. Autorin: In Bezug auf Möglichkeiten der Analyse werden jedoch die vier Differenzkategorien einzeln aufgeführt, um sie anschließend (und währenddessen) intersektional zu denken.

Geschlecht: „Niemand ist jemals nur ein Geschlecht. Keine geschlechtliche Norm ist jemals ausschließlich geschlechtsbezogen. Keine Klassenposition bleibt unberührt von Geschlechter- oder ‚Rassen‘-Fragen. Und so fort.“⁶⁴¹

Vorab sei außerdem auf die Frage verwiesen, ob die bearbeitete Kategorie den Fokus auf *Körper* oder *Behinderung* legen sollte; beispielsweise Monika Windisch untersucht die Kategorie Behinderung als soziale Kategorie und als Strukturkategorie.⁶⁴² Die vorliegende theoretische Perspektive verbindet jedoch körpertheoretische und körpersoziologische Grundlagen mit Differenzerfahrungen, die sich analytisch nicht nur auf die Kategorie Körper beziehen, sondern die sich konkret auch als Behinderungs-Erfahrungen konstituieren, weshalb sich für die Bezeichnungs- und Untersuchungsperspektive *Körper/Behinderung* entschieden wurde.

Wie kann sich dem Phänomen des Körpers genähert werden? Und inwiefern können aus Praktiken diskursiver Körpernormierung Differenzerfahrungen resultieren? Der Körpersociologe Robert Gugutzer nimmt sich dem Phänomen des Körpers aus soziologischer Perspektive an: In dieser Forschungsperspektive stellt das *Wie* der gesellschaftlichen und kulturellen Einbettung menschlicher Körper das zentrale Thema der Körpersociologie dar, ebenso wie die Frage inwiefern sich der Körper als Produkt und Produzent von Gesellschaft betrachten lässt.⁶⁴³ Gugutzer schreibt hierzu:

„Der menschliche Körper ist Produkt der Gesellschaft in dem Sinne, dass der Umgang mit dem Körper, das Wissen und die Bilder von ihm wie auch das Spüren des Körpers von gesellschaftlichen Strukturen, Werten und Normen, Technologien und Ideensystem geprägt sind. Produzent von Gesellschaft ist der menschliche Körper in der Hinsicht, dass das Zusammenleben der Menschen und damit die soziale Ordnung entscheidend von der Körperlichkeit sozial handelnder Individuen beeinflusst ist: Da soziale Wirklichkeit aus sozialem Handeln resultiert und soziales Handeln immer auch körperliches Handeln ist, tragen körperliche Handlungen und Interaktionen zur Konstruktion sozialer Wirklichkeit bei.“⁶⁴⁴

Anhand dieser Ausführung wird zudem die wechselseitige Durchdringung von Körper und Gesellschaft deutlich.⁶⁴⁵ Der Körpersociologe macht weiterhin darauf aufmerksam, dass es innerhalb soziologischer Betrachtungen des Körpers kein einheitliches Verständnis von Körpern gebe;⁶⁴⁶ ebenso merkt er innerhalb der deutschen Sprache die Unterscheidung der Begriffe *Körper* und *Leib* an und entwirft die Idee einer *verkörperten* Soziologie.⁶⁴⁷ Anknüpfend an die Feststellung, dass sich die drei Ebenen, auf welchen sich Differenzkategorien ereignen, gegenseitig bedingen lässt sich ebenso bemerken, dass – wenn der Körper als Produkt und Produzent von Gesellschaft betrachtet wird – diese analytische Unterscheidungspositionen darstellen und sich im realen Lebensvollzug Körper immer zugleich als Produkt und Produzent gesellschaftlicher Ordnung entfaltet.⁶⁴⁸ Um die Kategorie Körper auf der Diskursebene zu betrachten, lassen sich als weitere relevante Bezüge beispielsweise Michel Foucault und Judith Butler heranziehen. Wie schon aufgeführt wurde, bilden Diskurse Realitäten nicht lediglich ab, sondern bringen diese hervor; mit Michel Foucault gesprochen stellen Diskurse Praktiken dar, die

641 Villa, 2010, S. 238.

642 vgl. Windisch, 2014, S. 119ff.

643 vgl. Gugutzer, 2015, S. 8.

644 Gugutzer, 2015, S. 8f.

645 vgl. Gugutzer, 2015, S. 9.

646 vgl. Gugutzer, 2015, S. 12.

647 vgl. Gugutzer, 2015, S. 16ff.; 20f.

648 vgl. Gugutzer, 2015, S. 54.

„[...] systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses mehr macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses mehr muß man ans Licht bringen und beschreiben.“⁶⁴⁹

Wenn Foucault auf die Notwendigkeit des Ans-Licht-Bringens des von ihm betitelten „mehr“⁶⁵⁰ insistiert, bezieht er sich auf die Diskursanalyse, welche in der Form genealogischer Untersuchungen die jeweils zeit- und kulturspezifischen Wissensformen, Normen und Kategorien von Gesellschaften untersucht. Unter Bezugnahme der bisherigen Erkenntnisse lassen sich allerdings nicht nur Wissensformen oder gesellschaftliche Vorstellungen als diskursiv verstehen; ebenso kann auch der Körper als Materialisierung der Diskurse, die ihn auszeichnen, verstanden werden.⁶⁵¹ Paulairene Villa verbindet den Prozess der Verkörperung mit damit verbundenen Normen:

„Verkörperung ist immer fragil und transitorisch, niemals endgültig. Subjekte implizieren nicht einfach nur regulative Normen, sie implizieren regulative Normen der Verkörperung. Eine Subjektposition innewohnen bedeutet, einen Titel zu verkörpern. So bedeutet, ein Mann oder eine Frau zu sein notwendigerweise, einen männlichen oder weiblichen Körper zu haben.“⁶⁵²

Zudem hebt die Diskurstheoretikerin die Mimesis hervor, welches einen relevanten performativen Akt innerhalb der Verkörperung menschlicher Subjekte darstellt, wenn sie schreibt:

„Es ist ja gerade die Eigenheit mimetischer Akte, dass sie niemals ‚Mimikri‘ oder mechanische Replikationen sind, sondern körperliche Akte, die, indem sie sich auf Handlungen, Bedeutungen und Bilder außerhalb des Akts selbst beziehen, Bedeutungen unweigerlich variieren, verschieben, neu erschaffen und (re)produzieren.“⁶⁵³

Anhand dieser Aussage wird verdeutlicht, dass die Verkörperung von normativen Erwartungen keineswegs nach einem erwartbaren Handlungsschema abläuft und keine bloße Nachahmung darstellt. Da Körper nicht (nur) als Objekte zu betrachten sind und ständigen Transformationen unterworfen, ebenso wie Verkörperung als sozialer Prozess zu betrachten ist, wird deutlich, dass analytische Betrachtungen einen eindimensionalen kategorialen Rahmen sprengen würden und somit intersektional analysiert werden müssen.⁶⁵⁴ Die Verknüpfung bzw. intersektionale Verschränkung mehrerer Diskriminierungsformen an der gesellschaftlichen Projektionsfläche des Körpers lässt sich mit der Perspektive des *Lookismus* denken:

„Die Normierungen von Körpern evozieren diskriminierende Ausschlussmechanismen und andererseits Einschlüsse derer, die in den vorgegebenen Kategorien aufgehen. Lookismus beschreibt also Diskriminierung von Personen, deren Körper von gesellschaftlich gesetzten Normen auf vielerlei Weisen abweichen.“⁶⁵⁵

Zudem sind die gesellschaftlichen Normvorstellungen, die auf die Körper einwirken, mit der Idee der Selbstoptimierung im Kontext neoliberaler Verwertungslogik verbunden; z.B. diskursive Leitbilder erwünschter Körper als junge, fitte, und schlanke werden innerhalb sozialpo-

649 Foucault, 1988, S. 74.

650 ebd.

651 vgl. Gugutzer, 2015, S. 78.

652 Villa, 2010, S. 234.

653 Villa, 2010, S. 235.

654 vgl. Villa, 2010, S. 236f.

655 Diamond/Pflaster/Schmid, 2017, S. 10.

litischer Diskurse erzeugt und wirkmächtig.⁶⁵⁶ Somit stellen „normierte Körper immer auch hegemonial⁶⁵⁷ umkämpfte Orte von Macht und Herrschaft dar.“⁶⁵⁸ Die Herausgeber:Innen des Bandes „Lookismus. Normierte Körper. Diskriminierende Mechanismen. (Self-) Empowerment.“ machen darauf aufmerksam, dass im Bereich von Printmedien, vor allem in Form von Monografien, zu diesem Themenbereich wenig wissenschaftliche Literatur zu finden sei, ebenso wie empirische Studien, und dass Veröffentlichungen meist digital zu finden sind.⁶⁵⁹ Die Autor:Innen fokussieren in ihren Auseinandersetzungen mit Lookismus den Zusammenhang von Körper, Verkörperungen und Körperdisziplinierungen, wenn sie ausführen:

„Wie wir Körper sehen, lesen, betrachten, beschreiben, bewerten und letztendlich hierarchisieren, geschieht nicht im luftleeren Raum, sondern entlang historisch gewachsener, kulturell erzeugter, gesellschaftlich gesetzter und verhandelbarer Normen. Diese sind den Menschen meistens nicht bewusst, sondern erscheinen im Deckmantel vermeintlicher Selbstverständlichkeiten. Wirst du als Mensch diesen Normen nicht gerecht, bist du schnell zu dick, zu dünn, zu groß, zu klein, zu Schwarz, zu of Color, zu unmännlich, zu unweiblich, zu ungesund, zu unfähig, um verwertbar zu sein. Die Normen sind dabei im Rahmen gesellschaftlicher Verhältnisse und teilweise mit regionalen und epochalen Unterschieden zu interpretieren.“⁶⁶⁰

Anhand dieser Perspektive wird deutlich, dass die Kategorie des Körpers eine analytische Sonderstellung einnehmen kann: so zeigt sich am Körper nicht nur direkt eine lookistische/ableistische Verwertungslogik, sondern auch die anderen Differenzkategorien werden an ihm materialisiert. Die Übertragung eines (Körper-)Merkmals auf ein anderes wird als *Halo-Effekt* bezeichnet und nimmt bei der Betrachtung von Differenzkategorien eine wesentliche Rolle ein:

„Es wird von einem Teilaspekt eines Menschen auf einen anderen geschlossen, vom Körper oder einzelnen Körperbereichen auf die Persönlichkeit, den Habitus, die Leistungsfähigkeit und umgekehrt. [...] Dies beschreibt den Lookismus als Mechanismus *innerhalb* anderer Diskriminierungsformen.“⁶⁶¹

Das Konzept des Lookismus zeigt sich deswegen an dieser Stelle als relevantes, da Diskriminierungen anhand gesellschaftlich konstruierter Körpernormen mit den Kategorien Geschlecht, Herkunft/*race*, Klasse und Behinderung verwoben sind, gleichzeitig aber nicht in diesen aufzugehen scheinen.⁶⁶² Im Folgenden wird die zweite Ebene der Kategorie Körper/Behinderung bearbeitet; somit werden unterschiedliche Perspektiven auf und Modelle von Behinderung erörtert⁶⁶³.

Wie wird das Phänomen der Behinderung konstruiert und diskutiert? Der vorherrschende und wirkmächtigste Diskurs zu Behinderung zeigt sich als medizinisch-defizitäre Perspektive, die die Nicht-Funktionsfähigkeit in den Fokus stellt und als Ziel gesellschaftliche Teilhabe betrof-

656 vgl. Greif/Sarfert, 2017, S. 29.

657 Anm. d. Autorin: Philippe Greif und Nadine Sarfert verdeutlichen die Verschränkung von Lookismus und Klassismus und machen auf das wechselseitige Ineinandergreifen und Sich-Bedingen der Strukturebene und Diskursebene am Beispiel gesellschaftlicher Reformen zu Agenda 2010, Hartz-4 und ALG2 aufmerksam (vgl. Greif/Sarfert, 2017, S. 30f.). Zur Vertiefung siehe: Greif/Sarfert, 2017, S. 26–35.

658 Greif/Sarfert, 2017, S. 29.

659 vgl. Diamond/Pflaster/Schmid, 2017, S. 6.

660 Diamond/Pflaster/Schmid, 2017, S. 9.

661 Diamond/Pflaster/Schmid, 2017, S. 11. Hervorhebung: L.S.

662 vgl. Diamond/Pflaster/Schmid, 2017, S. 13.

663 Anm. d. Autorin: Zur vertieften Auseinandersetzung bzw. Einführung in unterschiedliche Perspektiven auf Behinderung empfiehlt sich Kastl, 2010.

ferer Personen zu ermöglichen versucht. Mit Windisch lässt sich dieser dominante Diskurs als *individualisiertes* Modell von Behinderung bezeichnen, nach welchem die langfristigen Beeinträchtigungen und damit verbundenen Defizite als objektiv beschreibbare und individuelle Merkmale einer Person erklärt werden.⁶⁶⁴ In diesem Zusammenhang werden mentale, physische oder anatomische (Funktions-)Störungen (impairment) als Ursache für Beeinträchtigungen (disability) erachtet und mit sozialen Benachteiligungen (handicap) verbunden.⁶⁶⁵ Als weitere Perspektive lässt sich das *soziale* Modell von Behinderung anführen; in diesem Zusammenhang wird die Behinderung als Resultat gesellschaftlicher Verhältnisse erachtet. Als Schlussfolgerung hieraus ergibt sich:

„Menschen ‚sind‘ nicht zwangsläufig auf Grund ihrer gesundheitlichen Einschränkungen ‚behindert‘, sondern sie ‚werden‘, indem Barrieren gegen ihre Partizipation errichtet werden, ‚zu Behinderten gemacht‘. Aus einem vorhandenen Körperschaden, einer Verhaltensauffälligkeit oder kognitiven Störung, also objektiv feststellbaren ‚impairments‘, folgt nicht unabwendbar eine Behinderung (disability), vielmehr ist der institutionalisierte Prozess der sozialen Benachteiligung entscheidend für die Randgruppenexistenz. Mit anderen Worten: Nach dem sozialen Modell ist weder ‚disablement‘ (der Prozess des Behindertwerdens) eine notwendige Konsequenz von ‚impairment‘, noch stellt dies eine hinreichende Bedingung für ‚disability‘ dar.“⁶⁶⁶

Anne Waldschmidt macht weiterhin darauf aufmerksam, dass sich der Denkansatz des sozialen Modells von Behinderung in den 1980er-Jahren als Gegenentwurf zum individualisierten Modell entwickelt hat.⁶⁶⁷ Weiterhin wird, als Kritik am sozialen Modell, eine dritte Perspektive, die des *kulturellen* Modells von Behinderung, aufgeführt. In diesem Zusammenhang lässt sich Behinderung als soziokulturelle Konstruktion deuten, welche in engem Zusammenhang zum Phänomen Norm/Normalität zu lesen ist. Windisch hierzu:

„Ausgangspunkt für eine kulturwissenschaftlich orientierte politische Auseinandersetzung mit ‚Abweichung‘, ‚Behinderung‘ und/oder ‚Normalität‘ kann daher nicht gesellschaftliche Differenz an sich sein, sondern vor allem die Frage danach, welche Haltungen, kulturellen Muster und inhaltlichen Positionen gesellschaftlich als relevant gelten und wie sie im Zusammenhang mit Macht- und Ungleichheitsverhältnissen wirksam werden. Die Auseinandersetzung mit der affektiven, moralischen und politischen Bewertung von sozialer Differenz ist dabei ebenso bedeutsam, wie die Analyse von Diskursen, medialen Darstellungen, (politischen) Debatten, Gesetzestexten und institutionalisierten Praxisformen.“⁶⁶⁸

Zusammenfassend kann, einer diskurstheoretischen Annäherung an das Phänomen Behinderung folgend, dieses als soziokulturelle Konstruktion verstanden werden; gleichzeitig können sich in der Alltagspraxis von Menschen mit Behinderungserfahrungen alle drei Perspektiven als relevante zeigen und sich gegenseitig bedingen.

Für die vorliegende Arbeit zeigt sich als daran anschließende Frage, was – unabhängig davon welches der drei Modelle von Behinderung präferiert wird – als und zu Behinderung gezählt wird? Auf diese Schwierigkeit macht Jörg Michael Kastl aufmerksam, wenn er schreibt:

664 vgl. Windisch, 2014, S. 26.

665 vgl. Windisch, 2014, S. 27.

666 Waldschmidt, 2007, S. 57.

667 vgl. ebd.

668 Windisch, 2014, S. 36.

„Wie viele behinderte Menschen es insgesamt gibt (wenn so eine Formulierung überhaupt Sinn macht), darüber lässt sich nur spekulieren. Es gibt Schätzungen, die für die Bundesrepublik einen Gesamtanteil von 10% an der Bevölkerung unterstellen. In jedem Fall stellt sich das nahezu unlösbare Problem einer fehlenden einheitlichen Definition und damit zusammenhängend der Abgrenzung gegenüber leichten, sozusagen ‚normalen‘ Funktionsbeeinträchtigungen, beispielsweise eine durch eine rheumatoide Arthritis beeinträchtigte Hand [...] Hier ergeben sich – sicher auch im Selbstverständnis der Betroffenen – Abgrenzungsprobleme zum Begriff der (chronischen) Erkrankung.“⁶⁶⁹

So lassen sich unter dem Behinderungsbegriff sehr heterogene Phänomene subsumieren: „körperliche Behinderungen im Sinne der Veränderungen von Körperstrukturen und -Funktionen, Sinnesbehinderungen, aber eben auch dauerhafte, psychische, kognitive und Verhaltensbeeinträchtigungen“⁶⁷⁰ lassen sich als mögliche Differenzerfahrungen in Bezug auf Behinderung verstehen. Somit lassen sich auch (zugeschriebene) psychische Abweichungen einer vermeintlichen Norm innerhalb dieser Kategorie aufrufen und in der empirischen Analyse untersuchen.⁶⁷¹

In Bezug auf die Kategorie Körper/Behinderung lässt sich konstatieren, dass sich – je nach inhaltlicher Ausgestaltung theoretischer Perspektiven – sehr unterschiedliche Verständnisse von Körper/Behinderung finden lassen und sich hieraus verschiedenste Ebenen der analytischen Betrachtung ergeben: So können hierunter ebenso körperliche wie auch psychische Behinderungserfahrungen fallen, wie auch Diskriminierungserfahrungen, die aus Zuschreibungen oder Abweichung von erwartetem Alter oder Aussehen resultieren.

5.3.2 Geschlecht

Wie ist die Kategorie Geschlecht (auf der Diskursebene) zu betrachten und zu deuten? Die Genderbeauftragte Christel Baltés-Löhr verdeutlicht die Relevanz von Geschlecht, auch in Bezug auf Identitätskonstruktion und die eigene Subjektivität:

„Es scheint deutlich zu sein, dass Geschlecht für viele Menschen damit zusammenhängt, was der Mensch als sein Selbst, als sein Ich, als seine Identität, als seine eigene Subjektivität, als seine Differenz zu anderen versteht, begreift, empfindet, wahrnimmt, akzeptiert oder ablehnt. Persönlichkeit wie auch Individualität werden bislang als stark mit Geschlecht konnotiert betrachtet.“⁶⁷²

Die Soziologinnen Gabriele Winker und Nina Degele verweisen auf die gesellschaftliche Behauptung einer Natürlichkeit von Geschlecht, was sie als den „härtesten Stabilitätskern des Alltagswissens“⁶⁷³ bezeichnen. Weiterhin konstatieren sie gesellschaftliche Erwartungen an Frauen in der Rolle der Mutter, wenn sie schreiben:

„Neben binärer Zweigeschlechtlichkeit und sexueller Orientierung ist auf der Ebene der symbolischen Repräsentationen auf den Aspekt der Generativität zu achten, weil diese Kategorie vor allem auf der Bedeutungsebene als Legitimation zur Konstruktion von Geschlechterdifferenzen Verwendung findet.“⁶⁷⁴

669 Kastl, 2010, S. 39f.

670 Kastl, 2010, S. 40.

671 Anm. d. Autorin: Dies weist insofern eine Relevanz auf, dass die Künstlerin Hannah Höch zwar keine sichtbare Behinderung hatte, jedoch – dies wird im empirischen Teil der vorliegenden Arbeit dargestellt – auf der Anrufungsebene mit der Zuschreibung psychischer Krankheiten konfrontiert wird (unabhängig davon, wie sie sich selbst dazu positioniert).

672 Baltés-Löhr, 2014, S. 21.

673 Winker/Degele, 2009, S. 57.

674 ebd.

Die Konstruktion binärer Zweigeschlechtlichkeit, welche die Verbindung der Kategorien Körper und Geschlecht darstellt, betont auch die Philosophin und Gendertheoretikerin Judith Butler, wenn sie schreibt:

„Bedenkt man, daß ‚der‘ Körper unausweichlich in *seinem* oder *ihren* Körper überführt wird, so kennen wir *den* Körper überhaupt nur über seine geschlechtsspezifische Erscheinung. Es scheint nun unbedingt geboten, sich genauer anzusehen, wie diese Geschlechterzugehörigkeiten des Körpers entstehen. Ich würde sagen, der Körper wird über eine Reihe im Laufe der Zeit erneuerten, veränderten und verfestigten Akten zu seiner Geschlechtszugehörigkeit. Aus feministischer Sicht könnte man versuchen, den zu einem geschlechtsspezifischen gemachten Körper eher als das Erbe abgelagerter Akte denn als vorherbestimmte und geschlossene Struktur, als Wesen oder natürliches, kulturelles oder sprachliches Faktum zu verstehen.“⁶⁷⁵

Butler macht also deutlich, dass der vergeschlechtlichte Körper nicht als tatsächliche Gegebenheit betrachtet werden muss, sondern durch sich wiederholende Akte konstituiert, also erst hergestellt wird. Des Weiteren bringt sie die Produktion binärer Geschlechter mit gesellschaftlich existierenden Normen und daraus resultierenden sozialen Erwartungen an Individuen zusammen: „Vergessen wir nicht, daß es eine Sedimentierung von Geschlechternormen gibt, die das merkwürdige Phänomen des natürlichen Geschlechts oder der realen Frau oder auch eine beliebige Anzahl vorherrschender und zwingender sozialer Fiktionen hervorbringen [...]“⁶⁷⁶ Die von Butler angesprochene *Ablagerung* von Geschlechternormen zeigt sich also an den gesellschaftlichen Vorstellungen, wie beispielsweise eine Frau auszusehen oder zu interagieren hat. Diese Perspektive beinhaltet, dass Frau zu sein – ganz der Idee Simone de Beauvoir folgend – keine natürliche Tatsache darstellt, sondern als kulturelle Interpretation zu lesen sei und somit eine historische Idee darstellt.⁶⁷⁷ In ihrem Werk „Das Unbehagen der Geschlechter (Gender Trouble)“ vertieft Butler die Auseinandersetzung der sex-gender-Debatte, wenn sie verdeutlicht, dass nicht nur Geschlecht (sex) und Geschlechtsidentität (gender) zwei voneinander unabhängig zu denkende Phänomene sind, sondern dass daraus folgend – wenn die Geschlechtsidentität als von gesellschaftlichen Normen und Erwartungen durchzogene gedacht wird – diese nicht aus dem biologischen Geschlecht folgen kann.⁶⁷⁸ Judith Butler radikalisiert im weiteren Verlauf von „Gender Trouble“ ihre Perspektive insofern, als dass sie auch das biologische Geschlecht (sex) als kulturell hervorgebracht versteht, woraus folgt, dass die Geschlechtsidentität als vordiskursiv gedacht werden muss.⁶⁷⁹ Den Mechanismus der Herstellung der Geschlechtsidentität versucht die Philosophin anhand der Perspektiven Simone de Beauvoirs und Luce Irigarays nachzuvollziehen und fasst hierzu zusammen:

„Und zwar gibt es einerseits Positionen, die annehmen, daß die Geschlechtsidentität ein sekundäres Merkmal der Personen ist, und andererseits gibt es Positionen, die behaupten, daß schon die Vorstellung von einer Person, die in der Sprache die Position eines ‚Subjekts‘ einnimmt, ein maskulines Konstrukt und Vorrecht darstellt, das die strukturelle und semantische Möglichkeit einer weiblichen Geschlechtsidentität praktisch ausschließt.“⁶⁸⁰

Ein weiterer wichtiger Aspekt in der Auseinandersetzung Butlers mit der Kategorie Geschlecht stellt die Bezugnahme von *sex*, *gender* und *desire* (Geschlecht, Geschlechtsidentität und Begeh-

675 Butler, 2002, S. 307.

676 Butler, 2002, S. 309.

677 vgl. Butler, 2002, S. 305.

678 vgl. Butler, 2018a, S. 22.

679 vgl. Butler, 2018a, S. 24.

680 Butler, 2018a, S. 30.

ren) dar. Innerhalb einer existenten und als gesellschaftliche Norm fungierenden heterosexuellen Matrix ist die Trias *sex – gender – desire*, welche sich gegenseitig hervorbringen, als in einer kausalen Beziehung stehende zu betrachten.⁶⁸¹ So ist die normative Erwartung innerhalb einer heterosexuellen Matrix die, dass *sex* und *gender* übereinstimmen sollen und *desire* aus *gender* resultiert. Eine weitere relevante These Judith Butlers in Bezug auf die Kategorie Geschlecht ist die, dass die Kategorie Frau selbst als prozessualer Begriff, welcher vom Werden und Konstruieren umspannt ist, begriffen werden kann und somit eine fortdauernde diskursive Praxis darstellt.⁶⁸² Aus dieser Perspektive lässt sich nachvollziehen, dass es innerhalb der Kategorie Frau sehr viele unterschiedliche Möglichkeiten gibt, sich zu verorten: Als Frau können sich sowohl cis- als auch Trans-Frauen, ebenso wie genderfluide oder genderqueere Personen selbst bezeichnen.

Zusammenfassend lässt sich für die Kategorie Geschlecht, ebenso wie für die Kategorie Körper, betonen, dass diese auf der Diskursebene als soziale Konstruktionen, die von normativen Erwartungen an geschlechtliches Aussehen und Habitus durchzogen sind, betrachtet werden können. Ebenso wie sich im vorherigen Kapitel in Rekurs auf verschiedene Perspektiven zu Behinderung betonen lässt, dass diese von Menschen gemacht werden, lässt sich dies auch für Geschlechter festhalten.⁶⁸³ Dies gilt auch für die beiden Kategorien Herkunft/*race* und Klasse, was im Folgenden genauer herausgestellt wird.

5.3.3 Herkunft/*race*

Als dritte Differenzkategorie wird nun die Zuschreibung von Herkunft dargelegt, welche oftmals unter der Diskriminierungserfahrung von Rassismus kontextualisiert wird. In der vorliegenden Abhandlung wird die Kategorie als Herkunft/*race* bezeichnet, da aus theoretischer Perspektive sowohl Prozesse rassistischer Ausschließung als auch Zuschreibungen von Herkunft als *ausländische* Andere unter dieser Oberbegriffszusammensetzung erörtert werden. Die Migrationsforscher Paul Mecheril und Claus Melter verstehen Rassismus als „Oberbegriff für an Rassekonstruktionen anschließende Diskriminierungspraxen wie gegenüber Jüdinnen und Juden (Antisemitismus), gegenüber Roma und Sinti (Antiziganismus), gegenüber Musliminnen und Muslimen (antimuslimischer Rassismus) sowie gegenüber als *Schwarz** und *ausländisch* definierten Personen“⁶⁸⁴. Es lassen sich somit zwei Verständnisse von Rassismus nachzeichnen: Eine weite Definition, die auch die Zuschreibung als *ausländische* Person und daraus resultierende Diskriminierungspraxen unter der Perspektive Rassismus einfängt; sowie eine engere Definition, die Rassismus im Kontext kolonialer Ausbeutung, Sklaverei und Genozid versteht und die Zuschreibung als *ausländische* Person unter der Perspektive Kulturalisierung betrachtet.⁶⁸⁵ Auch

681 vgl. Butler, 2018a, S. 45f.

682 vgl. Butler, 2018a, S. 60.

683 Anm. d. Autorin: Die bisherigen Darlegungen zu Geschlecht, v.a. Butlers Thesen zu *sex – gender – desire*, stellen den theoretischen Ausgangspunkt dar, der in der empirischen Analyse ebenfalls untersucht wird.

684 Mecheril/Melter, 2011, S. 16.

685 Anm. d. Autorin: Zwei Aspekte in Bezug auf Rassismus sollen herausgestellt werden: Zum einen soll verdeutlicht werden, dass in der Alltagspraxis die Nutzung eines weiten Rassismusbegriffes zu beobachten ist, vor allem auch, da das Konzept der Kulturalisierung weniger Bekanntheit aufweist als Rassismus. Zum anderen möchte ich als Autorin bekräftigen, dass – wenn sich auf eine enge Definition von Rassismus bezogen wird – gleichzeitig betroffene Personen eine weite Begrifflichkeit von Rassismus gebrauchen können. Ebenso wie eine Situation, die aus der engen Perspektive auf Rassismus *nur* als kulturalisierende verstanden würde, für die betroffene Person trotzdem eine rassistische sein kann und somit rassistische Erfahrungen nicht abgesprochen werden. Die zugehörige alltagstheoretische, immer wieder auftauchende Frage (vor allem in social media Diskussionen) ist die, ob es Rassismus ist, wenn Personen als *ausländische Andere* adressiert und diskriminiert werden.

die Anglistin und Afrikawissenschaftlerin Susan Arndt macht darauf aufmerksam, dass sich verschiedene Formen von Rassismus unterscheiden lassen, die jedoch gemeinsame strukturelle und diskursive Schnittmengen aufweisen.⁶⁸⁶ Rassismus lässt sich nach Sow beschreiben als

„die Verknüpfung von Vorurteil mit institutioneller Macht. Entgegen der (bequemen) landläufigen Meinung ist für Rassismus eine ‚Abneigung‘ oder ‚Böswilligkeit‘ gegen Menschen oder Menschengruppen keine Voraussetzung. Rassismus ist keine persönliche oder politische ‚Einstellung‘, sondern ein institutionalisiertes System, in dem soziale, wirtschaftliche, politische und kulturelle Beziehungen für *weißen* Alleinherrschaftserhalt wirken. Rassismus ist ein globales Gruppenprivileg, das *weiße* Menschen und ihre Interessen konsequent bevorzugt [...] Rassismus ist *white supremacy*.“⁶⁸⁷

Somit lässt sich Rassismus als institutionalisierter Herstellungsprozess des und der *Anderen* verstehen, aus welchem Privilegien und Diskriminierungen für Individuen, je nachdem welche vermeintliche Zugehörigkeit ihnen zugeschrieben wird, resultieren. Aus einer diskurstheoretischen Perspektive lässt sich beobachten, dass die „symbolische Ordnung von ‚Rasse‘⁶⁸⁸ [...] sich strukturell und diskursiv in Machthierarchien und Wissensarchive eingeschrieben“⁶⁸⁹ hat. Die Pädagogin und Psychologin Birgit Rommelspacher fasst Rassismus zusammen als

„ein System von Diskursen und Praxen, die historisch entwickelte und aktuelle Machtverhältnisse legitimieren und reproduzieren. Rassismus im modernen westlichen Sinn basiert auf der ‚Theorie‘ der Unterschiedlichkeit menschlicher ‚Rassen‘ aufgrund biologischer Merkmale. Dabei werden soziale und kulturelle Differenzen naturalisiert und somit soziale Beziehungen zwischen Menschen als unveränderliche und vererbare verstanden (Naturalisierung). Die Menschen werden dafür in jeweils homogenen Gruppen zusammengefasst und vereinheitlicht (Homogenisierung) und den anderen als grundsätzlich verschieden und unvereinbar gegenübergestellt (Polarisierung) und damit zugleich in eine Rangordnung gebracht (Hierarchisierung). Beim Rassismus handelt es sich also nicht einfach um individuelle Vorteile, sondern um die Legitimation von gesellschaftlichen Hierarchien, die auf der Diskriminierung der so konstruierten Gruppe basieren. In diesem Sinn ist Rassismus immer ein *gesellschaftliches Verhältnis*.“⁶⁹⁰

Der von Rommelspacher beschriebene Vorgang von Naturalisierung, Homogenisierung, Polarisierung und Hierarchisierung lässt sich ebenso für die Kategorie Geschlecht beobachten, wengleich die Prozesse des Gemacht-Werdens jeweils auf unterschiedliche historische und kulturelle Gegebenheiten zurückzuführen sind. Gleichzeitig verdeutlicht Birgit Rommelspacher in ihrer Zusammenfassung des Phänomens Rassismus die damit verbundene Legitimationspraxis dessen, also inwiefern soziale Ungleichheit (als Resultat rassistischer Unterscheidungen) durch ebendiese gerechtfertigt wird. Verbunden mit rassistischen Unterscheidungen sind Konstruktionen von Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit, die durch dominante und sub-dominante Positionierungen im Herrschaftsverhältnis und Rassismus entstehen und auch auf Individuen einwirken.⁶⁹¹ In Auseinandersetzung mit Homi K. Bhabhas Perspektive auf Migration, Kolonialismus und Zugehörigkeit stellen María do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan in „Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung“ heraus, inwiefern Nationalismus der Versuch sei, eine große Erzählung zu konstruieren, in welcher jeder Nation unterliegende kulturelle und soziale

686 vgl. Arndt, 2015, S. 16.

687 Sow, 2011b, S. 37.

688 Anm. d. Autorin: Zur Problematik des Wortes siehe vgl. Kapitel 5.2.

689 Arndt, 2011, S. 43.

690 Rommelspacher, 2011, S. 29.

691 vgl. Oberzaucher-Tölke, 2013, S. 103.

Unterschiede ignoriert und die Idee von Einheit und Stabilität von Nation die als anders Konstruierten ausgeschlossen würden.⁶⁹² Weiterhin gehen sie auf die pädagogische und performative Erzählung der Nation ein, wenn sie verdeutlichen, dass beispielsweise Personen des öffentlichen Lebens nationale Identität vorleben und gleichzeitig mediale Bedeutung erhalten.⁶⁹³ Somit lassen sich die Phänomene Zugehörigkeit und Nation/Nationalismus als zusammenhängende betrachten, Zugehörigkeit wird im Nationalismus als Ein- oder Ausschlusskriterium benutzt. Weiterhin lässt sich Zugehörigkeit in diesem Zusammenhang verstehen als diskursiver Prozess in der Auseinandersetzung um symbolische Grenzen; Mecheril fasst dies unter dem Begriff *natio-ethno-kulturelle Zugehörigkeit* zusammen.⁶⁹⁴ Somit ist diese Zugehörigkeit auch von äußeren Strukturen abhängig und keine autonome Entscheidung von Individuen.⁶⁹⁵ Ob eine Person einen deutschen Pass besitzt und somit den Status der Zugehörigkeit zur deutschen Nation aufweist, kann sie nicht autonom entscheiden. Am Phänomen der natio-ethno-kulturellen Zugehörigkeit lässt sich außerdem nachvollziehen, dass Ausschließungspraxen nicht nur auf rassistische Unterscheidungen bezogen werden können und somit Schwarze Menschen, Jüd:Innen, Sinti und Roma und Muslim:Innen von Exklusion betroffen sind, sondern – wie oben schon ausgeführt – auch Personen, die als ausländisch gelesen werden, ausgeschlossen und zu *Anderen* gemacht werden, auch wenn dies nicht in allen Fällen als Rassismus bezeichnet wird. In diesem Zusammenhang erscheint das Konzept des Othring, welches vom Literatur- und Orientalwissenschaftler Edward Said geprägt wurde, als Prozess, der über Zugehörigkeit entscheidet und *Fremde* zu *Fremden* macht und in *Wir* und *Nicht-Wir* unterteilt, als relevant.⁶⁹⁶ Somit lässt sich Othring sowohl als Praxis betrachten, von der Personen betroffen sind, die Rassismus erfahren als auch Personen, die als ausländisch/Migrant:Innen gelesen werden; Othring lässt sich aber auch auf andere Kategorien übertragen. So werden Personen unabhängig von ihrer eigenen Positionierung oder Selbstbezeichnung beispielsweise als Frau oder Mann gelesen oder auch als behindert oder *nicht*-behindert.

Ebenso wie schon bei den Kategorien Körper und Geschlecht hervorgehoben, existieren auch für das Phänomen der Migration und damit verbundener Zugehörigkeit unterschiedliche theoretische Perspektiven auf diese. Es lassen sich innerhalb migrationswissenschaftlicher Forschung drei dominante Perspektiven nennen: Erste stellt die Immigration dar, welche eher defizitär an den immigrierenden Individuen ansetzt und die Perspektive der Assimilation, also der Angleichung an die nationale Kultur fordert.⁶⁹⁷ Als zweite Perspektive lässt sich die der multikulturellen Gesellschaft nennen, welche ethnische Minderheiten in den Fokus rückt und Diskriminierungserfahrungen Ausdruck verleiht; an diesem Ansatz wurde allerdings kritisiert, dass die Gefahr der Essentialisierung kultureller Identität diesem inhärent sei.⁶⁹⁸ Als dritte Perspektive auf Migration kann die der Transmigration aufgerufen werden: „Das transnationale Paradigma betont die (Möglichkeit der) Gleichzeitigkeit von Verbundenheiten zu mehreren national-kulturellen Kontexten, in der neue, transnationale Räume entstehen.“⁶⁹⁹ Innerhalb dieser Perspektive werden Migrant:Innen als handelnde Subjekte verstanden, die Mehrfachzugehörigkeiten als Selbstverständlichkeiten ihres Lebens erfahren. Wenngleich diese unterschiedlichen Blicke auf

692 vgl. Do Mar Castro Varela/Dhawan, 2015, S. 255f.

693 vgl. Do Mar Castro Varela/Dhawan, 2015, S. 257f.

694 vgl. Mecheril, 2004, S. 46.

695 vgl. ebd.

696 vgl. Do Mar Castro Varela/Mecheril, 2010, S. 42.

697 vgl. Do Mar Castro Varela/Mecheril, 2010, S. 46ff.

698 vgl. Do Mar Castro Varela/Mecheril, 2010, S. 49f.

699 Do Mar Castro Varela/Mecheril, 2010, S. 51.

Migration deutliche Unterschiede zu den Modellen und Theorien von Behinderung aufweisen, so lassen sich auch Ähnlichkeiten, beispielsweise das Menschenbild und die Aktivität handelnder Subjekte, finden.

Zusammenfassend lässt sich für die Kategorie Herkunft/*race* betonen, dass Prozesse der Zuschreibung von Herkunft oder Ethnie verbunden sind mit der diskursiven Erzeugung von Zugehörigkeit und dem Anderen. Zugleich fließt hier auch der Nationalstaat als gesellschaftliche Struktur, aber auch als ideologischer Bezugsrahmen, in den Akt der Ausschließung von Personen, die als *nicht-deutsch* gelesen werden, ein.

In Bezug auf die Differenz Erfahrungen Hannah Höchs kann an dieser Stelle bereits unterstellt werden, dass sie als *weiße* deutsche, nicht-jüdische Person – wenngleich sie zur NS-Zeit lebte und wirkte und sie von den Nazis als *Kulturbolschewistin* und ihre Werke als *entartet* titulierte – vermutlich keine Differenz Erfahrungen auf dieser Achse machte.⁷⁰⁰

5.3.4 Klasse

Wie kann sich der Kategorie Klasse theoretisch genähert werden? Zunächst wird diese im Verhältnis sozialer Ungleichheit betrachtet, im Anschluss daran wird die Aktualität der sozialen Kategorie von Klasse herausgestellt, um die daraus folgende Diskriminierungsform des Klassismus zu erörtern.

Das Phänomen der sozialen Klasse wird oftmals im Theoriegeflecht und unter dem Überbegriff sozialer Ungleichheit als Phänomen innerhalb soziologischer Fragestellungen diskutiert. Ebenso wie die anderen Kategorien Körper, Geschlecht, Herkunft/*race* ist Klasse im Rahmen sozialer Ungleichheit an gesellschaftlich relevante Normen, Werte und Bewertungsmaßstäbe geknüpft, welche Einfluss auf die Sozialstruktur der Gesellschaft, aber auch politische Verständigung, soziale Interaktion und individuelle Selbstverständnisse ausüben.⁷⁰¹ Im Folgenden werden soziale Ungleichheit und damit verbunden auch soziale Klasse verstanden als „Differenzierungen [...], die Menschen im Vergleich zueinander als gleich-, besser- oder schlechter-, höher-, oder tiefergestellt, als gleichberechtigt, bevorzugen oder benachteiligt, d.h. als *ungleich* erscheinen lassen.“⁷⁰² Anhand dieser Herleitung des Soziologen Stefan Hradil lässt sich nachvollziehen, dass soziale Ungleichheit und daraus resultierende soziale Klassen als kontingent betrachtet werden, das heißt als *mögliche* Erscheinungsformen, aber nicht als notwendige. Ebenso geht daraus hervor, dass soziale Ungleichheit als von Menschen gemachtes Phänomen zu betrachten und somit gestalt- und veränderbar ist.⁷⁰³ Weiterhin existieren verschiedene Modelle und somit Erklärungsansätze sozialer Ungleichheit, welche in Kürze dargelegt werden, um anschließend die Relevanz der Perspektive auf Klasse herauszustellen.

Monika Windisch stellt in ihrer Auseinandersetzung mit Modellen sozialer Ungleichheit drei theoretische Perspektiven auf das Phänomen vor: Als erste theoretische Annäherung benennt Windisch Ansätze, die von *Klasse*, *Schicht* und *gesellschaftlicher Differenzierung* ausgehen, welche sich als *klassische* Modelle sozialer Ungleichheitssoziologie aufrufen lassen.⁷⁰⁴ Innerhalb dieser Perspektiven ist von sozialer Ungleichheit zu sprechen, „wenn Menschen aufgrund ihrer Erwerbsarbeit, ihrer Position am Arbeitsplatz und ihrer beruflichen Qualifikation über ein

700 Kittner, 2018, S. 9f.

701 vgl. Windisch, 2014, S. 70.

702 Hradil, 2005, S. 25.

703 vgl. Solga/Powell/Berger, 2009, S. 9.

704 vgl. Windisch, 2014, S. 72.

größeres Ausmaß an Ressourcen verfügen als andere.⁷⁰⁵ Da diese Betrachtungsweise sehr stark von ökonomischen Faktoren des (Zusammen-)Lebens von Menschen geprägt ist, wurden als *neuere* Perspektiven Modelle herausgestellt, die sich auf eine *Differenzierung, Pluralisierung* und *Individualisierung von Lebenslagen* beziehen und horizontale Merkmale wie Alter, Bildungsniveau und Geschlecht fokussieren.⁷⁰⁶ Eine Ausdifferenzierung individueller Lebensgestaltung und -möglichkeiten zeigt sich als Fokus dieser Perspektive, ebenso werden Individuen als selbstbestimmte Akteur:Innen ihres eigenen Lebens begriffen; wie allerdings im Anschluss erörtert wird, wird innerhalb dieser Perspektive der Blick für vertikale Ungleichheitsdimensionen durch das Individualisierungsparadigma getrübt. Als dritte Perspektive auf soziale Ungleichheit stellt Windisch Pierre Bourdieus Theorie von *Habitus, Kapitalformen* und *Handlungsorientierung* vor, innerhalb welcher die Wechselwirkungen gesellschaftlicher Bedingungen, des individuellen Lebensstils und der Handlungsorientierungen von Individuen betrachtet werden.⁷⁰⁷ Mit Bourdieu lassen sich die Handlungsmöglichkeiten von Personen als abhängig von und in Beziehung zu den von ihm beschriebenen verschiedenen Kapitalsorten betrachten: das ökonomische, kulturelle, soziale und symbolische Kapital.⁷⁰⁸

Wie schon angeführt, gibt es allerdings auch soziologische Theorieperspektiven, die die Relevanz und Aktualität vertikaler Ungleichheit und somit sozialer Klasse betonen und die Perspektive der Pluralisierung und Individualisierung sozialer Ungleichheit kritisieren. Der Soziologe Rainer Geißler hinterfragt den Mainstream der deutschen Sozialstrukturanalyse seit den 1980er-Jahren in Bezug darauf, ob die Pluralisierung von Lebenslagen vertikale Strukturen von Ungleichheit wirklich aufgelöst hat und moniert den Verlust einer sozialkritischen Perspektive.⁷⁰⁹ Geißler hierzu:

„Aus ihren [L.S.:][der neueren Sozialstrukturanalyse] Konzepten – Differenzierung, Diversifizierung, Pluralisierung, Individualisierung, Dynamik, Lebensstile, Erlebnisgesellschaft, Erlebnismilieus – ist der gesellschaftskritische Gehalt entwichen. Aus der kritischen Analyse ungleicher Lebenschancen ist eine unverbindliche Analyse vielfältiger Lebensstile geworden [...]“⁷¹⁰

Auch der französische Soziologe Robert Castel setzt sich mit der Frage der Aktualität sozialer Klassen auseinander. Castel beobachtet, dass nach dem Zweiten Weltkrieg eine Expansion und auch Differenzierung der Arbeitnehmer:Innenschaft zu verzeichnen sei; so haben sich immer mehr unterschiedliche Berufskategorien herausgebildet, was zu Folge hatte, dass Berufe als Angestellte:r oder mittlere und höhere Führungskräfte entstanden, welche in Bezug auf Einkommen, Prestige und Macht *über* denen von Arbeiter:Innen angesiedelt sind; dies beschreibt er als allmählichen Hegemonieverlust der Arbeiter:Innenklasse.⁷¹¹ Weiterhin beschreibt der Soziologe die Ausprägung neuer Produktionssektoren wie Internet-Wirtschaft und informationelle Revolution als relevant für die Herausbildung von Konkurrenz und damit verbundener Entsolidarisierung zwischen Arbeiter:Innen.⁷¹² Gleichzeitig postuliert Robert Castel aber auch,

705 ebd.

706 vgl. Windisch, 2014, S. 74.

707 vgl. Windisch, 2014, S. 77.

708 Anm. d. Autorin: Eine ausführliche Erörterung der drei Kapitalsorten stellt Bourdieus Text „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“ dar; zu finden in: Solga/Powell/Berger, 2009, S. 111-126.

709 vgl. Geißler, 2009, S. 240ff.

710 Geißler, 2009, S. 243.

711 vgl. Castel, 2003, S. 9.

712 vgl. Castel, 2003, S. 11.

dass kollektive Zwänge und soziale Ungleichheiten trotz Individualisierung und der Postulierung des befreiten Individuums fort dauern⁷¹³:

„Auf jeden Fall sind an den beiden Enden der sozialen Stufenleiter die Reichen reicher und die Armen ärmer geworden. Es gibt weiterhin Ungleichheiten, und es gibt weiterhin soziale Lagen, die eine gewisse Dauerhaftigkeit haben und die Zeugnis von diesen Ungleichheiten ablegen können. Arbeiterkinder haben z.B. nicht dieselben Chancen, bestimmte soziale Positionen zu erlangen. Es gibt weiterhin die soziale Reproduktion, und Bourdieus Analysen behalten größtenteils ihre Gültigkeit, selbst wenn man auch andere Dimensionen der Schule analysieren muss. Das beweist, dass wir keine ‚Gesellschaft von Individuen‘ in dem Sinne sind, dass das Individuum als solches die Macht hätte, sein Leben zu steuern, selbst für seine soziale Laufbahn verantwortlich zu sein. Wenn man nicht mehr von Klassen zu reden wagt, gibt es zumindest eine *soziale Schichtung* im Sinn des Bestehens sozialer Ungleichheiten, gewichtige Einschränkungen aufgrund der sozialen Herkunft und der Fortdauer von kollektiven Herrschaftsverhältnissen.“⁷¹⁴

Somit lässt sich am Beispiel der Reproduktion sozialer Ungleichheit im Bildungssystem mit Castel folgerichtig beobachten, dass Individuen nicht einfach über ihren Erfolg im Bildungssystem und daraus folgende Berufsmöglichkeiten und soziale Positionen entscheiden, sondern diese größtenteils an soziale Herkunft geknüpft sind. Zusammenfassend lässt sich mit Robert Castel beobachten, dass der Begriff der sozialen Klasse als „*Deskriptor* der sozialen Wirklichkeit nicht mehr so treffend ist“⁷¹⁵, demzufolge existiert weniger eine Einheit von Klasse in Bezug auf Lebens- und Wertegemeinschaft – der Klassenbegriff schwimmt hierdurch.⁷¹⁶ Nichtsdestotrotz insistiert der Soziologe auf die Wichtigkeit der sozialen Kategorie der Klasse:

„Mir scheint jedoch, dass der Klassenbegriff einen wesentlichen Wert gegen die Versuchung behält, im Sozialen nur noch Individuen und individuelle Lebenswege sehen zu wollen. Er erinnert daran, dass es weiterhin kollektive Herrschaftsverhältnisse gibt, die sich nicht auf Wechselbeziehungen zwischen den Individuen reduzieren und nicht nur die Verantwortlichkeit von Personen betreffen. Er bleibt somit eine unentbehrliche Bezugsgröße für eine *kritische* Lektüre unserer Gesellschaftsformation.“⁷¹⁷

Es lässt sich zudem mit den Soziolog:Innen Solga, Berger und Powell anmerken, dass die soziale Klassenlage sich nicht nur in Bezug auf Dimensionen sozialer Ungleichheit zeigt, sondern hieraus ebenso Auswirkungen resultieren:

„*Dimensionen* sozialer Ungleichheit sind die wichtigsten Arten von Vor- und Nachteilen. Zentrale oder Grunddimensionen stellen Einkommen, materieller Wohlstand, Macht, Prestige und heute auch Bildung dar. Weitere Dimensionen sind Wohnbedingungen, Arbeits- und Beschäftigungsverhältnisse, Gesundheitsbedingungen und andere zentrale Lebensbedingungen. [...] *Auswirkungen* sozialer Ungleichheit stellen schließlich die Konsequenzen der sozialstrukturierten Vor- und Nachteile dar. Es handelt sich dabei um mögliche weitere Ungleichheiten in den Lebensbedingungen (wie beispielsweise soziale Netzwerke, Gesundheitsrisiken) [...]“⁷¹⁸

Anhand dieser Ausführung wird eine mögliche Verkettung sozialer Ungleichheit ersichtlich – so kann sich aus ungleichen Zugangsmöglichkeiten zu Bildung und zum Arbeitsmarkt das Ar-

713 vgl. Castel, 2003, S. 11f.

714 Castel, 2003, S. 13f.

715 Castel, 2003, S. 16.

716 vgl. ebd.

717 ebd.

718 Solga/Powell/Berger, 2009, S. 18ff.

beitslosigkeitsrisiko und damit verbunden auch Gesundheitsrisiken deutlich erhöhen. Die Beachtung der Analyseperspektive von Klasse scheint aufgrund der bisher erfolgten Herleitungen als relevante, um die Unterschiede in den Zugängen zu gesellschaftlich relevanten Ressourcen betrachten zu können. Wie schon angedeutet, werden z.B. bei Windisch Modelle sozialer Ungleichheit zusammen betrachtet, die *Klasse*, *Schicht* und *soziale Differenzierung* untersuchen, jedoch lassen sich Unterschiede zwischen dem Klassen- und dem Schichtbegriff markieren:

„[...] Schichtkonzepte benennen zwar den Zusammenhang zwischen Schicht als Determinante sozialer Ungleichheit und unterschiedlichen Dimensionen, zumeist fehlt jedoch die Spezifizierung eines Mechanismus, der diesen Zusammenhang herstellt. Im Unterschied dazu zeichnen sich Klassentheorien gerade dadurch aus, dass sie nicht nur mit Klassen die Determinante sozialer Ungleichheit benennen, sondern zugleich – wenn auch je nach Theorie unterschiedlich – einen Mechanismus angeben, durch den aus der Klassenzugehörigkeit eine ungleiche Verteilung in unterschiedlichen Dimensionen sozialer Ungleichheit erfolgt.“⁷¹⁹

Die Soziolog:Innen Solga, Powell und Berger betonen innerhalb ihrer Unterscheidung von Schicht- und Klassenbegriff also die (der Klassenperspektive inhärente) Reflexion einer vorliegenden Herrschaftsbeziehung. Die Literatur- und Sozialwissenschaftlerin Petra Frerichs erweitert die Unterscheidung von Klasse und Schicht noch um die Aspekte des politischen Kampfes und der Ausbeutung:

„Der Klassenbegriff, darüber sind sich die meisten Vertreter der Klassentheorie einig, ob sie sich nun auf Marx oder auf Weber oder auf beide beziehen, bezeichnet eine Gegensatzbeziehung auf Basis verschiedener Interessen; er impliziert Konflikt, Kampf oder Auseinandersetzung auf verschiedenen Ebenen gesellschaftlicher Realität sowie eine Dimension des Politischen. Die entscheidende Differenz zum Schichtbegriff ist aber wohl ‚Ausbeutung‘ [...]“⁷²⁰

Eine etymologische Herleitung des Verbes *ausbeuten* verweist auf dessen Partikelableitung zu *Beute*, was im sprachlichen Bezug zum *Machen/Verteilen von (Kriegs-)Beute* steht; die Nominalisierung *Ausbeutung* wird jedoch meist in Bezug zum Ausnutzen von Arbeitskraft gestellt, in Anlehnung an das französische Wort *exploitation*.⁷²¹ Anhand der Bezugnahme von sozialer Klasse und Ausbeutung wird deutlich, dass erste nicht lediglich Unterschiede in Ressourcen und gesellschaftlichen Positionen darstellt, sondern diese im Bezug zum Ausnutzen und Verwerten menschlicher Arbeitskraft betrachtet werden kann. Weiterhin machen die Philosophin Heike Weinbach und der Soziologe Andreas Kemper darauf aufmerksam, dass zusätzlich zu materiell strukturierten Ausbeutungsverhältnissen Klasse als soziale Kategorie in Bezug auf Zuschreibungsprozesse auf Individuen einwirkt, sowohl als Fremdzuschreibung von außen als auch als Selbstzuschreibung, und hierdurch soziale Gruppen konstituiert werden.⁷²² Kemper und Weinbach verweisen in ihrer (für den deutschsprachigen Raum grundlegenden) Einführung in die Thematik Klassismus darauf, dass der Begriff in der BRD weitgehend unbekannt blieb, obwohl bereits im Jahr 1988 die Übersetzung des Buches „Scheidelinien. Über Sexismus, Rassismus und Klassismus“ der niederländischen Schriftstellerin Anja Meulenbelt erschien; bis heute lassen sich wenige deutschsprachige Herausgaben verzeichnen, während das Konzept im

719 Solga/Powell/Berger, 2009, S. 25f.

720 Frerichs, 1997, S. 30.

721 Kluge, 1999, S. 66.

722 vgl. Kemper/Weinbach, 2016, S. 15.

angloamerikanischen Sprachraum weitaus geläufiger ist.⁷²³ Innerhalb ihrer theoretischen Annäherungen an einen dem Klassismus zugrunde liegenden Klassenbegriff verstehen Weinbach und Kemper unter diesem, dass Menschen ökonomisch und kulturell in der Gesellschaft verortet sind bzw. *werden* und daraus resultierende Diskriminierungs- und Unterdrückungserfahrungen machen.⁷²⁴ Zudem betonen die Autor:Innen, dass unter *classism*, abgeleitet vom englischen *class*, unterschiedliche Fokussierungen und Perspektiven eingeholt werden können (z.B. *class*, *social-class*, *social-economic-class*). Als Ziel von Klassismusforschung verdeutlichen sie weniger das Erforschen begrifflicher Definitionen und Trennschärfen, sondern vielmehr die Sensibilisierung für ein Phänomen, welches auch in seiner Erforschung oftmals von Personen und an Orten beforscht wird, welche selbst Klassismus⁷²⁵ reproduzieren.⁷²⁶ Als Annäherung an Diskriminierungs- und Unterdrückungserfahrungen im Klassismus kann folgendes Zitat dienen:

“Classism is when someone is treated differently – better or worse – because of their class (or perceived class). Classism is similar in many ways to racism, sexism, heterosexism and other forms of oppression. Classism appears individually through attitudes and behaviors, institutionally through policies and practices, and culturally through norms and values. Like other forms of oppression and prejudice, it is the tendency to make sweeping generalizations or stereotypes about people, such as ‘Poor people are lazy.’”⁷²⁷

Somit zeichnen sich – wenngleich das Konzept Klassismus bislang weniger Bekanntheit aufweist – Bezüge zu Diskriminierungserfahrungen wie Rassismus oder (Hetero-)Sexismus ab, da als Gemeinsamkeit die Ungleichbehandlung aufgrund einer zugeschriebenen Andersheit oder Abweichung von einer konstruierten gesellschaftlichen Norm existiert. Zudem lässt sich konstatieren, dass zusätzlich zu ökonomischen Unterschieden und ungleichen Zugangsmöglichkeiten zu Ressourcen im Klassismus stereotype Zuschreibungen (vgl. Kapitel 4.3 *Zum Problem von Kategorisierungen, Stereotypisierungen, Zuschreibungen und Deutunghshoheit bei der Frage nach Künstler:Innen*) erfolgen und Menschen hierdurch zusätzlich benachteiligt werden:

“Classism is the systematic oppression of poor people and people who work for wages by those who have access to control of the necessary resources by which other people make their living. Classism is also held in place by a system of beliefs which ranks people according to economic status, ‘breeding’, job and level of education. Classism says that upper class people are smarter and more articulate than working class and poor people. It is a way of keeping people down, it means upper-middle class and wealthy people define for everyone else what ‘normal’ or ‘acceptable’ is. Many of us have come to accept this standard as the norm and many of us have bought the myth that most of the country is middle class.”⁷²⁸

Die Autor:Innen Kemper und Weinbach verdeutlichen außerdem, dass Klassismus in Form von „Stereotypen, Vorurteilen und realem Handeln auf drei ineinandergreifenden Ebenen in der Gesellschaft hergestellt wird: auf der institutionellen, der kulturellen und der individuel-

723 vgl. Kemper/Weinbach, 2016, S. 11.

724 vgl. Kemper/Weinbach, 2016, S. 13.

725 Anm. d. Autorin: So verweisen sie beispielsweise auf theoretische Bezugspunkte zu Klasse, Schicht und Milieu, welche oftmals von *weißen* Männern der Ober- und Mittelschicht geprägt wurden, wie Karl Marx, Pierre Bourdieu, Max Weber, und deren gesellschaftliche Anerkennung innerhalb eines Herrschaftssystems, das klassenkonstruiert ist, gebildet wurde (vgl. Kemper/Weinbach, 2016, S. 14).

726 vgl. Kemper/Weinbach, 2016, S. 13ff.

727 Class Action, 2019.

728 Handbook of Nonviolent Action: <http://www.nonviolence.org/wrl/>, zuletzt aufgerufen am 9.4.2019.

len Ebene⁷²⁹, welche in Kapitel 5.2.1, 5.2.2 und 5.2.3 dargelegt wurden. Weiterhin lässt sich Klassismus als Ideologie und Konstruktion verstehen, welche – wie andere Unterdrückungsformen auch – über Naturalisierung, Kulturalisierung, dichotome Oben-Unten-Konstruktionen, Institutionalisierung und sprachliche Zuschreibungen hergestellt werden.⁷³⁰ Klassismus zeigt sich als (oftmals) verstrickt mit weiteren Differenzkategorien und daraus erfolgenden Mehrfachdiskriminierungen – auch als Intersektionalität bezeichnet.⁷³¹ Was unter Intersektionalität theoretisch zu verstehen ist und wie sich diese im Kontext von Differenzerfahrungen auswirkt, wird im folgenden Kapitel erörtert.

5.3.5 Intersektionalität

Was lässt sich unter Intersektionalität verstehen? Die Wurzeln des Begriffes (und Konzeptes) der Intersektionalität liegen im US-amerikanischen *Black Feminism*: Die Juristin Kimberlé Crenshaw entwickelte das Konzept der Mehrfachunterdrückung und verdeutlichte Diskriminierungserfahrungen Schwarzer Frauen, in denen sexistische und rassistische Diskriminierung kumulieren.⁷³² Als Metapher der Mehrfachunterdrückung nutzt Crenshaw die Straßenkreuzung, um das Durchkreuzen verschiedener Herrschaftsverhältnisse auf struktureller Ebene deutlich zu machen, was im *weißen* Feminismus bis dato keine Berücksichtigung gefunden hatte.⁷³³ Somit wird die Möglichkeit des Betroffenseins von Diskriminierung durch verschiedene Herrschaftsverhältnisse (z.B. Rassismus und Sexismus) betont; zugleich addieren sich Unterdrückungsmechanismen nicht lediglich, sondern potenzieren sich. Somit kann sich der Perspektive einer *Mehrfach*diskriminierung genähert werden, zudem wird aber auch die Unterschiedlichkeit von Unterdrückungserfahrungen verdeutlicht. Eine Schwarze Frau ist demnach anderen Herrschaftsverhältnissen und damit verbundenen Diskriminierungserfahrungen ausgesetzt als ein Schwarzer Mann oder eine *weiße* Frau oder auch eine Schwarze Trans-Frau. Die Möglichkeit des Potenzierens von Diskriminierungen ebenso wie deren Wechselwirkungen werden von Gabriele Winker und Nina Degele – in Bezug auf die unterschiedlichen Ebenen, auf denen sie sich ereignen – wie folgt ausgeführt:

„Im Folgenden gehen wir von einem Verständnis von Intersektionalität als Wechselwirkungen zwischen (und nicht als Addition von) Ungleichheitskategorien aus. [...] Wir begreifen Intersektionalität als kontextspezifische, gegenstandsbezogene und an sozialen Praxen ansetzende Wechselwirkungen ungleichheitsgenerierender sozialer Strukturen (d.h. von Herrschaftsverhältnissen), symbolischer Repräsentationen und Identitätskonstruktionen.“⁷³⁴

Hierin machen die Autorinnen auf die drei bereits erörterten verschiedenen Ebenen, an denen sich Unterdrückungsmechanismen ereignen können, aufmerksam. In ihrer methodologischen Erörterung, hier als „praxeologischer Intersektionalitätsansatz“ bezeichnet, verweisen Winker und Degele darauf, dass sie ihre empirischen Analysen mit sozialen Praxen beginnen und darauf aufbauend die Strukturen und Repräsentation, die diese Praxen beschreiben und die aus ihnen resultieren, analysieren. Sie schreiben hierzu:

729 Kemper/Weinbach, 2016, S. 19.

730 vgl. Kemper/Weinbach, 2016, S. 23f.

731 Anm. d. Autorin: Ob die untersuchte Künstlerin Hannah Höch auf der Klassenachsen Erlebtes als Differenzerfahrungen markiert, wird in Kapitel 6 dargelegt.

732 vgl. Schrader/von Langsdorff, 2017, S. 10.

733 vgl. Schrader/von Langsdorff, 2017, S. 11ff.

734 Winker/Degele, 2009, S. 14f.

„Mit Blick auf die Verbundenheit von Praxen und Diskursen analysieren wir soziale Praxen in Form von Handlungen einschließlich sprachlicher Interaktionen und untersuchen die dort verfügbaren Differenzierungskategorien vor allem in ihren Wechselwirkungen. Ausgehend vom empirischen Handeln und Sprechen von Personen fragen wir nach den Identitäten, die sie herstellen sowie Strukturen und Normen, auf die sie rekurrieren. Wir beginnen also mit der Perspektive der AkteurInnen. Methodisch heißt das, bei Praxen anzufangen und dann zu relationieren: Auf welche Kategorien beziehen sich die AkteurInnen bei ihren Subjektivierungsprozessen? Welche Normen, Leitbilder und Deutungsmuster sind bei Ihnen (unbewusst) wirksam? In welche strukturellen Zusammenhänge ist ihr Handeln eingebettet? Mit solchen Fragen gilt es, die drei Untersuchungsebenen zueinander in Beziehung zu setzen dabei die Wechselwirkungen verschiedener Differenzkategorien nicht aus den Augen zu verlieren.“⁷³⁵

Anhand dieser Ausführung wird nochmals verdeutlicht, inwiefern nicht nur die unterschiedlichen Differenzkategorien, sondern ebenso die drei Ebenen auf denen sich diese ereignen, miteinander verknüpft sind und aufeinander einwirken. An dieser Stelle soll nun verdeutlicht werden, wie sich intersektionale Diskriminierung zeigen und auswirken kann. Diese Betrachtung fokussiert vor allem, wie sich eine nicht bloß additiv äußernde Verknüpfung von Diskriminierungserfahrungen vollzieht, sondern inwiefern neue Diskriminierungserfahrungen entstehen können. Die Soziologin Anne Waldschmidt, die im Bereich der deutschsprachigen Disability Studies lehrt und forscht, führt die intersektionale Verknüpfung zweier Differenzkategorien am Beispiel von Geschlecht und Behinderung folgendermaßen aus:

„Empirisch gesehen ist kein Mensch ‚nur‘ behindert, sondern immer zugleich dem männlichen oder weiblichen Geschlecht zugehörig. Umgekehrt gilt: ‚Mädchen‘ und ‚Frauen‘, ‚Jungen‘ und ‚Männer‘ sind nie nur vergeschlechtlich, sondern haben immer schon einen Körperstatus und ihnen werden Funktionsfähigkeiten zugeschrieben.“⁷³⁶

Waldschmidt macht somit deutlich, dass sich in Personen Differenzlinien kreuzen können; an anderer Stelle verweist sie allerdings auf ein diesbezügliches Forschungsdesiderat: Gerade Forschungen, die die intersektionale Verstrickung der Differenzkategorie Behinderung mit anderen Kategorien zum Forschungsgegenstand haben, zeichnen sich durch nicht wirklich befriedigende Anzahlen aus.⁷³⁷ Auf die Auswirkungen und Verwobenheiten intersektionaler Diskriminierung geht die Sozialwissenschaftlerin Christiane Hutson innerhalb ihres Textes „mehrdimensional verletzlich. Eine Schwarze Perspektive auf Verwobenheiten zwischen Ableism und Sexismus“ ein. Als ein formuliertes Ziel ihres Textes benennt Hutson „dass wir uns fragen, was es bedeutet, in einer rassistischen und sexistischen Gesellschaft krank oder behindert zu sein“⁷³⁸. Weiterhin nutzt Hutson den Begriff der *mehrdimensionalen Verletzlichkeit*, um deutlich zu machen, dass verschiedene und gleichzeitig wirkende Machtdimensionen auf (ihren) Körper einwirken.⁷³⁹ In Auseinandersetzung mit einem Textauszug der Dichterin und Aktivistin Audre Lorde verdeutlicht Hutson, dass die Abwertungsstrategie der Verkindlichung, auch *Adulthood*⁷⁴⁰ genannt, in Machtverhältnissen genutzt wird, um Personen, die von Differenz erfahren sind, abzuwerten.⁷⁴¹ Am Beispiel Lordes zeigt sich die Verkindlichungsstrategie dahingehend, dass diese

735 Winker/Degele, 2009, S. 67.

736 Waldschmidt, 2013, S. 151.

737 vgl. Waldschmidt, 2013, S. 152f.

738 Hutson, 2010, S. 62.

739 vgl. Hutson, 2010, S. 63.

740 Anm. d. Autorin: Adulthood wird verstanden als (strukturelle) Gewaltform von Erwachsenen gegenüber Kindern und Jugendlichen; zur Auseinandersetzung siehe: Ritz, 2018.

741 vgl. Hutson, 2014, S. 63.

in einer Arztpraxis als „intelligentes Mädchen“⁷⁴² bezeichnet wird, obwohl sie eine erwachsene Frau ist und sie Diskriminierung in Bezug auf die drei Machtverhältnisse Rassismus, Sexismus und Ableism erfährt.⁷⁴³ Anhand ihrer eigenen Erfahrung beschreibt die Sozialwissenschaftlerin Christiane Hutson außerdem eindringlich, wie ableistische Diskriminierung sich ebenso mit der Wahrnehmung ihres Geschlechtes überkreuzt und sie dies als Entsexualisierung erfährt.⁷⁴⁴ Diese Absprache von Geschlechtlichkeit und Sexualität lässt sich auch anhand eines weiteren Beispiels ausführen: In der Alltagspraxis zeigt sich sehr häufig eine Unterteilung von Toiletten nach dem Schema *weiblich, männlich, behindert*; so finden sich nur in seltenen Fällen Toiletten für jeweils weibliche *und* männliche Menschen mit Behinderung. Diese Nichtberücksichtigung wird von Menschen mit Behinderungen als nicht Anerkennung ihrer Geschlechtlichkeit erlebt, da es entweder nur eine Toilette für alle Menschen mit Behinderung gibt oder diese in die Frauentoilette integriert ist, was als Absprache von Männlichkeit bei Männern mit Behinderung erfahren wird.

Nach diesen Ausführungen zu Differenzkategorien, Intersektionalität und deren Auswirkungen auf betroffene Subjekte, wird im folgenden Unterkapitel – in Bezugnahme zu theoretischen Konzepten der Philosophin Judith Butler – der Frage nach Differenzerfahrungen und Subjektwerdung nachgegangen.

5.4 Differenz und Erfahrung: Geschlechter- und Subjektanalytische Bezüge Judith Butlers zur weiteren Annäherung an Differenz(-Erfahrungen)

Im Kontext der Theoretisierung von und Annäherung an Differenzerfahrungen lassen sich – unter Rückbezug auf Judith Butlers Theorie – Menschen nicht nur einseitig als Betroffene oder Opfer von sozialen Ausschlüssen, sondern auch als *handelnde* und potenziell widerständige *Subjekte* verstehen; diese Hintergrundperspektive wird im weiteren Verlauf als Ausgangspunkt der Betrachtung von Differenz und damit verbundener sozialer Ungleichheit verstanden.⁷⁴⁵ Ausgehend von dieser Perspektive drängt sich die Frage auf, wie Menschen überhaupt zu handelnden und anerkannten Subjekten werden; mit Judith Butler wird diese Frage im nachfolgenden Kapitel untersucht. Einige Grundannahmen zu Butlers Perspektiven wurden in Kapitel 5.3.2 dargelegt; an dieser Stelle sollen die Prozesse und Mechanismen der Subjektivierung, die die Konstruktion von Differenz – und damit verbundenen Differenzerfahrungen – bedingen, am Beispiel Geschlecht vertiefend dargelegt werden. Zudem wird an die zu Beginn von Kapitel drei aufgeführten differenztheoretischen Positionen und (post-)strukturalistischen Grundannahmen angeknüpft.

5.4.1 Geschlechtstheoretische Ausgangspunkte

Als Ausgangspunkt von Butlers geschlechtertheoretischen Bezügen lässt sich nochmalig auf ihre Perspektive der heterosexuellen Matrix (später heterosexueller Hegemonie)⁷⁴⁶ verweisen. In ihrem Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“ findet sich folgende Erörterung hierzu:

742 Lorde, 1994, S. 138.

743 vgl. Hutson, 2014, S. 64.

744 vgl. Hutson, 2014, S. 64ff.

745 vgl. Kleiner, 2015, S. 59.

746 vgl. Butler, 2018a, S. 219f.

„Der Begriff heterosexuelle Matrix steht in diesem Text für das Raster der kulturellen Intelligibilität⁷⁴⁷, durch das die Körper, Geschlechtsidentitäten und Begehren naturalisiert werden. [...] Es geht darum, ein hegemoniales diskursives/epistemisches Modell der Geschlechter-Intelligibilität zu charakterisieren, das folgendes unterstellt: damit die Körper eine Einheit bilden und sinnvoll sind, muss es ein festes Geschlecht geben, das durch eine feste Geschlechtsidentität zum Ausdruck gebracht wird, die durch die zwanghafte Praxis der Heterosexualität grundsätzlich und hierarchisch definiert ist.“⁷⁴⁸

Diesen Ausführungen folgend ist unter der heterosexuellen Matrix zu verstehen, dass es als gesellschaftliche Norm gilt ein festes, also beständiges Geschlecht zu *besitzen*, ebenso wie *eine* mit diesem Geschlecht übereinstimmende Geschlechtsidentität, welche außerdem an ein heterosexuelles – also gegengeschlechtliches – Begehren geknüpft ist; folglich erscheinen innerhalb der heterosexuellen Matrix *sex*, *gender* und *desire* nicht nur als aufeinander bezogen, sondern unweigerlich voneinander abhängig. Mit Butler lässt sich kritisch bemerken:

„Die heterosexuelle Fixierung des Begehrens erfordert und instituiert die Produktion von diskreten, asymmetrischen Gegensätzen zwischen ‚weiblich‘ und ‚männlich‘, die als expressive Attribute des biologischen ‚Männchen‘ (*male*) und ‚Weibchen‘ (*female*) verstanden werden. Die kulturelle Matrix, durch die die geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*) intelligibel wird, schließt die ‚Existenz‘ bestimmter ‚Identitäten‘ aus, nämlich genau jene, in denen sich die Geschlechteridentität (*gender*) nicht vom anatomischen Geschlecht (*sex*) herleitet und in denen die Praktiken des Begehrens weder aus dem Geschlecht noch aus der Geschlechtsidentität ‚folgen‘.“⁷⁴⁹

Zudem kontextualisiert die Philosophin die heterosexuelle Matrix im Rahmen gesellschaftlicher Grenzen und Normen, welche durch beständige Wiederholungen eingeschärft werden und hierdurch ihre Wirkmächtigkeit erlangen.⁷⁵⁰ Im Rahmen des Konzeptes der Performativität in Bezug auf Subjektivierung wird dies unter Kapitel 5.4.2.2 erörtert; zunächst erfolgt nun eine Hinführung zum Konzept der Subjektivierung.

5.4.2 Zur Frage des Subjekts und der Subjektivierung

Um sich dem Gegenstand der Subjektivierung/Subjektivation zuwenden zu können, soll sich im Folgenden zugleich der Frage, was ein *Subjekt* auszeichnet und was dieses konzeptuell vom *Individuum* und der *Identität* unterscheidet, genähert werden.

Anhand des Zitates des Kulturwissenschaftlers Andreas Reckwitz lässt sich vorab konstatieren:

„Wenn die kulturwissenschaftliche – die soziologische, historische, literaturwissenschaftliche, kulturanthropologische – Subjektanalyse nach ‚dem Subjekt‘ fragt, dann fragt sie nach der spezifischen kulturellen Form, welche die Einzelnen in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext annehmen, um zu einem vollwertigen, kompetenten, vorbildlichen Wesen zu werden, nach dem Prozess der ‚Subjektivierung‘ oder ‚Subjektivation‘, indem das Subjekt unter spezifischen sozial-kulturellen Bedingungen zu einem solchen ‚gemacht‘ wird.“⁷⁵¹

Folglich lässt sich mit Reckwitz bereits festhalten, dass – aus kulturwissenschaftlicher Perspektive – Subjekte durch die soziokulturellen Bedingungen, in welchen sie verortet sind, erst ent-

747 Anm. d. Autorin: Unter intelligiblen Geschlechtsidentitäten versteht Butler solche, „die in bestimmten Sinnen Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrechterhalten“ (Butler, 2018a, S. 28).

748 Butler, 2018a, S. 219f.

749 Butler, 2018a, S. 38f.

750 vgl. Butler, 1997, S. 29.

751 Reckwitz, 2008, S. 9f.

stehen, also gemacht werden. Dieses Werden stellt somit die Subjektivierung dar und verweist zugleich darauf, dass das Subjekt „nicht als ‚vorhanden‘ zu betrachten ist, sondern immer im Prozess seiner permanenten kulturellen Produktion“⁷⁵². Reckwitz verweist außerdem auf das Postulat vom „Tod des Subjekts“, auf Autor:Innen des Poststrukturalismus wie Michel Foucault und Roland Barthes, die hiermit ihre Kritik an der modernen Subjektphilosophie verdeutlichten.⁷⁵³ Diese Kritik, welche versuchte eine „Dezentrierung des Subjekts“ (rhetorisch als theoretischer Tod verstanden) zu fokussieren, lässt sich wie folgt auf den Punkt bringen:

„Das Subjekt wird ‚dezentriert‘, indem es seinen Ort als Null- und Fixpunkt des philosophischen und humanwissenschaftlichen Vokabulars verliert, es erweist sich selber in seiner Form als abhängig von gesellschaftlich-kulturellen Strukturen, die ihm nicht äußerlich sind und in deren Rahmen da es seine Gestalt wechselt [...]“⁷⁵⁴

Ausgehend von dieser Dezentrierung des Subjekts wird das Narrativ der westlich-*weißen* philosophiegeschichtlichen Erzählung vom Subjekt als autonomes, dessen Vernunft in der eigenen *Natur* begründet sei, radikal infrage gestellt und als „moderne Fiktion“⁷⁵⁵ verstanden.⁷⁵⁶ Infolgedessen kann sich aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive der Frage danach, was unter Subjekt verstanden werden kann, eine mögliche Formulierung lauten:

„Das ‚Subjekt‘ präsentiert sich einerseits gegenüber dem ‚Objekt‘ – oder auch grammatikalisch gegenüber dem Prädikat – als die agierende, beobachtende, selbstbestimmte Instanz. Aber zugleich ist das ‚subiectum‘ dasjenige, das unterworfen ist, dass bestimmten Regeln unterliegt und sich ihnen unterwirft, wie es noch in der englischen Formulierung ‚to be subjected to something‘ durchscheint. [...] Das Subjekt wird zu einer vorgeblich autonomen, selbstinteressierten, sich selbst verwirklichenden Instanz, indem sie sich entsprechend kulturellen Kriterienkatalogen der Autonomie, der Selbstinteressiertheit, der Selbstverwirklichung etc. unterwirft.“⁷⁵⁷

Die Doppeldeutigkeit, welche am Phänomen des Subjekts haftet und sich bereits in dessen Wortbedeutung zeigt – das lateinische *iacere* bedeutet *werfen*, während das Präfix *sub-* die Bedeutung *unter* aufweist – zeigt sich in der Idee vom Subjekt als eigenständiges und zugleich den Regeln äußerer Strukturen unterworfenen.⁷⁵⁸ Ferner lässt sich das Subjekt vom Individuum und der Identität unterscheiden: Während die Identität einen *spezifischen* Aspekt von Subjektform beschreibt, die „Art und Weise, in der diese kulturelle Form ein bestimmtes Selbstverstehen, eine selbst Interpretation, eingebaut ist, wobei diese Identität immer direkt oder indirekt auch mit einer Markierung von Differenzen zu einem kulturellen anderen verknüpft ist“⁷⁵⁹, lässt sich unter dem Subjekt die *gesamte* kulturelle Form, in welcher Personen als „körperlich-geistig-affektive Instanz in bestimmten Praktiken und Diskursen zu einem gesellschaftlichen Wesen“⁷⁶⁰ werden, verstehen. Dementsprechend stellt das Konzept des Subjekts ein weiteres als das der Identität dar, zudem lässt sich Identität als Teilaspekt von Subjekt verstehen. Der Begriff des Individuums hingegen verweist auf die Bedeutung des *Unteilbaren*, in der Antike verstanden als

752 Reckwitz, 2008, S. 10.

753 vgl. Reckwitz, 2008, S. 11.

754 Reckwitz, 2008, S. 13.

755 ebd.

756 vgl. Reckwitz, 2008, S. 12f.

757 Reckwitz, 2008, S. 14.

758 vgl. Kluge, 1999, S. 807.

759 Reckwitz, 2008, S. 17.

760 ebd.

„etwas Existierendes, das nicht weiter zerteilt werden kann ohne seine Eigenart zu verlieren“⁷⁶¹, in der zeitgenössischen Bedeutung als Bezeichnung eines Einzelwesens im Gegensatz zur Gesellschaft gemeint.⁷⁶² Wenn also mit dem Individuumsbegriff auf eine Menschen innewohnende Instanz, einen inneren Kern, verwiesen wird, lässt sich diese Perspektive im Kontext einer westlich-*weißen* Philosophiegeschichtsschreibung verstehen; zudem kann das Konzept des Individuums als „Widerständigkeit“⁷⁶³ gegen die Subjektwerdung oder „individueller ‚Rest‘ jenseits des Subjekts“⁷⁶⁴ verstanden werden.

Eine zeitgenössische Erweiterung der Perspektive In_Dividuum, inklusive der damit einhergehenden Folgen für pädagogische Kontexte, diskutiert Pierangelo Maset mit dem Begriff des *dividuellen Subjekts*. Der Kunstpädagoge verweist darauf, dass „die Auffassung, dass das Subjekt nicht mehr als eine in sich einheitliche, autonome Einheit verstanden werden kann, [...] deutlich in den pädagogischen Horizont gerückt“⁷⁶⁵ ist und verdeutlicht zugleich die Position des zeitgenössischen Subjekts als eine modale Konstellation von Mannigfaltigkeiten, eine Ansammlung von Vielheiten und Identitätsfragmenten.⁷⁶⁶ Im Gegensatz zu einem (in-dividuellen) Subjektverständnis, das sich auf die Konstruktion einer in-sich-Geschlossenheit bezieht, entfaltet er eine (dividuelle) Subjektposition, die sich durch eine affirmative Haltung zur Teilung, Spaltung, Zerstreuung auszeichnet, wodurch eine paradoxe Operation möglich wird: Indem das dividuelle Subjekt, welches „zur permanenten Teilung herausgefordert ist“⁷⁶⁷, ebendiese bejaht, kann es – so Maset – in seiner Gänze in den Blick genommen werden. Weiterhin konstatiert er, dass die Vorstellung von Identität als sich durch feste, unabänderliche Komponenten entwickelnde und erhaltende, revisionsbedürftig ist.⁷⁶⁸ Vielmehr – so betont der Kunstpädagoge – werden Identitätselemente (vielleicht ein anderes Wort für das, was ich im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit als *Collageschnipsel* in Bezug auf Differenzenerfahrungen bezeichne) durch Differenzen geprägt und wirken auf das dividuelle Subjekt.⁷⁶⁹

Die dargelegten (sprach-)theoretischen Unterscheidungen von Subjekt, Identität, Individuum und Dividuum lassen sich somit als unterschiedliche Perspektiven auf das *Sein* und *Werden* von Menschen verstehen; nachfolgend wird der Frage nach dem Werden aus subjekttheoretischer Perspektive (Butlers) nachgegangen.

5.4.2.1 Subjektivation bei Butler: Gleichzeitigkeit von Unterwerfung und Erzeugung des Subjekts

In ihrem Werk „Psyche der Macht“ breitet Judith Butler ihr Konzept von Subjektivation vertieft aus, indem sie ihre Theorien zu Geschlecht aus ihren früheren Werken „Unbehagen der Geschlechter“ und „Körper von Gewicht“ weiterentwickelt und das Zusammenwirken von Geschlechtsidentität und gesellschaftlichen Machtverhältnissen beleuchtet. Was ist mit Judith Butler nun unter Subjektivation und damit verbundener, bereits aufgerufener, *Unterwerfung* zu verstehen? Butler bezeichnet den Prozess der Subjektwerdung als „Subjektivation“⁷⁷⁰; sie bezieht sich in dieser Wortwahl auf das französische *assujettissement*, worunter sowohl das Werden des Sub-

761 Kluge, 1999, S. 398.

762 vgl. ebd.

763 Reckwitz, 2008, S. 18.

764 ebd.

765 Maset, 1995, S. 52.

766 vgl. Maset, 1995, S. 55f.

767 ebd.

768 vgl. Maset, 1995, S. 60.

769 vgl. ebd.

770 Butler, 2001, S. 81.

jekt es als auch der Prozess der Unterwerfung dessen verstanden wird.⁷⁷¹ Diese Doppelsinnigkeit der Subjektwerdung äußert sich wie folgt: „Subjektivation ist also weder einfach Beherrschung, noch einfach Erzeugung eines Subjekts, sondern bezeichnet eine gewisse Beschränkung *in* der Erzeugung, eine Restriktion, durch welche diese Hervorbringung sich erst vollzieht.“⁷⁷² Wenn die Philosophin von der Beschränkung *in* der Erzeugung schreibt, bezieht sie sich auf eine Perspektive, aus welcher sie das Subjekt als innerhalb eines diskursiven Rahmens, einer diskursiven Matrix, gebildetes versteht.⁷⁷³ In diesem Sinne lässt sich mit Butler konstatieren, dass es kein vordiskursives Subjekt gibt, sondern dieses durch Macht erst entsteht: „Die Macht *wirkt* nicht nur *auf* ein Subjekt ein, sondern *bewirkt* im transitiven Sinn auch die Entstehung des Subjekts. Als Bedingung geht die Macht dem Subjekt vorher.“⁷⁷⁴ In den Worten von Andreas Reckwitz:

„Wenn man formuliert, dass ein Körper subjektiviert wird und damit vom bloßen Körper zum zurechenbaren Subjekt avanciert, ist immer mit zu denken, dass ein nicht-subjektivierter menschlicher Körper, der von kulturellen Klassifizierungen, die er sich einverleibt hat, ‚rein‘ und schlichtweg vordiskursiv vorhanden ist, ein gedankenexperimentelles Ding der Unmöglichkeit darstellt.“⁷⁷⁵

Weiter beschreibt Reckwitz dieses Narrativ als „Naturalisierungsstrategie“⁷⁷⁶, womit er darauf verweist, dass die Idee eines vordiskursiven Subjekts einen, diesem innewohnenden, natürlichen Kern betone.⁷⁷⁷ Butler betrachtet Subjektivation – in Anlehnung an Michel Foucault – im Kontext von Machtverhältnissen, wenn sie schreibt:

„Als Form der Macht ist die Subjektivation paradox. Eine vertraute und quälende Form der Macht erfährt man im Beherrschtwerden durch eine Macht außerhalb seiner selbst. Eine ganz andere Einsicht ist hingegen die, daß ‚man‘, daß die Bildung unserer selbst als Subjekt, auf die eine oder andere Weise von ebendieser Macht abhängt.“⁷⁷⁸

So versteht Butler Subjektivation als *Gestalt* der Macht, welche zugleich von außen auf Subjekte einwirkt und innerhalb zur Bildung dieser beiträgt. Die Ambivalenz der Wirkung von Macht wird in ihren folgenden Ausführungen ersichtlich:

„Macht denken wir uns gewöhnlich als das, was von außen Druck auf das Subjekt ausübt, was es zur Unterordnung zwingt und es auf eine niedrigere Stufe der Ordnung verbannet. Damit ist die Wirkung der Macht sicherlich zum Teil angemessen beschrieben. Verstehen wir aber mit Foucault Macht auch als das, was Subjekte allererst bildet oder formt, was dem Subjekt erst seine schiere Daseinsbedingung und die Richtung seines Begehrens gibt, dann ist Macht nicht einfach etwas, gegen das wir uns wehren, sondern zugleich im strengen Sinne das, wovon unsere Existenz abhängt und was wir in uns selbst hegen und pflegen.“⁷⁷⁹

Infolge dieser Annahmen lässt sich die Subjektwerdung, die Subjektivation, als „diskursive Identitätserzeugung“⁷⁸⁰ verstehen. Wenn die bisher dargelegten Annahmen Judith Butlers auf das Werden eines Subjektes als Frau oder Mann angewandt werden, lässt sich festhalten, dass

771 vgl. ebd.

772 Butler, 2001, S. 82.

773 vgl. Butler, 2001, S. 81.

774 Butler, 2001, S. 18.

775 Reckwitz, 2008, S. 84.

776 ebd.

777 vgl. ebd.

778 Butler, 2001, S. 7f.

779 ebd.

780 Butler, 2001, S. 83.

nicht nur Geschlecht im Sinne von *gender* als soziale Konstruktion verstanden werden kann, sondern ebenso die Zuordnung von Geschlecht im Sinne von *sex*. Die Anwendung von Butlers These, dass nicht nur *gender*, sondern auch *sex* als diskursive Erzeugung begriffen werden kann, soll nicht in dem Sinne verstanden werden, dass durch Machtverhältnisse bestimmte Ausformungen primärer oder sekundärer Sexualorgane wachsen; einer Person wächst nicht ein PGenital dadurch, dass diese als normativ anerkannte Ausformungen von Geschlecht gesellschaftlich existieren. Vielmehr soll – auch unter Rückbezug auf Kapitel 4 und die dargelegten Erkenntnisse zu Kategorien und Kategorisierung – deutlich gemacht werden, dass ebendiese soziale Konstruktionen, und somit gesellschaftliche Einigungen auf eine bestimmte Klassifikation (in diesem Fall weiblich/männlich), darstellen.⁷⁸¹ Die soziale Konstruktion von Geschlecht ereignet sich also nicht auf der materiellen Ebene, sondern auf der Bedeutungsebene. Wenn nun Diskurse Geschlechter formen, lässt sich darunter verstehen, dass die Einigung darauf, dass es *zwei* (anerkannte) Geschlechter gibt, als *Herstellung* dieser verstanden werden kann; ebenso könnte eine Kategorisierung von Geschlechtern auch drei, fünf oder 21 Möglichkeiten der Ausformung von Geschlecht als anerkannte Unterteilungen zulassen.

An dieser Stelle sei außerdem auf Judith Butlers These von Unterwerfung und Subversion am Beispiel einer filmischen Auseinandersetzung mit *drag* verwiesen: Die Philosophin stellt die Gleichzeitigkeit eines verletzenden und befähigenden Sinnes der Unterwerfung heraus; sehr eindrücklich schildert sie dies in „Körper von Gewicht“ am Beispiel des Films „Paris Is Burning“ aus dem Jahr 1991: In Auseinandersetzung mit der Kritik der Literaturwissenschaftlerin bell hooks wird die Koexistenz von Unterordnung/Unterdrückung und Subversion/Verschiebung heteronormativer Strukturen durch die im Film dokumentierte queere New Yorker Ballroom-Szene heraus gestellt:

„So sehr wie in dem Film auf Festigkeit und Bejahung, die Schaffung von Verwandtschaft und von Ruhm zu finden sind, so ist doch auch die Art Wiederholung von Normen anzutreffen, die nicht subversiv genannt werden kann, sondern zum Tod von Venus Xtravaganza⁷⁸² führt, einer Latina/voroperativen Transsexuellen, die *cross-dresser* und Prostituierte ist und zum ‚House of Xtravaganza‘ gehört. [...]“⁷⁸³

Am Beispiel von *drag* führt Butler also aus, inwiefern in der Dokumentation der *drag*-Bälle in Harlem, New York, unter der Regie von Jennie Livingston durch das *cross-dressen* nicht nur Geschlechternormen durchkreuzt, sondern ebenso reproduziert werden: Indem es in Wettbewerben um die darstellerische und wiederholbare Herstellung und oftmals damit verbundene *Echtheit* von Weiblichkeit geht, also das *passing* – das „Durchgehen-als“⁷⁸⁴ Frau – im Fokus steht, werden hierdurch naturalisierende Effekte auf die Kategorie Geschlecht hergestellt.⁷⁸⁵ Sie schreibt hierzu:

„Dieser Effekt [L.S.: der Echtheit] ist selbst das Ergebnis einer Verkörperung von Normen, einer laufenden Wiederholung von Normen, die Personifizierung einer rassistischen Norm und Klassennorm, einer Norm, die zugleich eine Figur ist, die Figur eines Körpers, die nicht ein besonderer Körper ist, sondern ein morphologisches Ideal, das den Maßstab bildet, der die Darstellung reguliert, den aber keine Darstellung vollkommen erreicht.“⁷⁸⁶

781 vgl. Reckwitz, 2008, S. 85.

782 Anm. d. Autorin: In diesem Zitat verweist Butler auf den Mord an Venus Xtravaganza im Jahr 1988, der bis heute nicht aufgeklärt wurde und vermutlich Transfeindlichkeit als Ursache hatte.

783 Butler, 1997, S. 177.

784 Butler, 1997, S. 184.

785 vgl. Butler, 1997, S. 182f.

786 Butler, 1997, S. 183.

Es lässt sich an dieser Stelle auf das Zusammentreffen von Unterwerfung und Subversion in *drag* bzw. *cross-dressing* verweisen; außerdem kann konstatiert werden, dass in *drag/cross-dressing* nie nur Subversion *oder* Reproduktion von Geschlechternormen stattfindet, sondern beides zugleich. Wie sich die Entstehung des (geschlechtlichen) Subjektes, also die Identitätserzeugung, vollzieht, soll nun am Konzept der Performativität dargelegt werden.

5.4.2.2 Performativität im Kontext von Subjektivation

Es soll sich nun der Performativität von Geschlecht als Aspekt der Subjektconstitution über die Erörterung der Zusammenhänge dieser mit den Konzepten der Inszenierung und der Performance genähert werden. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte beschreibt in ihrem Werk „Ästhetik des Performativen“ – mit Verweis auf den Schauspieler und ebenfalls Theaterwissenschaftler Edward Gordon Craig – den Begriff und Moment der Inszenierung⁷⁸⁷ wie folgt:

„Die Aufgabe der Inszenierung besteht darin, Bewegung in Erscheinung treten zu lassen, sie gegenwärtig zu machen. Bewegung ist zwar immer gegenwärtig, bleibt allerdings häufig ‚unsichtbar‘. Wenn Inszenierung darauf hinarbeitet, sie in Erscheinung treten zu lassen, so heißt das, daß durch Inszenierung Bewegung als sie selbst in Erscheinung tritt.“⁷⁸⁸

Diese „Erzeugungsstrategie“ ist an den Leib der performenden Person geknüpft, um sich *selbst* hervor zu bringen:

„Wenn künstlerische und technische Mittel so eingesetzt werden, daß der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten, daß sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihr phänomenales Sein lenken, ja es dieses phänomenale Sein ist, das auffällig wird, dann tritt im bzw. durch den Leib des Schauspielers und in den Dingen bzw. durch sie nicht etwas anderes in Erscheinung, sondern sie selbst in ihrer flüchtigen Gegenwart. Die Schauspieler/Performer erzeugen Präsenz und zeigen sich den Zuschauern in dieser von ihnen erzeugten Präsenz. Indem Menschen und Dinge gegenwärtig, als sie selbst erscheinen, erscheint die Welt als verzaubert. Das heißt, Verzauberung entsteht im Kern aus der Selbstreferentialität, als Befreiung von Verstehensleistungen, als Enthüllung der ‚Eigenbedeutung‘ von Menschen und Dingen.“⁷⁸⁹

Fischer-Lichtes Beschreibung von Inszenierung geht also von einer Art Verzauberung, welche aus einer Selbstreferentialität entspringt, aus. Deutlich wird außerdem, dass sich die Begriffe und Konzepte von Inszenierung, Spiel und Performance durch ihre gegenseitige Verflechtung ineinander entfalten.

Der Versuch einer Annäherung an den Begriff der Performance könnte wie folgt aussehen und sich an einer Beschreibung Fischer-Lichtes anlehnen, wenn sie die Verschiebungen der Verhältnisse von Beteiligten bei einer Performance und deren Raum-Beziehungen zueinander am Beispiel von Marina Abramovics Performance „Lips of Thomas“ beleuchtet:

„Zum einen scheinen diese Verschiebungen innerhalb der Relationen Subjekt/Objekt und Material- bzw. Körper-/Signifikantenstatus, wie sie in Abramovičs Performance Lips of Thomas vornahm, Fühlen, Denken und Handeln in ein neues Verhältnis zueinander zu setzen [...]. Jedenfalls sind die Zuschauer hier nicht nur als fühlende oder denkende Subjekte zugelassen, sondern auch als handelnde, als Akteure.“⁷⁹⁰

787 Die etymologische Herleitung verweist auf das Nomen *Scène*, meint *kleine Handlungseinheit, Schauplatz* und wurde im 18. Jhd. entlehnt aus dem französischen *scène*, was wörtlich *die Bühne des Theaters* meint (vgl. Kluge, 1999, S. 717). Hieran wird deutlich, dass der Begriff, vor allem im Kontext einer historischen Lesart, eng an Theater-Begriffe und -Konzepte geknüpft ist. Vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 332–350.

788 Fischer-Lichte, 2004, S. 323.

789 Fischer-Lichte, 2004, S. 325.

790 Fischer-Lichte, 2004, S. 21.

Somit verdeutlicht die Theaterwissenschaftlerin die Rolle der Betrachter:Innen bei Performances nicht nur in der Funktion des:der Rezipient:In, sondern ebenso als Beteiligte mit der Möglichkeit des eigenständigen Handelns. Weiterhin stellt Fischer-Lichte traditionelle Differenzierungen bzw. Relationen von Ästhetik am Beispiel von Performance in Frage und macht auf den Begriff des *Ereignisses* aufmerksam:

„Zum anderen lassen diese Verschiebungen auch die traditionelle Unterscheidung in eine Produktions-, eine Werk- und eine Rezeptionsästhetik gerade als eine heuristische Differenzierung fragwürdig, wenn nicht gar obsolet erscheinen. Denn wenn es nicht mehr ein Kunstwerk gibt, das über eine vom Produzenten und Rezipienten unabhängige Existenz verfügt, wenn wir es statt dessen mit einem *Ereignis* zu tun haben, in das alle – wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß und in unterschiedlicher Funktion – involviert sind, ‚Produktion‘ und ‚Rezeption‘ also in diesem Sinne im selben Raum und zur gleichen Zeit vollzogen werden, erscheint es als höchst problematisch, weiter mit Parametern, Kategorien und Kriterien zu operieren, die in separierenden Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetiken entwickelt wurden.“⁷⁹¹

Diese theoretischen Annäherungen an Performance-Konzepte verdeutlichen die Präsenz von Performer:Innen im Raum ebenso, wie die (körperliche) Präsenz der Betrachtenden als relevante erkannt wird; gleichzeitig wird die enge Verzahnung von Zeit und Raum im Medium der Performance⁷⁹² deutlich.⁷⁹³ Die Nähe der Begriffe der Performativität, Performance und Inszenierung in Judith Butlers Ausführungen wurde kritisiert, jedoch „setzt Butlers Konzept der Performativität grundsätzlicher an und verarbeitet dabei vor allem die Sprechakttheorie John L. Austins und John Searles sowie die Kritik Derridas daran, um ein allgemeines Vokabular zur Analyse von Subjektivation zu erhalten.“⁷⁹⁴ Wird in der Theorie des Linguisten und Philosophen John L. Austin noch das sprechakttheoretische Konzept der Performativität als getrennt von dem der „theatralen Performance“⁷⁹⁵ diskutiert, verweist Butler in ihren Auseinandersetzungen mit Performativität und Geschlecht auf deren Verknüpfungen. In ihrem Aufsatz „Performative Akte und Geschlechtskonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie“ benennt Butler Geschlechtsidentität als „performative Leistung“⁷⁹⁶, die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird. Sie bezieht sich dabei auf die Schriftstellerin Simone de Beauvoir und den Philosophen Maurice Merleau-Ponty, welche den Körper als „aktiven Prozeß der Verkörperung bestimmter kultureller und geschichtlicher Möglichkeiten“⁷⁹⁷ begreifen. Zur Entstehung eines Geschlechts-Körpers führt Butler in Anlehnung an die beiden Autor:Innen aus:

„Bedenkt man, daß ‚der‘ Körper unausweichlich in *seinen* oder *ihren* Körper überführt wird, so kennen wir den Körper überhaupt nur über seine geschlechtsspezifische Erscheinung. Es scheint nun unbedingt geboten, sich genauer anzusehen, wie diese Geschlechtszugehörigkeiten des Körpers entstehen. Ich würde sagen, der Körper wird über eine Reihe von im Laufe der Zeit erneuerten, veränderten und verfestigten Akten zu seiner Geschlechterzugehörigkeit. Aus feministischer Sicht könnte man versuchen, den zu einem geschlechtsspezifischen gemachten Körper eher als das Erbe abgelagerter Akte denn als

791 Fischer-Lichte, 2004, S. 21f.

792 Es kann an dieser Stelle leider nicht in aller Breite auf die divergierende und umfangreiche Debatte um die Frage des Verhältnisses von Performance und Performativität eingegangen werden, allerdings sei verwiesen auf die „potentielle Zusammengehörigkeit der Begriffe“ (Schechner, zit. nach Schuhmacher, 2002, S. 385).

793 Anmerk. d. Autorin: Hierzu vertiefend empfiehlt sich Fischer-Lichte, 2004, S. 187–208; 227–242.

794 Reckwitz, 2008, S. 87.

795 Schuhmacher, 2002, S. 385.

796 Butler, 2002, S. 302.

797 Butler, 2002, S. 303.

vorherbestimmte und geschlossene Struktur, als Wesen oder natürliches, kulturelles oder sprachliches Faktum zu verstehen.⁷⁹⁸

Vor dem Hintergrund dieser Aussage lässt sich feststellen, dass auch Personen ihre Körper nicht als natürliche männlich oder weiblich geborene haben⁷⁹⁹, sondern diese durch die ständigen Akte der Verfestigung von Geschlechtszugehörigkeiten *gemacht werden* und die Individuen *selbst Teil dieses Werdens sind*.⁸⁰⁰

Hieran anschließend lässt sich Butlers Konzept der *Interpellation* oder *Anrufung* aufführen, welches sie in Auseinandersetzung mit den Theorien der Philosophen Louis Althusserl und Michel Foucault entwickelt hat und am Beispiel der Geburt eines Kindes ausführt: In der Benennung als *sie* oder *er*, statt wie zuvor als *es*, wird das Kind erst durch die „Anrufung des sozialen Geschlechts“⁸⁰¹ zum Mädchen oder Jungen gemacht.⁸⁰² Dieses Konzept der Anrufung/Interpellation formuliert zudem eine Kritik an der (humanistischen) Unterscheidung von Subjekt und Handlung, durch welche das Subjekt als Ursache von Handlung begriffen wird, eine Perspektive, die den theaterwissenschaftlich nahen Begriffen der Performanz oder Performance inhärent ist: Butler wendet dies, indem sie durch ihre theoretische Konzeption der Interpellation beschreibt, wie das Subjekt erst durch die sprachliche Handlung konstituiert wird.⁸⁰³ Mit dieser Perspektive geht ihre schon hervor gehobene Ansicht einher, dass es kein vordiskursives Geschlecht bzw. Subjekt gibt.⁸⁰⁴ Nach Butler vollzieht sich die Performativität von Geschlechtsidentität jedoch nicht als einzelne und absichtsvolle Äußerung, sondern gelangt erst durch die Wiederholung und Wiederholbarkeit (*Iterabilität*) zur vollen Entfaltung:

„Wie verhält sich aber dann der Gedanke der Performativität der sozialen Geschlechtsidentität zu dieser Konzeption der Materialisierung? Zunächst einmal darf Performativität nicht als ein vereinzelter oder absichtsvoller ‚Akt‘ verstanden werden, sondern als die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt.“⁸⁰⁵

Wenn Butler von der *ständigen Wiederholung* spricht, wird am Beispiel von Geschlecht deutlich, dass diese ständigen Wiederholungen und Materialisierungen so selbstverständlich sind, dass sie als normalisierte Selbstverständlichkeiten und nicht als gezielte Performances wahrgenommen werden (können). In Auseinandersetzung mit Jaques Derridas Kritik der Sprechakttheorie, nach welcher performative Äußerungen nicht durch die Macht oder das Wollen eines Subjekts erreicht werden, sondern dadurch, dass sie wiederholbare, iterierbare Äußerungen darstellen, überträgt Butler diesen Betrachtungswinkel auf wiederholbare geschlechtliche Konventionen.⁸⁰⁶ Die Philosophin schreibt hierzu:

798 Butler, 2002, S. 307.

799 Zum Verhältnis von *Körper-Haben* und *Körper-Sein* sei verwiesen auf: Gugutzers, 2015, S. 7–24. Hier macht er die Unterschiede kenntlich.

800 An dieser Stelle sei nochmal auf die Theorie der intersektionalen Mehrebenenanalyse verwiesen, nach welcher sich Differenzen und Differenzkategorie auf verschiedenen bzw. drei Ebenen ereignen: Makro-/Meso-, Mikroebene und die Ebene der symbolischen Repräsentation/Diskursebene (vgl. Winker/Degele, 2009, S. 18f.).

801 Butler, 1997, S. 29.

802 vgl. Butler, 1997, S. 29.

803 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 21.

804 vgl. Butler, 2001, S. 18.

805 Butler, 1997, S. 22.

806 vgl. Derrida, 2004, S. 99.

„Wenn eine performative Äußerung vorläufig erfolgreich ist [...], dann nicht deswegen, weil eine Absicht die Sprechhandlung erfolgreich regiert, sondern nur deswegen, weil die Handlung frühere Handlungen echogleich wiedergibt und die Kraft der Autorität durch die Wiederholung oder das Zitieren einer Reihe vorgängiger autoritativer Praktiken akkumuliert.“⁸⁰⁷

Aus dem Konzept der Performativität ergibt sich jedoch nicht – wie eventuell zu erwarten wäre – eine Auflösung des Körpers oder ein Nichtvorhandensein einer Materialität dessen; vielmehr lässt sich mit Butler ihr Konzept von *Materialisierung* schlussfolgern:

„Performativität und diskursive Regulierung bauen nicht auf einer vorkonstituierten Materialität fixer Körper auf, vielmehr wird ein Körper im Prozess seiner Inauguration durch intelligible Handlungsakte fortwährend gebildet, er wird ‚materialisiert‘ und kann in diesem Prozess eine handfeste Fixiertheit erreichen, die tatsächlich mehr als Diskurs ist – aber eben erst in einer bestimmten performativen Selbstbildung zu einer solchen geworden ist.“⁸⁰⁸

Allerdings müssen sich, in der Perspektive Judith Butlers, die diskursiven Identitätserzeugungen durch performative Akte nicht fortwährend wiederholen, sondern es besteht die Möglichkeit der Verschiebung in Form der *Subversion*⁸⁰⁹: In Anlehnung an Derridas Begriffe der *Zitation* und der *Resignifizierung* stellt Butler am Beispiel der *gender parody*⁸¹⁰ heraus, dass durch diese Geschlechter-Parodie – die als Imitation von Geschlecht „selbst nur eine Imitation ohne Original“⁸¹¹ darstellt – Verschiebungen in der Geschlechterordnung entstehen können.⁸¹² Sie führt dazu aus:

„Diese fortwährende Verschiebung ruft eine fließende Ungewißheit der Identitäten hervor, die ein Gefühl der Offenheit für deren Re-Signifizierung und Re-Kontextualisierung vermittelt. Die parodistische Vervielfältigung der Identitäten nimmt der hegemonialen Kultur und ihren Kritiken den Anspruch auf naturalisierte oder wesenhafte geschlechtlich bestimmte Identitäten. [...] Als Imitationen, die die Bedeutung des Originals verschieben, imitieren Sie den Mythos der Ursprünglichkeit selbst.“⁸¹³

Nach den vorliegenden Herleitungen zu Judith Butlers subjekttheoretischen Perspektiven lässt sich zusammenfassen, dass sich die Subjektwerdung durch das gleichzeitig auftretende Unterwerfen des Subjektes vollzieht. Zudem ereignet sich eine Materialisierung, z.B. von Geschlechternormen, durch die Performativität – die ständige Wiederholung und Zitation – dieser. Diese Erkenntnisse in Bezug auf das Werden von Subjekten erscheinen als relevante, um im Folgenden der Frage nachgehen zu können, wie sich Differenzenerfahrungen auf Subjektivierung auswirken können.

807 Butler, 1997, S. 311.

808 Reckwitz, 2008, S. 89.

809 Anm. d. Autorin: Siehe ebenso Kapitel 5.4.2.1: Hier wurde bereits auf Butlers Ausführungen zu *drag* am Beispiel des Filmes „Paris Is Burning“ verwiesen.

810 Anm. d. Autorin: Bettina Kleiner verweist in ihrer Dissertation darauf, dass bei Butler subversives Handeln vor allem am Beispiel von kollektiven Inszenierungen und Bühnenshows diskutiert wird und in Bezug auf Alltagsnormen und institutionellen Rahmenbedingungen nicht vertieft untersucht wird; somit stellt dies ein Forschungsdesiderat dar (vgl. Kleiner, 2015, S. 81). Zur Vertiefung siehe: Kleiner, 2015.

811 Butler, 2018a, S. 203.

812 vgl. ebd.

813 ebd.

5.4.3 Subjektivierung und Differenzerfahrung

Wie lassen sich nun – im Anschluss an die bisherigen Darlegungen – Subjektivierung und Differenzerfahrung miteinander verknüpfen und inwiefern lässt sich auf die zu Beginn des Kapitels aufgerufene These des Zusammenhangs von Differenzerfahrungen mit Kategorien und Zuschreibungen eingehen?

Die Soziologin Paula-Irene Villa geht auf Butlers „diskursive Identitätserzeugung“⁸¹⁴ ein und verdeutlicht, dass diese „immer und unausweichlich stattfindet“⁸¹⁵, womit sie konstatiert, dass sich Subjekte in einem beständigen Werden befinden und (teils auch gleichzeitig) in unterschiedlichen sozialen Rollen angerufen werden und agieren:

„Insofern wir faktisch immer ein spezifischer, konkreter Jemand – Student, Sportlerin, Sohn, Schwester usw. – sind, hängen wir in einem durchaus existenziellen Sinne von denjenigen diskursiven Kategorien ab, die Personen in ihrem So-Sein bezeichnen. Zu einem Jemand werden wir demnach gemacht – durch Anrufung, Namen, Bezeichnungen und Identitätskategorien.“⁸¹⁶

Die Erziehungswissenschaftlerin Bettina Kleiner unterstreicht diese These des Werdens unterschiedlicher sozialer Rollen (und damit verbundener Positionierungen) mit den folgenden Worten: „Menschen werden in Prozessen der Subjektivierung zu Subjekten (gemacht) und lernen, sich im Rahmen von Differenzordnungen und damit einhergehenden Unterscheidungen als bestimmte – und in bestimmten Feldern als Zugehörige oder Andere – zu verstehen.“⁸¹⁷ So framt Kleiner den Prozess der Subjektwerdung mit gesellschaftlichen Positionierungen innerhalb sozialer Ordnungen. Auf die Funktion von Kategorien, in binäre Ordnungssysteme zu unterteilen und somit in Bezug auf gesellschaftliche Differenzkategorien Einschlüsse oder Ausschlüsse zu er- oder zu verunmöglichen, wurde bereits in Kapitel 4 verwiesen. An dieser Stelle soll nochmals hervorgehoben werden, dass soziale Positionierungen als *Zugehörige* oder *Nicht-Zugehörige* gesellschaftlich relevanter Lebensbereiche auf die Werdung von und das Begreifen als anerkannte Subjektposition erheblich einwirken: Ob ich mich in meiner Subjekthaftigkeit folglich als *different* erfahre, ist davon abhängig, ob (und in welcher Form bzw. in welcher Performativität) ich als *abweichend* von einer gesellschaftlich konstruierten Norm angerufen wurde/werde bzw. inwiefern diskursive Identitätserzeugungen auf meine Person einwirken.

Mit den geschlechtstheoretischen und subjektanalytischen Annahmen Judith Butlers lässt sich auf die diesem Kapitel zu Grunde liegende erste These, dass *Differenzerfahrungen mit Kategorien und Zuschreibungen verbunden sind und durch z.B. die Ansprache/Zuschreibung als Frau sich eine Person als Nicht-Mann und daher als different zur Gruppe der Männer und zugehörig zur Gruppe der Frauen erfährt*, eingehen. So lassen sich – auch im Rückgriff auf Bearbeitungen aus Kapitel 4 – Kategorien als verknüpft mit wahrgenommenen Zugehörigkeiten verstehen, welche sich oftmals binär äußern und somit ein- oder ausschließend wirken.⁸¹⁸ Wie außerdem dargelegt wurde, sind bestimmte gesellschaftliche Kategorien wie Körper/Behinderung, Geschlecht, Herkunft/*race* oder Klasse ungleichheitsrelevant, d.h. mit *systematischen* gesellschaftlichen Vor- und Nachteilen verbunden. Wie mittels der Theorieperspektive der Intersektionalität und anhand von subjektanalytischen Ausgangspunkten (Judith Butlers) ausgeführt wurde, vollzieht sich eine Unterteilung in gesellschaftliche Kategorien (z.B. nach Geschlecht) aber nicht nur

814 Butler, 2001, S. 83.

815 Villa, 2012, S. 39.

816 ebd.

817 Kleiner, 2015, S. 103.

818 vgl. Bernstein/Inowlocki, 2015, S. 15f.

auf einer strukturellen Ebene (z.B. das Wahlrecht von Frauen betreffend), sondern ist zugleich an der *Werdung* von Subjekten beteiligt. Die *Interpellation/Anrufung* als *Frau* trägt somit zu dem Werden einer solchen bei und wird durch performative Akte bestätigt und wiederholt. Somit entstehen (Nicht-)Zugehörigkeiten zu unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen; gleichzeitig haben – wie ebenso ausgeführt wurde – Subjekte die Möglichkeit subversiv in diese Kategorisierungen und damit verbundenen Zugehörigkeiten einzugreifen.

Folgend an die dargelegten Erkenntnisse zu Differenz Erfahrung und das Eingehen auf die erste These, soll im anschließenden Kapitel erneut die Frage nach Künstler:Innen aufgeworfen und um den Aspekt der Differenz erweitert werden.

5.5 Differenz und Künstler:Innen

An dieser Stelle soll zur zweiten These dieses Kapitels ausgeholt und an die Erkenntnisse des 4. Kapitels angeknüpft werden, wenn die Frage nach Kategorien, Künstler:Innen und Deutungshoheit erneut aufgegriffen und um das Konzept der Anrufung erweitert wird. Als These lässt sich dies folgendermaßen formulieren: *Auch Künstler:In kann als Kategorie fungieren, indem eine Person als Künstler:In angerufen wird oder nicht. Dies ist mit dem Konzept der Deutungshoheit verknüpft und äußert sich z.B. an dem Erfinden „anderer Kunst“ wie „Outsider Art“ oder „Primitiver Kunst“.*

5.5.1 Zur Kategorisierung des „Anderen“ in der Kunst

Nach bisherigen Erkenntnissen kann konstatiert werden, dass Kategorien (im Kontext des Sozialen, d.h. das Zusammenleben von Menschen betreffend) Subjekten bestimmte gesellschaftliche Kategorien zuweisen können. Beispielsweise durch die (Erwartung der) Zugehörigkeit zur Kategorie Frau werden Personen mit bestimmten Erwartungen an Aussehen, Habitus oder Lebensstil konfrontiert. Jedoch sind nicht alle sozialen Differenzen bzw. Kategorien auch ungleichheitsbedeutsam und somit als Differenzkategorien zu verstehen. Im Kontext dieser Arbeit wurden im vorliegenden Kapitel vier Differenzkategorien vorgestellt, jedoch unter der Prämisse, dass dies *eine mögliche* theoretische Perspektive/Unterteilung darstellt; andere sozial relevante Kategorisierungen wären auch möglich, beispielsweise könnten Alter oder Religion weitere Differenzkategorien darstellen.

Im Folgenden werden die Konzepte von Kategorien und Kategorisierung – anknüpfend an Kapitel 4 – aufgegriffen, weitergeführt und auf Künstler:Innen angewandt. Zwar wird die Kategorie Künstler:In nicht als soziale Positionierung, d.h. zur systematischen Strukturierung sozialer Beziehungen, relevant verstanden – z.B. in Bezug darauf, ob bestimmte Berufe (nicht) erlangt werden können oder (geschlechtliche) Rollenerwartungen an das Subjekt herangetragen werden.⁸¹⁹ Jedoch kann die Kategorie Künstler:In als Subjektposition bedeutsam werden: Ein Subjekt kann sich als Zugehörige:r der Kategorie erfahren (oder auch nicht), da diese meist binär fungieren, somit ein- oder ausschließend sind.⁸²⁰

Drei Annahmen Stuart Halls zu Stereotypisierung, die bereits in Kapitel 4 aufgerufen wurden, sollen nun auf Künstler:Innen übertragen werden. Hall konstatiert, dass Stereotypisierung erstens reduziert, essentialisiert, naturalisiert und Differenz fixiert.⁸²¹ Zweitens zeichnet sich Stereotypisierung nach Hall durch die Praxis des Ausschlusses *Anderer* und eine damit verbun-

819 vgl. Solga/Powell/Berger, 2009, S. 15f.

820 vgl. Bernstein/Inowlocki, 2015, S. 15f.

821 Anm. d. Autorin: Ewen und Ewen verweisen in ihren Anmerkungen zu Stereotypen auf die Vorsilbe des Wortes, die vom griechischen *stereos* stamme, was das griechische Wort für *fest, hart* und *starr* sei. (vgl. Ewen/Ewen, 2009, S. 73). Diese Herleitung lässt sich an die von Hall benannte *Fixierung von Differenz* anschließen.

dene symbolische Grenzziehung aus; diese zeigt sich drittens vor allem in Ungleichheiten in der Machtverteilung.⁸²² Innerhalb des vierten Kapitels wurde außerdem auf die Rolle von Mythen bei Künstler:Innen und darin enthaltene (stereotype) Bilder verwiesen. Die Tatsache, dass Künstler:Innen beispielsweise oftmals ein bestimmter Habitus zugeschrieben wird, der diese von anderen Personen unterscheidet, ließe sich möglicherweise in Feldforschungen beobachten. Allerdings drängt sich die Frage auf, inwiefern der Diskurs um den Habitus von Künstler:Innen ebendieses erst *erzeugt*. Es lassen sich alltagssprachliche Aussagen, die Stereotypisierung (wie nach Hall beschrieben) beinhalten, vielfach finden. Naturalisierende Zuschreibungen des Künstler:Innen-Seins lassen sich sprachlich an Formulierungen wie „ihm:ihr liegt das Malen im Blut“ oder der kulturgeschichtliche Idee des „Künstler-Genies“ erkennen.⁸²³ Die zweite These des Ausschlusses *Anderer* als Teil von Stereotypisierung kann sich daran äußern, dass es die Benennung von künstlerisch *Anderem* gab und gibt. Hall beschreibt die Grenzziehung als symbolische Grenze zwischen dem *Normalen* und dem *Devianten, Pathologischen, den Outsidern*.⁸²⁴ Nicht nur die sprachliche Überschneidung des Wortes *Outsider* und der *Outsider-Art* macht eine Benennung und Konstruktion der Kunst des *Anderen* deutlich. Auch ihre Entstehung innerhalb von Institutionen bzw. Lebensperspektiven, die sich als psychisch oder geistig oder in Bezug auf eine konstruierte Norm von Fähigkeiten bezieht, verweist auf die Konstruktion des Anderen, da die Outsider-Artists eben nicht innerhalb *normaler* Kunstdiskurse eingeschlossen wurden und werden. Dass sich drittens, so Hall, Stereotypisierungen dort zeigen, wo Machtverhältnisse zum Tragen kommen, scheint ebenso im Kunst- und Künstler:Innen-Feld⁸²⁵ wirkmächtig zu werden, bzw. schließt an die zweite These an: Personen die als Outsider(-Artists) bezeichnet werden, sind Personen, die zumeist unter der Kategorie *Menschen mit Behinderungen* oder *Menschen mit psychischen Krankheiten* klassifiziert (und oft stereotypisiert) wurden und mit damit verbundenen Diskriminierungen und sozialen Ungleichheiten als Lebensperspektiven in Verbindung stehen.

Stuart Halls Thesen zu Stereotypen und Stereotypisierung sollen nun um das Konzept der *Anrufung/Interpellation* im Sinne Judith Butlers ergänzt werden. Mit Butler kann Anrufung verstanden werden als „eine ganz bestimmte *Inszenierung des Rufes*, wobei der Ruf als inszenierter im Verlauf seiner Exposition oder *Darstellung* seine buchstäbliche Bedeutung verliert.“⁸²⁶ Die Philosophin bezieht dies zwar auf Geschlechts-Subjekte, jedoch kann diese Perspektive auch auf eine Anrufung als Künstler:In übertragen werden. Wie Butler verdeutlicht, konstituieren sich Subjekte – also werden – in einem komplexen Mechanismus aus Anrufung, Performativität, Unterwerfung. Ob Subjekte sich als Künstler:In erfahren, erscheint abhängig davon, inwiefern dies als Subjektpositionierung infrage kommt, relevant und sinnig erscheint; ebenso

822 vgl. Hall, 2004a, S. 144.

823 Anm. d. Autorin: Ewen und Ewen sprechen von dem „Klischee des Künstlers“, dem das „leidenschaftliche Vertreten einer persönlichen Vision“ oblige. Hier treten das Narrativ der Einzigartigkeit der künstlerischen Empfindung und ein Unterwandern der Idee einer sachlichen Beobachtung und Erforschung von Welt und das Arrangement dessen innerhalb künstlerischer Werke auf. Auch machen sie deutlich, dass Kunst und Wissenschaft gegenwärtig als zwei sehr verschiedene Bereiche betrachtet werden und somit die Wissenschaft als Gegensatz zur Kunst als „leidenschaftslose Form von Untersuchung“ dargestellt wird, die objektiven Gesetze als Wahrheiten über die Welt erforsche. (vgl. Ewen/Ewen, 2009, S. 86).

824 vgl. Hall, 2004, S. 144.

825 Anm. d. Autorin: Gleichzeitig erweisen sich, mit Rückgriff auf Pierangelo Masets Erörterung zu Kunst, kapitalistische Strukturen innerhalb von Kunst_Institutionen sowie damit verbundene Markt-/Gewerbe-Interessen als Kennzeichen zeitgenössischer Kunst. Dass diese mit Machtverhältnissen in Verbindung stehen, scheint offensichtlich.

826 Butler, 2001, S. 101.

ob ein Abgleich mit bzw. ein Angleich an Künstler:Innen-Mythen als mögliche Identitätsfiguration sich als tauglich erweist. Wie außerdem in Kapitel 4 in Bezug auf das Konzept der Deutungshoheit hergeleitet wurde, wirkt sich dieses auf die Anerkennung von Künstlerischem und damit verbundenen Künstler:Innen aus. Am Beispiel der Konstruktion des *Primitivismus* wurde erörtert, wie durch diese Begriffsbezeichnung Kunst als Profession *weißer* Personen behauptet wurde. Die Diskussion um *Outsider Art* lässt sich in einem ähnlichen Blickfeld betrachten, stellt sich jedoch perspektivisch als Idee eines empowernden Umgangs, z.B. mit Behinderungen, in Bezug auf Kunst dar. So lassen sich aus kunstpädagogischer Sicht u.a. mit Hans-Günther Richter und Barbara Wichelhaus Autor:Innen aufführen, die einerseits die Möglichkeit einer Nutzung künstlerischen Arbeitens als Ausdrucksform betonen (wenn auch mit starker Betonung des Ausagierens und kathartischer Effekte) und somit zugleich das Feld der Kunsttherapie abstecken, andererseits gelingt es ihnen hierdurch eine sonderpädagogische Perspektive auf künstlerische Prozesse zu eröffnen. Innerhalb dieser Perspektive erschließt sich das strittige Diskursfeld der Anerkennung von Differenz und der Problematik der Erzeugung der eigenen Adressat:Innen, welches ein Grundproblem von Sonderpädagogik und sozialer Arbeit darstellt, und an dieser Stelle auch nicht aufgelöst werden kann. Es kann und soll aber verdeutlicht werden, dass hier die Kategorien *Künstler:In* oder *OutsideKünstler:In* greifen und binär funktionieren: Subjekte werden als *Künstler:In* verstanden, also als Zugehörige der Kategorie, oder als Nicht-Zugehörige unter diesem Fall zusätzlich Angehörige einer Differenzkategorie (Körper/Behinderung).

5.5.2 Zum Zusammenhang von Differenz und Metapher in der Repräsentation des *Anderen* – Stuart Hall

In diesem Unterkapitel werden die Zusammenhänge von Differenz und Metapher in der Repräsentation des *Anderen* dargelegt. Zuvor werden bereits dargestellte Erkenntnisse aus Kapitel 2.1.4 (Collagestückchen 3: *Collage und Metapher*) erneut aufgerufen, um sie im Anschluss kulturwissenschaftlichen Betrachtungen zu unterziehen.

Die etymologische Herleitung des Wortes *Metapher* verweist nicht nur auf das Wort *Übertragung* – ein im Alltagsgebrauch geläufiges Verständnis des sprachlichen Stilmittels – sondern ebenso auf die Verwandtschaft zum Begriff *Differenz*.⁸²⁷ Zudem lassen sich mit Metaphern Bedeutungszusammenhänge übertragen, ebenso wie Abstraktes durch Metaphern anschaulich dargestellt werden kann, um die Kommunikation zwischen Menschen zu erleichtern.⁸²⁸ Es kann konstatiert werden, dass Metaphern in der Alltagssprache allgegenwärtig sind und Differenzen bildlich erscheinen lassen; ein Aspekt welchem mit Stuart Hall nun nachgegangen wird.

Stuart Hall, der Begründer der *cultural studies*, stellt in seinem Aufsatz „Kulturelle Identität und Diaspora“ aus seiner Perspektive den Zusammenhang von Identität und Differenz in Bezug auf Schwarze Identitäten folgendermaßen dar:

„Wie kann nun dieses Spiel von ‚Differenz‘ innerhalb der Identität beschrieben werden? Die gemeinsame Geschichte – Deportation, Sklaverei, Kolonialisierung – hat all diese Gesellschaften maßgeblich gestaltet und vereint uns über unsere Differenzen hinweg. Doch sie konstituiert keinen gemeinsamen *Ursprung*, weil sie nur eine Übertragung im metaphorischen wie im wörtlichen Sinne darstellt. Die Einschreibung der Differenz ist ebenso spezifisch und entscheidend. [...]“⁸²⁹

827 vgl. Bußmann, 2008, S. 434; vgl. Kluge, 1999, S. 555.

828 vgl. Kruse/Biesel/Schmieder, 2011, S. 65.

829 Hall, 2012b, S. 32.

So werden zwar Aspekte einer gemeinsamen Geschichte als mögliche identitäre Subjektpositionierungen verstanden, jedoch – im Sinne eines Widerspruchs gegen rassistische Konstruktionen – wird der Behauptung eines *gemeinsamen Ursprungs* radikal widersprochen; der Autor ruft allerdings die *Ursprungsmetapher* auf, um sie zu widerlegen. Hall verweist weiterhin auf die Komplexität des kulturellen „Spiels“⁸³⁰, welche die binäre Unterscheidung und Repräsentation in z.B. *die Anderen/Wir* übersteigt. Vielmehr verdeutlicht er, dass die Grenzen des kulturellen Spiels ständig neu gezogen werden.⁸³¹ In Auseinandersetzung mit Jaques Derridas Theorie der *différance* ersucht Hall „diesen Sinn von Differenz, der nicht pures ‚Anderssein‘“⁸³² meint, zu fassen und stellt als zweite Bedeutung von Differenz die der Verschiebung bzw. Aufschiebung heraus:

„Der zweite Sinn von Differenz stellt die binären Oppositionen, welche Bedeutung und Repräsentation stabilisieren, infrage und zeigt, dass Bedeutung nie endgültig und vollständig ist, sondern sich weiterbewegt und andere zusätzliche oder ergänzende Bedeutungen einschließt.“⁸³³

Weiterhin formuliert der Autor den folgenden, an dieser Stelle sehr relevanten, Satz: „Ohne Differenzbeziehungen könnte es keine Repräsentation geben.“⁸³⁴ In Rückbezug auf die Erkenntnisse des vierten Kapitels lässt sich Repräsentation als *Akt des Darstellens* verstehen. Wenn also Repräsentation als Darstellung verstanden wird und wiederum Metapher als bildliche Übertragung, welche ebenso in einer Darstellung von Materie mündet, wird deutlich, dass Repräsentation und Metapher in einer engen Beziehung zueinanderstehen bzw. sich die Repräsentation von etwas auch in einer Metapher zeigen kann. Anhand eines Beispiels soll dies nachvollzogen werden: Es existieren zahlreiche Metaphern zu *Mutter*, z.B. die Metapher *Mutter Natur* verweist auf die Personifikation der Biosphäre der Erde, somit wird weibliche Elternschaft auf Natur übertragen. Metaphern wie die von *Mutter Natur* tragen, als Teilaspekte von Diskursen gedacht, dazu bei, diskursive Repräsentationen von Müttern zu darzustellen.

Um zurück zur These, dass es ohne Differenzierung keine Repräsentation gäbe, zu kommen, wird erneut ein Zitat des Autors Stephan Moebius aufgerufen:

„Jede Anordnung, jede zeit-räumliche, soziale oder symbolische Ordnung und Struktur, jeder Diskurs, jede Institution [...] bzw. jeder Kontext grenzt sich von einem Außen ab, auf den oder das er jedoch existenziell angewiesen ist, um (sich begrenzend), zu schließen und um existieren zu können.“⁸³⁵

Wenn also jeglicher Kontext erst durch eine Abgrenzung von dem, was außerhalb dessen bzw. in Differenz zum Kontext existiert, entsteht, lässt sich differenztheoretisch mit Hall schlussfolgern, dass auch Repräsentation erst durch die Ziehung einer Differenz zu etwas anderem entsteht. Zugleich lässt sich Differenz mit Derrida aber auch als Verschiebung von Bedeutungen verstehen, woraus sich schlussfolgern lässt, dass sich ebenso in, mit und durch Metaphern (als Diskurselemente) Bedeutungen verschieben lassen.

830 ebd. Anm. d. Autorin: Stuart Halls Herleitung des Begriffs *Spiel* erscheint sehr interessant. Er erläutert, dass er das Wort benutzt, um auf die Doppeldeutigkeit der Metapher hinzuweisen: Einerseits verdeutlicht er die Instabilität, die Unbestimmtheit, das Fehlen einer abschließenden Lösung der Metapher *Spiel*; zum anderen verweist das Wort auf das Spiel (karibischer) Musik, die Hall als einen Ort von Differenz begründet (vgl. Hall, 2012, S. 32).

831 vgl. Hall, 2012, S. 32f.

832 Hall, 2012, S. 33.

833 ebd.

834 Hall, 2012, S. 34.

835 Moebius, 2003, S. 98.

5.6 Differenzerfahrung als Collage – Collage-Biographie als Lebensprinzip: Die Collage als epistemologisches Prinzip (zum Dritten)

An dieser Stelle soll nun eine inhaltliche Zusammenführung des zweiten und fünften Kapitels der vorliegenden Buches vollzogen werden, indem die – im Kapitel 2 ausgeführte These von Collage als Lebensprinzip – auf das Konzept von Differenzerfahrungen (Kap. 5) angewandt wird. Als These ist dies wie folgt formuliert: *Differenzerfahrungen, die mit Zuschreibungen als Andere verbunden sind, werden als biographische Brüche thematisiert und strukturell als solche erfahrend. Somit lassen sich Differenzerfahrungen als Teile eines collagierten Lebens/einer collagierten Biographie diskutieren.*

Um die diesem Buch zugrunde liegende Perspektive von Collage auf Differenzerfahrungen anwenden zu können, soll an dieser Stelle ein kurzer Rückbezug auf die Frage, wie Collage betrachtet werden kann, erfolgen. Aus kunstpädagogischer Perspektive wurde bereits erläutert, dass im collagierten Arbeiten Inhalt und Materie, die nicht auf den ersten Blick in Verbindung zueinander stehen, zusammengebracht werden können; dies kann als Reflexion von Zufall und Improvisation, von Fragmentierung und Synthese betrachtet werden.⁸³⁶ Auch die Akte von Auflösen, Kombinieren und Verbinden im künstlerischen Collagieren sollen nochmalig aufgerufen werden, da sie als Perspektive beziehungsweise Blick auf Identität und Differenzerfahrung relevant erscheinen.⁸³⁷ Ausgehend von einer erweiterten Perspektive auf Collage wurde in Kapitel 2.1.3 (*Theoretische Bezugspunkte: Collage, Montage und Assemblage*) und in Kapitel 2.3 (*Die Collage als epistemologisches (zum Zweiten) und biographisches Prinzip (Prinzip Collage)*) bereits konstatiert, dass Collage als Idee bzw. Perspektive auf andere Bereiche übertragen wurde; sowohl auf Literatur, Theater und Film, ebenso aber auch als Möglichkeit, Begriffe zu bilden, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln, zu leben.⁸³⁸ Somit kann mit Dietrich Mahlow *Collage* sehr unterschiedliche Tätigkeiten bedeuten; „jegliches zusammenbringen und zusammenfügen“⁸³⁹ wird als Collage verstanden, woraus sich die Idee vom *Prinzip Collage* ableitet. Das Prinzip Collage konnte mit dem folgenden Zitat des Kunstpädagogen Karl-Josef Pazzini zu Biographie in Bezug gesetzt werden:

„Oder sehen Sie kurz in sich hinein: Wem gleichen Sie mehr? Ihrer Mutter, Ihrem Vater, wem noch? Oder sind sie das identische Reduplikat von jemandem? Oder sind Sie ganz und gar Sie selbst, eins mit sich, identisch? Woher haben Sie ihre Motive Kunsterzieher zu sein? Ist das alles aus einem Guß? Gibt es da vielleicht kleine Widersprüche? Oder nehmen Sie Ihren Schreibtisch, Ihr Bücherregal, die Materialsammlung für den Unterricht? ... Oder: was ist Ihnen in den letzten Minuten durch den Kopf gegangen? Was haben Sie in den letzten sechzig Minuten gegessen? Was haben Sie in den letzten 1440 Minuten alles getan? Wenn Sie nun eine künstlerische Technik wählen sollten, um dies auch nur annähernd darzustellen, was läge da näher, ein zentralperspektivisches Tafelbild oder eine Collage/Montage?“⁸⁴⁰

Wenn Pazzini also den:die Leser:In direkt anspricht mit der Frage: „Wem gleichen Sie mehr? Ihrer Mutter, Ihrem Vater und wem noch?“⁸⁴¹ stellt er damit einen Bezug zu Familienbeziehungen her, innerhalb welcher (vor allem in Bezug auf Verwandtschaft) Ähnlichkeiten, seien sie das Aussehen oder einen bestimmten Habitus betreffend, aufgerufen werden. Weiterhin regt er aber mit sei-

836 vgl. Eid/Ruprecht, 1985, S. 18.

837 vgl. Eid/Ruprecht, 1985, S. 31.

838 vgl. Pazzini, 1986, S. 21.

839 Mahlow, 1968, S. 7.

840 Pazzini, 1986, S. 20.

841 ebd.

ner rhetorischen Frage „Oder sind sie das identische Duplikat von jemandem?“⁸⁴², im Sinne von Collage als Lebensprinzip die Idee an, dass Menschen eben nicht identische Reduplikate voneinander sind; auch nicht in Verwandtschaftsbeziehungen. Dagegen stellt er in der weiteren Ausführung, welche allerdings nicht aus Aussagen, sondern aus Fragen besteht, heraus, dass Lebensläufe vielmehr collagiert, also fragmentarisch sind, denn eine in sich geschlossene Einheit darstellen. Anhand der Frage „Oder sind Sie ganz und gar Sie selbst, eins mit sich, identisch?“⁸⁴³, verweist Pazzini auf den Individuumsbegriff, welcher – in der Antike geprägt und in der westlich-weißen Philosophiegeschichtsschreibung – beständig auf- und angerufen wird. Wie schon in Kapitel 5.4.2 (*Zur Frage des Subjekts und der Subjektivation*) erörtert, scheint die Perspektive auf und Wortwahl des Menschen als Individuum eine sehr dominante zu sein; nichtsdestotrotz lässt sich die Individuumszentrierung in Bezug auf die Vorstellung, dass der Mensch eine ihm innewohnende Instanz, einen inneren Kern habe, kritisieren.⁸⁴⁴ Besonders bemerkenswert an Pazzinis Ausführungen erscheint, dass es dem Kunstpädagogen gelingt, eine Kritik am Konzept des Menschen als geschlossene Einheit mit *einem* Wesenskern aufzurufen, und zwar nicht indem er eine aufeinander aufbauende Argumentationskette, sondern vielmehr indem er aufeinander aufbauende Fragen an den:die Leser:In richtet. Wird nun dieser Bezug einer künstlerischen Technik – in diesem Fall die der Collage – als Prinzip des Lebens, welche sich an Schreibtischen, an zusammen kombinierten Kleidungsstücken oder auch an Lebensmitteln, die sich im Bauch sammeln, äußert, ernst genommen, lässt sich Pazzinis Postulat vom „Collagen-artig[en] leben“⁸⁴⁵ nachvollziehen.

So lässt sich an dieser Stelle zum dritten Mal die Collage als epistemologisches Prinzip auf- und ausrufen: Alles ist Collage! Biographien sind brüchig, fragmentiert, kurzum, sie sind collagiert! Das Individuum ist tot, es lebe das Subjekt!

Es folgen nun weitere Ausführungen und Beispiele des Zusammenhangs von Collage und (Differenz-)Biographien.



Collagestückchen 7: Lebensläufe und Collage

Der Filmemacher und Schriftsteller Alexander Kluge wendet in seinen Erzählungen, zusammengestellt zu insgesamt fünf Bänden der „Lebensläufe“⁸⁴⁶, das Leitbild eines collage-artigen Lebens auf Lebensverläufe von Menschen an. Die Thematik der Lebensläufe scheint Kluge zeitlebens zu begleiten, erstreckt sich doch die Herausgabe seiner Lebenslauf-Bände über sechs Jahrzehnte; der erste Lebenslauf-Band erschien 1962, der neueste im Jahr 2012. Im Vorwort seines aktuellsten Bandes betont der Autor, dass die Geschichten zum Teil erfunden, zum Teil nicht erfunden seien.⁸⁴⁷ Wenngleich es sich bei Alexander Kluges Lebensläufen um literarische Auseinandersetzungen handelt, sind sie dennoch für die vorliegende Arbeit von Bedeutung: Es wird nicht nur formal die Idee von Collage auf das Werk angewandt, ebenso betont er die Bedeutung von Differenz in Lebensläufen. Folgendes Zitat, welches hervorhebt, dass nicht nur Menschen, sondern auch Objekte Lebensläufe besitzen, erinnert sogleich an das kürzlich aufgerufene Zitat von Pazzini, wenn er Collage in der Kombination von Kleidungsstücken und am eigenen Schreibtisch wahrnimmt:

842 ebd.

843 ebd.

844 vgl. Kluge, 1999, S. 398.

845 Pazzini, 1986, S. 22.

846 Anm. d. Autorin: Interessant ist an dieser Stelle, dass Kluge die Auseinandersetzung mit Biographien nicht als Lebensverläufe bezeichnet, sondern als Lebensläufe; die begriffliche Nähe zu den in Bewerbungen benötigten Selbigen fällt deutlich auf.

847 vgl. Kluge, 2012, S. 7.

„Nicht nur Menschen haben Lebensläufe, sondern auch die Dinge: die Kleider, die Arbeit, die Gewohnheiten und die Erwartungen. Für Menschen sind Lebensläufe die Behausung, wenn draußen Krise herrscht. Alle Lebensläufe gemeinsam bilden eine unsichtbare Schrift. Nie leben sie alleine. Sie existieren in Gruppen, Generationen, Staaten, Netzen. Sie lieben Umwege und Auswege. Lebensläufe sind verknüpfte Tiere.“⁸⁴⁸

Zwar wählt Kluge poetische Ausführungen statt soziologischer Beobachtung, seine Idee der Verknüpfung von Lebensläufen in „Gruppen, Generationen, Staaten, Netzen“⁸⁴⁹ lässt sich jedoch übertragen, übersetzen dahingehend, dass Biographien, welche ähnliche Differenzenerfahrungen aufweisen, als gemeinsame Erfahrung empfunden werden können. Eine ähnliche Erkenntnis wurde bereits mit Stuart Halls Zitat „Die gemeinsame Geschichte – Deportation, Sklaverei, Kolonialisierung – hat all diese Gesellschaften maßgeblich gestaltet und vereint uns über unsere Differenzen hinweg.“⁸⁵⁰ aufgerufen. Collageartig ausgeführt sind die Erzählungen Kluges dahingehend, dass es sich um einzelne Erzählungen handelt – teils erstrecken sich diese nur über eine halbe Seite – und manche der Geschichten beziehen sich auf andere, jedoch nicht alle;⁸⁵¹ sie lassen sich hintereinander weg lesen, aber auch singular betrachten. Zudem stellen die Erzählungen Alexander Kluges Geschichten von Differenzenerfahrungen dar: Beispielsweise die Geschichte „Fräulein Clärli“ erzählt vom Leben derselbigen, welches durch eine schicksalhafte Begegnung beim Skifahren mit einem flüchtigen Liebhaber und einer daraus resultierenden Schwangerschaft, einer illegitimen Geburt und der alleinigen Erziehungsverantwortung für den geborenen Sohn gezeichnet ist. Clärlis Differenzenerfahrung zeigt sich in ebendieser alleinigen Verantwortung für ein eigentlich *gemeinsam* gezeugtes Kind. Da die Geschichte mit einem Zeitungsinserat vom 30. April 1945 – in welchem der Kindsvater, nachdem sie eine kurze Begegnung im Zug hatten, nach Clärli sucht, um sie wiederzusehen – beginnt, lässt sich nachvollziehen, dass das Aufziehen eines unehelichen Kindes zu dieser Zeit einen gesellschaftlichen Normbruch darstellte und somit als *anders* wahrgenommen wurde.⁸⁵² Andere Geschichten Kluges thematisieren (nicht ausgelebte) Homosexualität und damit verbundene oder empfundene Brüche der heteronormativen Ordnung⁸⁵³; auch Brüche mit Erwartungen in Bezug auf Körper und Gesundheit werden in der Erzählung „Für die Zukunft ihrer Krabbe tätig“ aufgegriffen.⁸⁵⁴ Somit wird einer Perspektive von Collage als jegliches Zusammenbringen und Zusammenfügen sowohl formal als auch inhaltlich in den Lebensläufen Kluges entsprochen.⁸⁵⁵ Zugleich findet sich auch ein Bild vom Collagieren als Auflösen, Kombinieren und Verbinden in den Differenzenerfahrungen, die die Lebensläufe von Kluges Protagonist:Innen bezeichnen, wieder: Die Figuren der Geschichten erfahren Brüche innerhalb ihrer Biographien, zugleich zerbrechen sie aber nicht daran, vielmehr stellen die Brüche als Differenzenerfahrungen Teile der Identität dar. Mit Markus Rieger-Ladich lassen sich soziale Ordnungen als „künstliche Versuche der Kohärenzstiftung“⁸⁵⁶ und die damit einhergehende Frage, wer von herrschenden sozialen Ordnungen profitiert, aufrufen.⁸⁵⁷ Der Erziehungswissenschaftler führt dies weiter aus, wenn er schreibt:

848 Kluge, 2012, S. 11.

849 ebd.

850 Hall, 2012, S. 32.

851 Anm. d. Autorin: Beispielsweise die Geschichten „Das Mädchen von Hordorf“, „Der erste Zeuge“, „Der zweite Zeuge“ stellen drei Erzählungen dar, die – da sie aufeinander folgen – nacheinander gelesen und zueinander in Bezug gesetzt werden können, gleichzeitig stellen sie ebenso in sich geschlossene Erzählungen dar (vgl. Kluge, 2012, S. 20f.).

852 vgl. Kluge, 2012, S. 19f.

853 vgl. Kluge, 2012, S. 16ff.

854 vgl. Kluge, 2012, S. 24f.

855 vgl. Mahlow, 1968, S. 7.

856 Rieger-Ladich, 2017, S. 33.

857 vgl. ebd.

„Die Welt des Sozialen wird organisiert – und damit werden unterschiedliche Rollen verteilt, Subjektpositionen zugewiesen und Kompetenzen verliehen. Regime der Normalität werden errichtet, die das Feld des Sozialen kartieren und dabei bestimmte Lebensentwürfe nobilitieren, während sie andere diskreditieren oder gar delegitimieren.“⁸⁵⁸

So wird deutlich, dass manche Lebensentwürfe und Perspektiven als legitim gelten, weil sie sich innerhalb einer normativen Ordnung ausdrücken, während Brüche mit dieser Ordnung als different markiert und als mögliche Subjektpositionierungen zum Teil gar keine Anerkennung finden. Der Autor führt dies anhand des autobiographischen Romans „Das Ende von Eddy“ aus, innerhalb dessen wird die heteronormative Ordnung als „unantastbar“⁸⁵⁹ erlebt.⁸⁶⁰ Zudem bringt Rieger-Ladich das Konzept der Deutungshoheit/Definitionshoheit mit zeichentheoretischen und sprachphilosophischen Erkenntnissen Ferdinand de Saussures und Jacques Derridas wie folgt in Verbindung:

„Die Bezeichnung *von etwas als etwas* ist dahin nie neutral oder harmlos; diese soziale Praxis ist vielmehr ein Medium hegemonialer Kämpfe. In der Beobachtung und Benennung wird fortwährend um die Definitionshoheit gerungen: Hier werden Plätze zugewiesen, Berechtigungen verliehen und Identitäten gestiftet; hier werden aber auch Ansprüche abschlägig beschieden, Hoffnungen auf Teilhabe enttäuscht und Lebensentwürfe zerstört.“⁸⁶¹

Wenn also das Abweichen von einer gesellschaftlichen Norm auch als Normbruch erfahren wird, kann dies als biographischer Bruch erfahren werden: Beispielsweise ein *Coming-Out* stellt insofern einen Bruch dar, da es mit einem Geständnis des homosexuellen Begehrens verbunden ist, während heterosexuell-Sein als Normerwartung erfahren wird und dadurch Bestätigung erfährt, dass kein Geständnis von Begehren erfolgen muss und erwartet wird. Zudem, da Sprechakte die Wirklichkeit nicht abbilden, sondern in die soziale Welt eingreifen und sich auf diese Art und Weise an der Aushandlung neuer Ordnungen beteiligen, erzeugt die Anrufung und Zuschreibung als *Anderer:r*, beispielsweise als *schwul* oder *Mensch mit Migrationshintergrund*, die Wirklichkeit als differente Person.⁸⁶²



Collagestückchen 9 ¾: Collage und Dissoziation

Identität als Fragment – Bruch mit der Einheit des Selbst – Fragmentierung des Ichs. Wenn ich davon ausgehe, dass *alles* Collage ist, ist das Selbst auch Collage. Nicht nur die Kleidung, die ich trage, ist collagiert, sondern auch dieses Etwas, das in mir wohnt, dieses Wesen, welches Ich zu sein scheine, ist nicht eins, sondern sind viele – um mit dem Philosophen Gilles Deleuze und dem Psychoanalytiker Félix Guattari zu sprechen sind es „Vielheiten“⁸⁶³ und „Verkettungen“⁸⁶⁴. Mit der Idee vom Ich als Vielheit lässt sich der über Jahrhunderte aufgebauten Vorstellung, dass das Ich etwas Abgeschlossenes, Einheitliches, Zentriertes, eben etwas Un_Geteiltes darstellt, widersprechen. Psychopathologisch wird das Denken als und Erleben von Vielheiten des Ichs innerhalb der internationalen Klassifizierung von Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme der WHO (International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems) allerdings auch mit der Diagnose „Dissoziative Störungen (Konversionsstörungen)“ F44.- klassifiziert. Als allgemeine Beschreibung dieser wird ausgeführt:

858 ebd.

859 Rieger-Ladich, 2017, S. 40.

860 vgl. ebd.

861 Rieger-Ladich, 2017, S. 34.

862 vgl. Rieger-Ladich, 2017, S. 38.

863 Deleuze/Guattari, 1977, S. 7.

864 ebd.

„Das allgemeine Kennzeichen der dissoziativen oder Konversionsstörungen steht in teilweisem oder völligem Verlust der normalen Integration der Erinnerung an die Vergangenheit, des Identitätsbewusstseins, der Wahrnehmung unmittelbarer Empfindungen sowie der Kontrolle von Körperbewegungen. [...]“⁸⁶⁵.

Unter der Diagnose F 44.1 „Dissoziative Fugue“ wird in diesem Kontext eine „zielgerichtete Ortsveränderung, die über die gewöhnliche Alltagsmobilität hinausgeht“⁸⁶⁶ verstanden. Gleichzeitig wird diese noch mit der Amnesie in Verbindung gebracht und betont, dass das Verhalten einer betroffenen Person für Außenstehende vollständig normal wirken kann. Sodann lässt sich die Frage aufwerfen, ab wann die poetisch formulierte „Ortsveränderung“ nun über ein gewöhnliches Maß hinausgeht, also ab wann ein gedankliches Heraustreten aus dem eigenen Körper eben nicht mehr gewöhnliche „Alltagsmobilität“ darstellt?

Popkulturell ist das Heraustreten aus dem eigenen Körper und die Spaltung des Ichs bereits am Rahmen des Möglichen angekommen und bereits Kindern und Jugendlichen zugänglich: Lord Voldemort – Harry Potters Antagonist in den Büchern und Filmen rund um Hogwarts – spaltet Teile seiner Seele ab und bindet diese an so genannte Horkruxe (Gegenstände, die dem jeweils abgespaltenen Teil der Seele beherbergen, sozusagen das neue Haus des jeweiligen Seelenteils). Hat der dunkle Lord – wie er von seinen Anhänger:Innen und Fans betitelt wird – eine „Multiple Persönlichkeit(sstörung)“?⁸⁶⁷ Zumindest wird Voldis Strategie (und als ebendiese wird seine Persönlichkeitsspaltung auch eingeführt) nicht als Krankheit thematisiert; im Gegenteil erscheint sein Vorgehen in Bezug auf Machterhalt und Unsterblichkeit im Plot äußerst schlüssig: Wenn er möglichst viele Teile von sich absplattet, somit aus möglichst *vielen Vielheiten* besteht, die in der Weltgeschichte verstreut sind, lässt sich der populäre Bösewicht viel schwerer fangen und töten. Um ihn erhaschen zu können – und vor dieser schwierigen Aufgabe schnappen Harry und seine Freund:Innen erstmal gehörig nach Luft – müssen die Held:Innen der Story erstmal überlegen, in welche fancy Gehäuse Lord Voldemort wohl am liebsten Teile seiner Seele stecken würde. Die Frage die mich seither beschäftigt: Wie sehen eigentlich meine Horkruxe aus?



Collagestückchen 112: Triggerwarnung (auch an mich selbst?)

Im Anschluss an diesen Schnipsel folgen die Ergebnisse meiner Untersuchung. Hierzu sei vorweg darauf verwiesen, dass sich im Material (vielfach) Texte/Briefe mit gewaltvollen Inhalten – vor allem betreffend Gewalt an Frauen in Form (Selbst-)/Morddrohungen, Verweise auf körperliche, aber auch psychische Gewalt – finden lassen. Ein Teil davon wird im Analysekapitel unter die Lupe genommen, auch da diese relevant für Differenzenerfahrungen als Frau sein können. Ein beträchtlicher Teil dieser (gewaltgeladenen) Texte/Textschnipsel wird jedoch in der Analyse nicht detailliert dargestellt; dies ist vor allem der Fülle des Materials, dem Umfang dieser Arbeit und meiner eigenen Kräfte geschuldet – nichtsdestotrotz habe ich diese Texte (immer wieder) gelesen. Was macht das mit mir?

Es ist zum jetzigen Zeitpunkt (sprich: wenn ich diesen Collageschnipsel verfasse) ca. 8 Monate her, dass ich das gesamte Material, also alle Dokumente, Briefe, Textschnipselchen, mit denen ich arbeiten wollte, zum ersten Mal lese und durcharbeite. Besonders gut erinnere ich mich an einen Tag im letzten Sommer, ich verbringe diesen von früh bis spät in einer der zahlreichen Heidelberger Bibliotheken und durchkämme den ersten Band der „Lebenscollage“, in welchem

865 Graubner, 2013, S. 195.

866 ebd.

867 Anm. d. Autorin: In der im Jahr 2022 eintretenden ICD 11 wird diese dann in „dissoziative Identitätsstörung“ umbenannt.

die Dokumente der Jahre 1889–1920 abgedruckt sind. Somit sind in diesem Band die frühen Dokumente aus dem Leben der Künstlerin aufzufinden – von ihrer Kindheit bis zum Alter von 31 Jahren, ebenfalls ihre Beziehung zu Raoul Hausmann. Alle seine Briefe, von denen unendlich viele noch erhalten sind, muss ich mir anschauen – mitsamt ihrer Gewalt, Projektion und (mit Hannah Höch gesprochen) „ausgeprägte[n] Bösartigkeit“⁸⁶⁸ (DN: 13.68). Kurz frage ich mich, ob sie eventuell diese vielen Briefe nur aufgehoben hat, damit Ver- oder Be-weise erhalten bleiben, die bezeugen, dass der gefeierte Künstler ein Ekel war. In meinem Kopf verbünde ich mich mit ihr, höre ihr zu. Zugleich frage ich mich beständig, warum eine für mich nicht nur unter künstlerischer Perspektive spannende, sondern auch so emanzipierte Frau, mit so einem ekelhaften Typ zusammen ist? Dann fällt mir die Sache mit der Widersprüchlichkeit wieder ein: Adorno, Dialektik und der oft missverstandene Satz mit dem falschen und richtigen Leben – da war ja was. Zwischenzeitlich frage ich mich aber auch, wie es mir gelingen wird, einen professionellen Abstand zum untersuchten Material (und vor allem zu den in mir aufkommenden Gefühlen gegenüber einigen Protagonisten) zu finden.

An einer anderen Stelle fällt mir auf, dass – vor allem während des intensiven Schreibens der Doktorarbeit – meine eigenen Differenzerfahrungen und die (zumindest von mir vermuteten) Hannah Höchs – eine recht große Schnittmenge aufweisen. Gemeinsam ist uns die Erfahrung eines Positioniert-Werdens als (*junge*) Frau mitsamt allen Widersprüchen, Ambivalenzen und der eigenen Positionierung hierzu (was genau das bedeutet ist im nächsten Kapitel zu lesen). Ebenso sind wir beide als *weiße* menschen positioniert. Auch die Erfahrung queer/lesbisch/bi-/pan- und somit abweichend zu einem unterstellten heterosexuellen Begehren zu sein oder gelesen zu werden, ist uns gemein. Dies hat mich nicht sonderlich überrascht, da ich diesen Aspekt bei der Entscheidung der Auswahl möglicher untersuchter Künstler:Innen einbezogen und mich u.a. deswegen für die Dadaistin entschieden hatte. Ein Schauer läuft mir jedoch über den Rücken in dem Moment, in dem ich mir bewusst werde, dass wir auch auf der Achse *Körper* Überschneidungen unserer Erfahrungen haben: So lese ich immer wieder Dokumente, ihre Notizen, in denen sie verschiedene Erkrankungen, Schmerzen und damit verbunden das Nicht-Funktionieren ihres Körpers dokumentiert – während ich ebenfalls, wenn auch mit anderen Diagnosen, mit dem Nicht-Funktionieren meines Körpers kämpfe, das zwischenzeitlich so stark ausgeprägt ist, dass ich gar nicht schreiben kann. Sowohl in meinen eigenen als auch in Diagnosen anderer können wir uns alle gar nicht entscheiden, ob diese ganze Körper-Schmerz-Geschichte eher körperliche oder psychische Ursachen hat (Stichwort *Psychosomatik*), was blöderweise aber nicht den Zustand verbessert, sondern vielmehr labelt. Auch machen wir beide die Erfahrung von anderen als hysterisch und ver_rückt bezeichnet zu werden; eine Anrufung, die in diesem ganzen Künstler:Innen-Kontext eine gewisse Normalisierung erfährt, da ein um Künstler:Innen kreisender Mythos der des Norm_Bruchs zu sein scheint (die haben eh immer einen an der Waffel – ist auch nötig, um wahrhaftig kreativ zu sein). Trotzdem macht das etwas mit mir und ich kann nur unterstellen, dass diese (wiederkehrende) Anrufung nicht spurlos an Hannah Höch vorbeigegangen ist.

Ich frage mich, ob ich durch diese spurhaften Erfahrungen wenigstens empathischer für den Gegenstand – in diesem Fall das Be_troffen-Sein von Differenz in Bezug auf die Abweichung von als *normal* konstruierter Körperlichkeit – sein kann? Ich hoffe.

868 Anm. d. Autorin: Die zitierten Textstellen aus dem Material sind im Folgenden grau hinterlegt im Sinne einer besseren Lesbarkeit.

6 Darstellung der empirischen Ergebnisse: Rekonstruktion der Differenzerfahrungsschnipsel Hannah Höchs

An dieser Stelle erfolgt die Darstellung der empirischen Erkenntnisse und somit die Rekonstruktion der Differenzerfahrungsschnipsel Hannah Höchs. Um dem Gegenstand der vorliegenden Arbeit gerecht zu werden, werden die analytischen Erkenntnisse collagiert (auf der Textebene in Form von Aussagen, Anrufung, biografischen Ereignissen, in Kap. 6.1 und 6.2, und auf der Bildebene, in Kap. 6.3). Alle Analyseerkenntnisse können – da die untersuchte Künstlerin nicht mehr lebt und somit nicht mehr kommentieren kann, ob gezogene Schlüsse für Sie zutreffend sind oder nicht – nur fragmentarisch bleiben, aus diesem Grund erscheint eine Collage aller Differenzerfahrungs-Erkenntnischnipsel ebenfalls als angemessene Darstellungsform.

Wie in Kapitel 3 bereits erörtert, orientiert sich die vorliegende Arbeit an der Methode des integrierten Basisverfahrens nach Kruse, zugleich liegt der Fokus auf der Technik der Collage – sowohl in der Analyse als auch in der Darstellung.⁸⁶⁹ Um den Forschungsverlauf nachvollziehbar zu machen, wird dieser tabellarisch dargestellt (Tabelle 4).

Tab. 3: Analyseprozesse

Analyseprozess in Anlehnung an Kruse ⁸⁷⁰	Forschungspraktisches Vorgehen
1. Analysedurchgang: Grobanalyse ⁸⁷¹ Analyseheuristiken	Das Material wird gesichtet, gelesen, strukturiert und eine Vorauswahl wird getroffen. Textstellen, die auf Differenzerfahrungen verweisen können, werden zusammengestellt. Einzelne Schritte: Die Grobanalyse der Textschnipsel erfolgt tabellarisch und chronologisch: hier werden die jeweiligen Autor:Innen, die Dokumentennummer, das Erscheinungsjahr, die Textform und/oder Titel sowie deren Anordnung in der „Lebenscollage“, dargestellt. Diesen ersten Analysedurchgang leitend sind die Analyseheuristiken von biografischen Ereignissen ⁸⁷² , Selbstaussagen/Eigenthorien und Anrufungen im Sinne einer Positionierung durch andere. ⁸⁷³ Eine erste Unterteilung erfolgt auf diesen drei Ebenen; jedoch werden diese in der Reihenfolge des Erscheinens und nicht systematisch dargestellt (siehe 6.1.1 Grobanalyse bzw. Anhang).
2. Auswahl und Segmentierung	Im nächsten Analyseschritt werden Texte segmentiert, d.h. in kleinere Einheiten zerlegt;

869 Anm. d. Autorin: Es war ein wichtiger reflexiver Zwischenschritt als mir bewusst wurde, dass die Analyse und Darstellung des Materials nicht voneinander zu trennen sind und die Textcollage auch materiell (im Kleben und Schneiden von Papier) vollzogen werden musste.

870 vgl. Kruse, 2015, S. 556.

871 Anm. d. Autorin: Siehe Anhang 1.

872 Anm. d. Autorin: Kruse spricht in diesem Fall von Erfahrungsmodellen diachroner Entitäten, worunter er Lebensgeschichten, aber auch Ereignisse, Prozesse und Entwicklungen versteht (vgl. Kruse, 2015, S. 485).

873 vgl. Kruse, 2015, S. 485ff.

Analyseprozess in Anlehnung an Kruse	Forschungspraktisches Vorgehen
3. Mikrosprachliche Feinanalyse ⁸⁷⁴	danach werden diese Segmente einer mikrosprachlichen Feinanalyse unterzogen. Diese gliedert sich in die Analyse der Ebenen Pragmatik (Interaktion), Syntaktik und (Wort-)Semantik, an welchen herausgearbeitet werden soll, <i>was wie</i> versprachlicht wird.
4. Zentrale Motive	Die sich aus der (mikro-)sprachlichen Analyse ergebenden zentralen Motive werden herausgestellt. Diese werden in ein Verhältnis zu den bezugstheoretischen Aspekten von Subjektivation und Collagen gestellt, diesbezüglich interpretiert und abstrahiert; ergänzt werden außerdem biografische Ereignisse, die für den Gegenstand relevant erscheinen.
5. Interpretation	Die Darstellung dieser Analyse erfolgt als collagierter Text und als Papiercollagen (6.2 Textanalyse).
6. Collage mit „Lebensbild“	Die zentralen Motive, die im vorherigen Analyseschritt herausgestellt wurden, werden mit dem Bildmaterial – in diesem Fall der Collage „Lebensbild“ (Hannah Höch, 1972/1973) – zusammengeführt (6.3).

6.1 Grobanalyse (1. Analysegang)

Die Darstellung der Grobanalyse und somit des untersuchten Textkorpus, erfolgt nicht an dieser Stelle, sondern befindet sich in Anhang (vgl. Abb. 12). Diese Entscheidung begründet sich zum einen darin, dass dieser einen sehr großen Umfang aufweist und für manche Lesenden evtl. den Fluss des Lesens stören könnte; gleichzeitig, da die vorliegende Arbeit inhaltlich und formal *in Collage* gedacht und geschrieben ist, kann/soll sie ein Blättern, Über_Springen, Teile lesen, Anfangen – Beenden – Wiedereinsteigen an jeder Stelle ermöglichen.



Abb. 12: Lena Staab: „Collage von Collage von Collage“, (2020).

874 vgl. Kruse, 2015, S. 475.

6.2 Textanalyse/Feinanalyse

„Da [...] Ordnungen der Dinge in den Köpfen der Menschen stets über Sprachhandlungen in irgendeiner, aber stets indexikaler Weise angezeigt werden, können über *pragmatische, syntaktische und semantische Analysen* diese (inter-) subjektiven Repräsentationen rekonstruiert werden.“⁸⁷⁵

Um der Rekonstruktion der Differenzerfahrungsschnipsel Hannah Höchs nachzugehen, werden die ausgewählten relevanten Textpassagen unter den drei aufgeführten Analyseheuristiken (Anrufungen, Selbstaussagen und biografische Ereignisse) betrachtet und mikrosprachlich analysiert.⁸⁷⁶ Da das aussagekräftigste und meiste Material zu den Kategorien Geschlecht und Körper vorlag, wird eine Analyse dieser vorangestellt (6.2.1 *Analyse zu Geschlecht* und 6.2.2 *Analyse zu Körper*). Dies drückt allerdings nur *eine* Möglichkeit der Einteilung und Darstellung des Materials aus, so hätte ebenso eine Unterteilung nach Textsorten, eine chronologische Darstellung nach Lebensabschnitten oder nach den Autor:Innen der jeweiligen Texte erfolgen können. Zugleich zeigt sich bei der Feinanalyse des Materials, dass dieses an einigen Stellen innerhalb mehrerer Analyseebenen eingeordnet werden kann: Beispielsweise die Anrufung als „*fabelhaftes und wunderbares Mädchen*“ (DN: 24.21) kann auf der Achse *Geschlecht* betrachtet werden, da *Mädchen* als Geschlechtskategorisierung auftaucht, zudem zeichnet sich *Mädchen* aber auch als Bezeichnung eines Lebensabschnitts im Bereich *Alter* aus, ließe sich also auch auf der *Körperachse* betrachten und einordnen.⁸⁷⁷ Somit bestehen mit dem vorliegenden Material unzählige Möglichkeiten Textcollagen und -netze zu bilden. Diesen wurde auch in Form verschiedener *materialisierter* Textcollagen nachgegangen; die Darstellung dieser erfolgt in Kapitel 6.2.3 *Collage – verschiedene Möglichkeiten der An_Ordnung*. Dass die Darstellung der Inhalte als Collage erfolgt, zeigt sich im Folgenden darin, dass unterschiedliche Mikrotechniken der Sprachanalyse miteinander collagiert und verflochten werden; so folgen beispielsweise auf Analysen grammatikalischer Aspekte des Materials diese ergänzende Metaphernanalysen, pragmatische Untersuchungen, sowie historische Kontextualisierungen. Der geschriebene Text wandert, changiert, pendelt zwischen Themenfeldern, die für die Subjektivierung Höchs im Kontext von Differenz relevant erscheinen.

6.2.1 Analyse zu Geschlecht

In diesem Kapitel werden geschlechtliche Anrufungen, Selbstaussagen zum Geschlecht und relevante (geschlechtsbezogene) biografische Ereignisse Hannah Höchs herausgestellt, mikrosprachlich untersucht und unter bezugstheoretischen Aspekten interpretiert. Auch hier wird die Sinnhaftigkeit eines Collagierens des Textmaterials ersichtlich: Gerade durch die Fülle des Materials, durch die Wiederholungen bestimmter Anrufungen und biographischer Ereignisse und das Collagieren dieser, wird die Rolle von Geschlecht mitsamt ihren Ambivalenzen deutlich.

875 Kruse, 2015, S. 456.

876 Anm. d. Autorin: Es sei hier angemerkt, dass aufgrund der Fülle des Materials die Texte/Briefe nicht in ihrer Gänze, sondern darin auftauchende relevante Schnipsel – die Collagestückchen – untersucht werden.

877 Anm. d. Autorin: An diesem Beispiel zeigt sich deutlich – wie auch im weiteren Verlauf noch ausgeführt wird – dass die Bezeichnung *Mädchen* im Falle Hannah Höchs noch für eine erwachsene Person genutzt wird und sich hier die Kreuzung von Geschlecht und Alter gleichzeitig subtil und durch beständige Wiederholung performativ einschreibend vollzieht.

6.2.1.1 Anrufung als Frau im engeren Sinne

Im untersuchten Material⁸⁷⁸ zeigen sich geschlechtliche Anrufungen als Frau vielfach und vielfältig: Hannah Höch wird als „Mädel“ (DN: 6.21), als „*erste[s] Weib*“ (DN: 8.12 und DN: 8.20) und als „*fabelhaftes und wunderbares Mädchen*“ (DN: 24.21) angerufen. Das Wort *Mädel* existiert seit dem 14. Jahrhundert und stellt eine Verkleinerungsform von *Magd* da, wie auch das Wort *Mädchen*.⁸⁷⁹ Kluge verweist außerdem darauf, dass der Begriff der *Magd* als Entsprechung in keltischen Sprachen *junges erwachsenes Mädchen* oder *Dienstmädchen* bedeute; ebenso wird auf die Bedeutung von *Jungfrau* eingegangen, was entweder die Bedeutung *junge Frau* oder *die (jetzt) eine Brust hat*, trage.⁸⁸⁰ Somit weist das Wort *Magd* die Konnotation des Körperlichen auf, wenn die Geschlechtsmerkmale als Zuschreibung zu einer Gruppe genutzt werden. Auffällig ist außerdem der Bezug zu vermeintlichen Rollenzuschreibungen und die Zuordnung einer unterlegenen Position: Die Bezeichnung weiblicher Personen als *Mädel*, *Mädchen*, *Jungfrau* trägt Bezüge zu einer dienenden Rolle mit sich; insgesamt lässt sich konstatieren, dass die drei Begriffe sich aufeinander beziehen. So scheint es auch nicht verwunderlich, dass Hannah Höch mit eben diesen dreien angerufen wird. Vielfach wird sie als „*Jungfrau*“ bezeichnet (DN: 8.28/DN: 9.33/DN: 32.24/DN: 33.9/DN: 33.19), vor allem von ihrem Künstlerfreund Thomas Ring. Von einem Bekannten, dem Maler Peter Foerster, der im Künstler:Innen-Zusammenschluss *Novembergruppe* organisiert ist, wird sie „*dummes Mädchen*“ (DN: 27.3) genannt, da Höch wegen fehlenden Geldes keines ihrer Bilder als Ausstellungsbeteiligung an Foerster schicken kann. Er schreibt:

„Übrigens, Sie sind ein dummes Mädchen (pardon) keine Bilder zu schicken, weil Ihnen das Transportgeld fehlt. Hätten Sie doch ein Wort geschrieben. Man hätte dann schon Geld dafür irgendwie aufgetrieben“ (DN: 27.3).

Dass Foerster das Wort „pardon“, also Entschuldigung, benutzt, zeigt dass er sich darüber bewusst ist, dass die Benennung als „dumm“ einen Fehltritt darstellen kann. Im Wissen um einen möglichen Affront ändert er die Bezeichnung jedoch nicht, sondern fügt das Entschuldigungs-Wort hinzu. In der Rezension einer Ausstellung der Künstlerin im Jahr 1934 wird ihre Kunst als weiblich – und sie somit als Person, die aus einer weiblichen Position Kunst schafft – bezeichnet:

„Die Tugend von Hannah Höchs Kunst scheint mir zu sein, daß sie vor allem spontan, unbewußt und weiblich anmutet“ (DN: 34.36).

Von ihrem Partner Heinz Kurt Matthies wird sie in Briefen (die beiden waren von 1935/36–1942 in einer Beziehung und ab 1938 verheiratet), als „*süßes, schönes Frauchen*“ (DN: 39.2), als „*Liebste Schmeißchenfrau*“ (DN: 39.5) oder auch als „*mein Frauchen*“ (DN: 39.6) benannt. Anhand der aufgeführten Textstellen wird schon in Ansätzen deutlich, dass Höch nicht nur als Frau bezeichnet und beständig als diese angerufen wird, sondern diese Anrufungen auch die Konnotation von Hierarchie und Unterordnung aufweisen. So wird sie vielfach nicht nur als Frau, sondern auch als *junge* Frau bzw. als *Mädchen* bezeichnet, wenngleich sie schon eine erwachsene Person ist: Die Anrufung als „*Mädel*“ (DN 6.21) durch ihren damaligen Partner Raoul Hausmann geschieht im Alter von 26 Jahren; ihr langjähriger Freund Mynona benennt sie mit 35 Jahren als „*fabelhaftes und wunderbares Mädchen*“ (DN: 24.21) und die Anrufung als „*dummes Mädchen*“

878 Anm. d. Autorin: An vielen Stellen im untersuchten Material zeigen sich Schreibweisen, die grammatikalisch nicht korrekt und/oder idiolektale Versprachlichungen darstellen. Diese werden jedoch – da sie in großer Fülle auftauchen und den Lesefluss erheblich beeinträchtigen würden, nicht mit *sic!* gekennzeichnet, stattdessen bitte ich alle Lesenden zu berücksichtigen, dass ich mich nicht verschrieben habe, sondern viele Textstellen eine ganz eigene Sprache aufweisen.

879 vgl. Kluge, 1999, S. 531.

880 ebd.

(DN: 27.3) eignet sich im Alter von 38 Jahren.⁸⁸¹ Es lässt sich konstatieren, dass geschlechtliche Anrufung als Frau im vorliegenden Material die Ebene *Alter* kreuzen.⁸⁸²

Die Perspektive der Verknüpfung von Weiblichkeit mit stereotypen (metaphorischen) Vorstellungen und Bildern von Frauen wird im folgenden Kapitel innerhalb des Ausdrucks „Anrufungen im weiteren Sinne“ vertieft.

6.2.1.2 Anrufungen als Frau im weiteren Sinne: Zuschreibungen und Metaphern im Kontext von Weiblichkeit

Die Anrufungen, die die Künstlerin erfährt, zeichnen sich durch eine gewisse Widersprüchlichkeit aus: So wird sie vielfach als *weiblich* aufgerufen, an anderen Stellen wird ihr ebendiese Weiblichkeit abgesprochen; z.T. sogar innerhalb eines Dokumentes/Briefes. In diesem Unterkapitel werden Zuschreibungen und Metaphern, die mit der Anrufung als Frau verbunden sind, herausgestellt und collagiert mit dem Ziel sich Collageschnipseln von Differenzenerfahrungen zu nähern. Diese Collage verfolgt nicht das Ziel, vorhandene Widersprüche auflösen zu wollen; vielmehr sollen die Widersprüche, innerhalb welcher (sich) Subjekte bilden/gebildet werden, als Charakteristika von Subjektivierung stark gemacht werden.

In vielen Briefen Raoul Hausmanns zeigen sich ambivalente, z.T. semantisch widersprüchliche, Anrufungen an die Künstlerin, vor allem Höchs Rolle als Frau betreffend. Ihr damaliger Partner schreibt ihr einerseits Weiblichkeit zu, vor allem durch wiederholte Anrufungen als *Mutter*, gleichzeitig vollzieht sich jedoch auch die Absprache von Weiblichkeit.⁸⁸³ So schreibt Hausmann

„*Sieh mal – Du bist, wie man so sagt, eine ‚spröde Natur‘ und begreifst von einem Mann noch nicht sehr viel*“ (DN: 10.43).

Die Zuschreibung als „spröde Natur“ verbindet die Worte *Natur* und *spröde* miteinander. Das Adjektiv, welches Ende des 15. Jahrhunderts bezeugt werden kann und für die Verarbeitung von Metallen genutzt wurde, bedeutet *unbiegsam, brüchig, leicht springend*; es wird jedoch auch im übertragenen Sinne gebraucht und meint *unbildsam, schwer zu bearbeiten* sowie *unfreundlich, abweisend*.⁸⁸⁴ Auf Rollenvorstellungen übertragen, könnte also eine spröde Frau als eine verstanden werden, die *schwer zu bearbeiten*, also *schwer zu formen* ist und – durch die in der zweiten Bedeutung formulierte Unfreundlichkeit – einem normativen Frauenbild, das Freundlichkeit und Anpassungsfähigkeit vorschreibt, widerspricht. So lässt sich die Wortwahl von spröde verstehen als Zuschreibung von Abweichungen erwarteter Weiblichkeit. Das Bild der *Natur* lässt sich als metaphorische Beschreibung von Weiblichkeit lesen: das Substantiv, das aus dem lateinischen *natura*, übersetzt mit „das Hervorbringen; die Geburt; natürliche Beschaffenheit, Wesen; Natur, Schöpfung usw.“⁸⁸⁵, entlehnt ist, wird als Gegensatz von *Kultur* verstanden und innerhalb einer dichotomen Geschlechterordnung dem Weiblichen zugeschrieben, während das *künstlich* Erschaffene dem Männlichen zugeschrieben wird (vgl. Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit). Wenn Hannah Höch also als spröde Natur benannt wird, lässt sich einerseits herausstellen, dass sie (Hausmanns) Erwartungen als Frau nicht entspricht, zugleich wird ihr dieses Nicht-Entsprechen, durch den Zu-

881 Anm. d. Autorin: Wenn wir uns zurück erinnern an Kapitel 5.3.5 *Intersektionalität*, lässt sich bei Audre Lorde, die als erwachsene Frau „intelligentes Mädchen“ genannt wird, ebenso wie bei Hannah Höch eine Verkindlichungsstrategie als Abwertung beobachten (vgl. Lorde, 1994, S. 138; Hutson, 2010, S. 63).

882 Anm. d. Autorin: Auf diesen Aspekt wird vertieft in Bezug auf Körper als mögliche Differenzenerfahrung eingegangen.

883 Anm. d. Autorin: Wie im folgenden Kapitel ausgeführt wird, erreicht diese Absprache von Weiblichkeit ihren Höhepunkt in Anrufungen als *männlich* und *vermännlicht*.

884 vgl. Dudenredaktion, 2007b, S. 696.

885 Dudenredaktion, 2007b, S. 481.

satz der *Natur*, als Wesenszug oder -merkmal unterstellt, also essentialistisch argumentiert. Auf grammatikalischer Ebene lässt sich dies als referentielle Präsupposition (Existenzpräsupposition) herausarbeiten: An die Aussage, dass die Künstlerin eine spröde Natur sei, ist die Unterstellung gebunden, dass es nicht nur das Spröde als Wesenszug gäbe, sondern auch, dass es so etwas wie Wesenszüge oder Natürlichkeit, die Menschen qua Geburt mitbrächten, überhaupt gibt. Im vorliegenden Zitat wird die Bezeichnung der spröden Natur im gleichen Satz genannt und in Verbindung gebracht mit „und begreifst von einem Mann noch nicht sehr viel“. In diesem Zitatschnipsel lässt sich ebenfalls eine referentielle Präsupposition (Existenzpräsupposition) erkennen: die Unterstellung, dass männlichen Personen als Gruppe *verstanden werden könnten* und dass dieses Verstehen zu einem bestimmten Zeitpunkt im Leben einer Frau erlernt würde (das Temporaladverb „noch“ in Verbindung mit dem der Negationspartikel „nicht“ verweist darauf, dass dieser Zustand noch nicht eingetreten ist, enthält aber die Unterstellung, dass er eintreten wird).⁸⁸⁶

Im Kontext der Unterstellungen von Natürlichkeit bzw. der Dichotomie Natur/Kultur lässt sich auch die Anrufung Höchs als „*Blume*“ (DN: 8.19) betrachten: So wird sie als „*Kind und Blume*“ (DN: 10.72) benannt und im gleichen Dokument auch als *rein* bezeichnet, ebenso wie als *Heilige, Weib* und *Mutter*. Wieder ist es ein Brief des Dadaisten Hausmann, er formuliert:

„*Weib, Mutter meines Sohnes, den ich erhoffe seit Anfang [...] Du Reinste von Allen, die ich schlug, vergib mir. [...] Ich vertraue Dir für immer, Du Kind und Blume. [...] Du allein bist rein und stark genug unter allen Frauen, das Böse in mir auszurotten und mich von mir zu erlösen: weil Du alles dies Unmenschliche ertragen hast.*“ (DN: 10.72).

Die Worte *rein, heilig, Kind* und *Blume* lassen sich alle im Kontext von Schuld/Unschuld betrachten; er benennt sie mit Worten der Konnotation des Unschuldigen, während er die Rolle des Schuldigen annimmt, da er – wie er an dieser Stelle zugibt – die Künstlerin (mehrfach) geschlagen hat.⁸⁸⁷ Die Metapher der *Blume* verweist auf die Übertragung von Eigenschaften ebendieser auf die Künstlerin: Die Bezeichnung als Blume hat den Anklang etwas Schönes zu sein, ebenso wie einen *guten* Duft zu haben. Mit Kruse/Biesel/Schmieder lässt sich die Blume im Kontext von Organismusmetaphern verstehen.⁸⁸⁸ Auf das vorliegende Beispiel übertragen – da die Person Hannah Höch ja bereits einen Organismus darstellt – erfolgt die Übertragung nicht im Sinne der Organismusmetapher in einem weiteren, sondern im Sinne der Blumen-Übertragung auf die Künstlerin. Eine Blume, auch (Zier-)Pflanze genannt, stellt in der Lebenswelt der Menschen ein Lebewesen dar, das vordergründig durch die Zuschreibung des Passiven gekennzeichnet ist. So wird eine Blume als etwas *verstanden*, das einen Raum schmückt, verschenkt wird und zu einem bestimmten Zeitpunkt im Leben *in voller Blüte steht*, zu einem späteren Zeitpunkt *verwelkt*. Daraus folgt, dass Blumen nicht als autarke, *für sich* existente Lebewesen, begriffen, sondern für bestimmte Zwecke *be_*nutzt werden und Orte (*ver*)zieren, *verschönern* sollen. Wie schon angedeutet, ist in vielen Briefen Raoul Hausmanns an die Künstlerin die Adressierung als *Mutter*, entweder direkt oder indirekt (in Form eines an Sie gerichteten Kinderwunsches) zu finden. So schreibt er in einem frühen Brief aus dem Jahr 1915 „*und unser Sohn, den ich von dir haben will?*“ (DN: 6.10); in einem weiteren Brief wird er noch fordernder:

„*Denn ich war vom ersten Augenblick an der Vater Deines Kindes – und ich werde es sein, oder es wird kein Kind sein, nie, und kein Anderer wird sein und dann würdest auch Du nicht sein*“ (DN: 10.36).

886 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 587f.

887 Anm. d. Autorin: Auf den Aspekt der Gewalt, die Hannah durch Hausmann erfährt, wird in Kapitel 6.2.1.5 *Relevante biographische Ereignisse* vertieft eingegangen.

888 Kruse/Biesel/Schmieder, 2011, S. 74f.

Hier stellt Hausmann sprachlich seine Erwartungen an Höch als Mutter generell, aber auch als Mutter *seines* Kindes, heraus. Die Aussage „und dann würdest auch Du nicht sein“ verweist auf eine konjunktive, also mögliche, Situation, in der die Perspektive aufgemacht wird, dass Höch nicht sei, also nicht leben würde, was als Drohung verstanden werden kann.⁸⁸⁹

Die Aussage „und ich werde es sein“, also die Verwendung des Futur 1, weist einen Zukunftsbezug auf; in Kombination mit dem des Subjektes in der ersten Person (Hausmann spricht von „ich“) kann die Äußerung als Absichtserklärung (Versprechen, Drohung) gemeint sein.⁸⁹⁰ In der Analyse des Materials taucht eben diese Kombination (Futur 1 und Subjekt in der ersten Person) auch in weiteren Briefen Hausmanns auf. Die Erwartungen an ein gemeinsames Kind werden an einigen Stellen noch konkretisiert zu Erwartungen an einen gemeinsamen *Sohn*, so schreibt Hausmann

„Oh – ich bin doch Dein Erwählter – und nie nie würdest Du einen andern haben können – laß mich doch einmal den Vater Deines Kindes werden – tu’s doch darum! Ich weiß, daß du leidest – aber tu’s doch darum! Einmal soll doch Dein und mein Sohn geboren werden!“ (DN: 10.66).

Ebenso wie in DN 10.36 lassen sich Formulierungen finden, in denen er betont, dass Höch mit keiner anderen Person zusammen sein *darf*; zudem bittet er darum ihm zuliebe einen gemeinsamen Sohn zu bekommen. An anderer Stelle nennt er sie *„Mutter meines Sohnes, den ich erhoffe seit Anfang“* (DN: 10.72).

Auch als „Heimat“ wird Höch von ihrem damaligen Partner bezeichnet, *„Liebe kleine Heimat, nimm mich in Deine Arme“* (DN: 10.82) schreibt er. Auffällig ist hieran, dass sie dezidiert als *kleine* Heimat benannt wird. Zudem lässt sich als Wortbedeutung von Heimat auch *Stammsitz* herausstellen; laut Kluge gibt es hier einen semantischen Bezug zu *Erbesitz*.⁸⁹¹ Letztgenannter Aspekt ist vor allem unter dem Gesichtspunkt von Besitz und Besitzansprüchen interessant und lässt sich an einigen Stellen im Material Raoul Hausmann in der Beziehung zu Hannah Höch als übergreifendes Motiv unterstellen, auch wenn die Nutzung des Wortes Heimat nicht als ursächlich besitzergreifendes Motiv *gemeint sein muss*.

Des Weiteren lassen sich Bilder mit biblischem Bezug als Anrufung herausstellen; Höch wird sowohl als „*göttlich*“ (DN: 23.34 und DN: 30.9; beide Dokumente sind vom befreundeten Salomon Friedlaender alias Mynona), als auch als „Eva“ und „Heilige“ angesprochen. Hausmann beschreibt in zwei Briefen, beide aus dem Jahr 1916, seine Interpretation Höchs als biblische Figur wie folgt: *„Ich schrieb Dir, ich sähe in Dir das erste Weib, und eine Heilige“* (DN: 8.12); sowie: *„ich werde Dich nie anders, denn als Eva, das erste Weib, oder als Heilige sehen.“* (DN: 8.20). Die von ihm genutzte indirekte Rede erhebt grammatikalisch nicht den Anspruch auf Wortwörtlichkeit und kann in Bezug auf die *Originaläußerung* ungenau und verkürzt sein. Zudem gibt es eine Verflechtung von Erzähler- und Figurenperspektive: Im vorliegenden Fall erzählt Hausmann und verweist auf etwas, in das er selbst verflochten war (auch bezeichnet als „erlebte Rede“).⁸⁹² Der Verweis auf die Redeführung „ich schrieb dir“, kann als verdoppeln/betonen der eigenen Aussage interpretiert werden; mit der Referenz wird der Wahrheitsgehalt des Geäußerten unterstrichen. Außerdem enthält der Briefausschnitt eine referenzielle Präsupposition (Existenzpräsupposition): Präsuppositionen werden allgemein verstanden als implizite Bedeutungen, die nicht direkt behauptet, aber dennoch kommuniziert werden.⁸⁹³ Im vorliegenden Satz äußert

889 Anm. d. Autorin: Diese Aussage lässt sich auch in dem Sinne verstehen, dass Hausmann Höchs Bestimmung als Frau im Mutter-Werden sieht und sie demnach, wenn sie kinderlos bliebe, in seinen Augen nichtig sei.

890 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 519.

891 vgl. Kluge, 1999, S. 365.

892 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 540.

893 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 1176.

sich dies insofern, als dass das Nutzen der Begriffe „Eva“, „erstes Weib“ und „Heilige“ auf deren Existenzunterstellung, die These, dass sie tatsächlich existier(t)en, basiert. Indem die Figur der *Eva* aufgerufen wird, zeigt sich auf der Ebene der linguistischen Pragmatik die Unterstellung biblischer Wahrheit. Verbunden mit der Präsupposition, dass es Eva als erste Frau gab, zeigen sich Bezüge zum Themenkomplex Schuld/Unschuld/Verführung: Evas Figur wird dezidiert als unschuldige gezeichnet bis sie sich in Form des Sündenfalls schuldig macht; somit tritt in ihr die Dichotomie Un/Schuld als Metapher auf. Auch lassen sich die Anrufung als „Eva“ und „erster Frau“ als synonyme Bezeichnungen lesen – durch die Doppelung wird die Perspektive auf Hannah Höch als biblische Gestalt verstärkt und mit der Anrufung als „Heilige“ nochmals unterstrichen. Die Formulierung „ich werde Dich nie anders sehen“ nutzt den Tempus Futur I, welcher sich auf das Zukünftige bezieht und durch Temporaladverbiale genau situiert wird; in diesem Fall durch das Temporaladverb „nie“. Wie schon weiter oben ausgeführt, kann durch das Nutzen des Futur I in Verbindung mit einem Subjekt in der ersten Person (Hausmann spricht von „ich“) die Äußerung als Absichtserklärung (Versprechen, Drohung) gemeint sein.⁸⁹⁴ Innerhalb der vergeschlechtlichten Anrufungen lassen sich in drei Dokumenten Verweise auf ein unterstelltes heterosexuellen Begehren Höchs finden. Interessanterweise sind es beides Dokumente des Ehepaars Schwitters. Das erste Dokument ist ein Brief Kurt Schwitters aus dem Jahr 1926, in welchen er darauf Bezug nimmt, dass er von der Beziehung Hannah Höchs zur holländischen Schriftstellerin Til Brugman erfahren hat. Er äußert:

„Ich habe es mir nie träumen lassen, dass Ihr noch einmal ein glückliches Paar werden würdet. Jetzt wird mir allerdings Manches klar, was ich früher nicht verstehen konnte, aber jedenfalls sage ich Euch Lieben meinen allerherzlichsten Glückwunsch. Ich bin nicht der Ansicht Doesburgs, der in Eurem Zusammensein ein Unglück sieht, ich finde, Ihr passt eigentlich bei Licht besehen sehr gut zusammen. Ich bedaure allerdings lebhaft, dass Du, liebe kleine Hannah, nun so unerreichbar fern bist, aber ich freue mich, [daß] dadurch gleichzeitig eine festere Beziehung zu Tilli entstanden ist“ (DN: 26.24).

Im ersten Satz äußert er, dass er es sich nie hat träumen lassen, dass die beiden eine Beziehung führen würden. Hier verwendet er das Temporaladverb *nie* – dieses situiert ein Geschehen in der Zeit oder bezeichnet eine zentrale Beziehung hinsichtlich eines Zeitpunkts, Dauer und/oder der Wiederkehr – wodurch Schwitters deutlich macht, dass er sich zu keinem vorherigen Zeitpunkt hätte vorstellen können, dass die beiden Frauen „ein glückliches Paar“ werden würden.⁸⁹⁵ „Jetzt wird mir allerdings Manches klar, was ich früher nicht verstehen konnte“, schreibt er weiter und ruft somit einen Möglichkeitsraum auf, indem die Künstlerin Höch für ihn nun weniger rätselhaft erscheinen würde; in queeren⁸⁹⁶ Kontexten ist dies eine Aussage, mit der betroffenen Personen konfrontiert werden sobald sie sich in sogenannten *Outing-Situationen* befinden, in welchen sie ein Geständnis über ihre *eigentliche* Identität oder Begehren ablegen. Aus dieser Perspektive erscheint es nicht zufällig, dass Schwitters sowohl verwundert zu sein scheint, als auch eine neue Klarheit (über eine Einordnung Hannahs) sprachlich markiert. Im weiteren Verlauf des Briefes bezieht er den gemeinsamen Freund Doesburg in die Kommunikation mit der Künstlerin ein, indem er darauf verweist, dass dieser Hannahs und Tils Beziehung ablehnen würde: „Ich bin nicht der Ansicht Doesburgs, der in Eurem Zusammensein ein Unglück sieht, ich finde, Ihr passt eigentlich bei Licht besehen sehr gut zusammen“. Zu Beginn des Satzes grenzt Schwitters sich von der Position Doesburgs ab, allerdings

894 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 519.

895 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 587.

896 Anm. d. Autorin: Der Begriff *queer* bezieht sich auf Personen, die sich in Bezug auf ihr Begehren oder ihre Identität außerhalb der heterosexuellen Matrix bewegen und/oder diese durch die Selbstbezeichnung kritisieren (vgl. Butler, 2018a).

stellt sich die Frage, warum er die Ablehnung des gemeinsamen Freundes überhaupt anführt, so könnte er doch vermuten, dass es Höch verletzt. Am Ende des Satzes gibt er eine Art Zustimmung (um die Hannah Höch jedoch gar nicht gebeten hatte), dass sie „bei Licht besehen“ sehr gut zusammenpassen würden. Auch dies gestaltet sich als von queeren Personen oftmals erlebte Situationen, dass sie Zustimmung und/oder Anerkennung für ihre Beziehung(sform/Partner:Innen, etc.) erhalten, obwohl die Wahl des:der eignen Partner:In eine *eigene* Entscheidung darstellt, somit ihre Anerkennung nicht erst durch die Erlaubnis einer heterosexuellen Person erhält.

Auch Kurt Schwitters Ehefrau Helma äußert sich (in zwei vorliegenden Dokumenten DN: 26.20 und 37.7) zur Beziehung von Til und Hannah. Interessant scheint vor allem ihr Brief an die Künstlerin aus dem Jahr 1937, in welchem sich Helma zur Trennung der beiden und Höchs neuer Beziehung zu Kurt Heinz Matthies positioniert und sie in diesem Zug auch als heterosexuell anruft:

„Mein liebes Hannahkind. Dank für Deinen Brief. Ich freue mich, dass Du einen Freund hast, denn ich finde, Du musst einen Freund haben, sonst bist du nur halb. Ich hoffe, Du wirst mich verstehen; ich meine, du musst einen männlichen Freund haben, um Dein inneres Gleichgewicht herzustellen, und um den Auftrieb und die Kraft für künstlerische Arbeit zu haben“ (DN: 37.7).

Indem Schwitters den Imperativ „musst“ nutzt, richtet sie eine Aufforderung an die andere – was „eine Bitte, ein Wunsch, eine Anweisung, einen Befehl o.Ä.“⁸⁹⁷ darstellen kann. Der Hauptsatz „Du musst einen Freund haben“ wird mit dem Nebensatz „sonst bist du nur halb“ durch den konditionalen Konnektor „sonst“ verbunden. „Konditionale (bedingende Konnektoren) versprachlichen einen gedachten *wenn-dann*-Zusammenhang zwischen zwei Aussagen“⁸⁹⁸, in diesem Fall bringt Helma das nur-halb-Sein nicht nur mit der Tatsache einen männlichen Partner zu haben zusammen, sondern macht das Empfinden einer Ganzheit von diesem abhängig. In ihrer Aussage „sonst bist du nur halb“ findet sich außerdem die Präsupposition, also die Existenzunterstellung, dass es so etwas wie halb-sein überhaupt gäbe und dass dieses einträte, sobald eine Person, in diesem Fall eine Frau, keinen *heterosexuellen* Partner habe. Dass es sich im vorliegenden Fall laut Helma Schwitters um einen heterosexuellen Partner handeln muss, verdeutlicht sie im anschließenden Satz, wenn sie schreibt: „Ich hoffe, Du wirst mich verstehen; ich meine, du musst einen männlichen Freund haben, um Dein inneres Gleichgewicht herzustellen, und um den Auftrieb und die Kraft für künstlerische Arbeit zu haben“. Mit dem zweiten folgenden Imperativ (ebenfalls „musst“) unterstreicht sie den Appell an Höch und präzisiert ihrer Aussage, indem sie betont, dass der angesprochene Partner aus dem vorherigen Satz ein männlicher sein müsse. Diese Forderung nach einem männlichen Partner begründet sie mit dem auf den finalen Konnektor „um“ folgenden Nebensatz „um Dein inneres Gleichgewicht herzustellen, und um den Auftrieb und die Kraft für künstlerische Arbeit zu haben“. Auch hier findet sich eine Existenz-Präsupposition, nämlich die, dass es etwas wie ein inneres Gleichgewicht gäbe. Kausal unterstellt sie eine Schöpfung von Kraft und Auftrieb für die künstlerische Arbeit Hannah Höchs, die aus der Beziehung zu einem Mann resultieren würde. Nach nun weitreichender Analyse des Materials kann an dieser Stelle vor allem konstatiert werden, dass aus den Beziehungen mit Männern Konflikte und Gewalterfahrungen hervorgingen; inwiefern dies der künstlerischen Arbeit Höchs Auftrieb und Kraft gab, kann jedoch nicht beurteilt werden.

Bei der Analyse des Materials zeigten sich außerdem Verdichtungen von Bildern im Diskursfeld der Psychoanalyse; so lassen sich nicht nur psychoanalytische Bilder an sich herausstellen – im

897 Dudenredaktion, 2016, S. 553f.

898 Dudenredaktion, 2016, S. 1099.

Kontext des zeitgeschichtlichen (Er)Lebens der Protagonist:Innen scheint es nicht verwunderlich – Hannah Höch wird vielmehr mit psychoanalytischen Anrufungen konfrontiert. In fünf Dokumenten zeigt sich eine inhaltliche Verknüpfung von Psychoanalyse und (möglicher) Subjektivation; allesamt stellen Sie Briefe oder Manuskripte Hausmanns dar, eine Tatsache, die sicherlich mit seinem Interesse an der Thematik der Psychoanalyse zusammenhängt. Die erste Textpassage aus einem Brief des Jahres 1917, die untersucht wird, lautet wie folgt:

„Und die sexuelle Spannung wurde so stark, daß wir uns mit Worten zerrissen, und ich Dich schlug, weil ich schließlich ein stärkerer Mensch bin, radikaler als Du, un-heimlich. Aber Du hast nichts vor mir moralisch voraus, wie Du denkst: Dein Misstrauen, Unsicherheit, Haß, kommen aus der Isolation, an die Du Dich 26 Jahren gewöhnt hast [...]. Daß unser Leben, unsere Beziehungen so ausschließen wie sie es taten, rührt daher, daß du nicht begreifst, daß meine Schläge von Deiner unruhigen Sexualität hervorgerufen sind. Es ist Gewalt, aber sexuelle – also beiderseitige. [...] Also noch ganz bestimmt von Deiner ungesunden 26 Jahre langen Verdrängung. Und deshalb bist du noch Jungfrau und weil Du mich nicht ganz im Tiefsten hast, entgegenkommst (das tut ohne dein ‚Wissen‘ Deine Gebärmutter) – deshalb beherrscht Du weder Dich noch Deine Worte – es geht dann wider Dein Wissen böse“ (DN: 9.33).

Im Satz „Also noch ganz bestimmt von Deiner ungesunden 26 Jahre langen Verdrängung“ zeigt sich das Bild der Verdrängung als referenzielle Präsupposition (Existenzpräsupposition); so wird sprachlich unterstellt, dass es den psychischen Mechanismus der Verdrängung gibt. Im „Vokabular der Psychoanalyse“⁸⁹⁹ wird Verdrängung im eigentlichen Sinne verstanden als Versuch des Subjektes

„mit einem Trieb zusammenhängende Vorstellungen (Gedanken, Bilder, Erinnerungen) in das Unbewußte zurückzustoßen oder dort festzuhalten. Die Verdrängung geschieht in den Fällen, in denen die Befriedigung eines Triebes – der durch sich selbst Lust verschaffen kann – im Hinblick auf andere Forderungen Gefahr läuft, Unlust hervorzurufen.“⁹⁰⁰

Interessant erscheint weiterhin, dass im psychoanalytischen Sinne Verdrängung im Krankheitsbild der Hysterie besonders deutlich zu werden scheint.⁹⁰¹ Weiterhin ruft Hausmann das Bild der Gebärmutter auf, welches mit der Pathologie der Hysterie verbunden ist, die schon seit der Antike existiert und ein erneutes Aufblühen Ende des 18. Jahrhunderts – gemeinsam mit der Psychoanalyse – hatte. Wenn er schreibt „Und deshalb bist du noch Jungfrau und weil Du mich nicht ganz im *Tiefsten* hast, entgegenkommst (das tut ohne dein ‚Wissen‘ Deine Gebärmutter) – deshalb beherrscht Du wieder Dich noch Deine Worte“ ruft er damit das Bild des Wanderns der Gebärmutter hoch in den Kopf der Frau(en) auf, durch welche diese nicht mehr denken könne(n), hervorgerufen durch sexuelle Unbefriedigung und den Prozess der Verdrängung. Weiterhin finden sich im vorliegenden Textabschnitt Relativierungen seiner Gewalt und Schuldumkehr-Argumentationen, beispielsweise im Satz „und die sexuelle Spannung wurde so stark, daß wir uns mit Worten zerrissen, und ich Dich schlug, weil ich schließlich ein stärkerer Mensch bin, radikaler als Du, un-heimlich“. Das Wort „daß“ stellt im Satz eine konsekutive Subjunktion dar, es verbindet den Hauptsatz mit dem Nebensatz und ordnet Letzteren unter. Demzufolge markiert die konsekutive Subjunktion „daß“ an dieser Stelle, dass die Handlung „daß wir uns mit Worten zerrissen“ des untergeordneten Satzes eine Folge der Handlung im übergeordneten Satz („die sexuelle Spannung wurde so stark“) darstellt. Somit zeigt sich die Perspektive Hausmanns, dass die Streitigkeiten und seine Gewalt aus der so genannten sexuellen

899 Laplanche/Pontalis, 1973a.

900 Laplanche/Pontalis, 1973b, S. 582.

901 ebd.

Spannung zwischen beiden Personen entstanden seien. Weiterhin lässt sich die kausale Subjunktion „weil“ hervorheben, mit welcher der Hauptsatz durch den Nebensatz begründet wird: „ich Dich schlug“ wird in diesem Fall mit „weil ich schließlich ein stärkerer Mensch bin, radikaler als Du, un-heimlich“ argumentiert. In diesem Nebensatz taucht außerdem ein Vergleich durch den Komparativ des Adjektivs „stärkerer“/„radikaler“ auf, welcher einen ungleichen Grad zwischen den beiden ausdrückt. Indem er den Komparativ gebraucht (zwei Mal hintereinander), stellt er sprachlich eine Hierarchisierung dar und stellt Höch somit unter sich bzw. sich über sie. Inhaltlich relativiert er seine Gewalt, indem er diese als beidseitig erklärt; zugleich werden seine Schläge mit Höchs vermeintlicher „unruhigen Sexualität“ begründet – es findet eine Schuldumkehr statt. Die Äußerung der „unruhigen Sexualität“ stellt außerdem eine referentielle Präsupposition dar – also die Unterstellung, dass es so etwas wie diese gäbe. So gibt Hausmann Höch auf der Inhaltsebene die Schuld an seiner körperlichen Gewalt, indem er dies in ihrem Verhalten begründet, welches seine Gewalt auslösen würde. Zugleich erfolgt eine Gleichsetzung von Gewalt im Sinne vom Schmerz/Unterwerfung und im Sinne sexueller Anziehung.

Es tauchen weitere psychoanalytisch aufgeladene Bilder in den Briefen Hausmanns auf: In einem anderen Brief schreibt er der Künstlerin in noch direkteren Worten eine Hysterie zu, während er bei sich die Pathologie der Neurose wahrnimmt:

„Und darum trifft jeder Vorwurf, den ich Dir mache, meist in seiner umgekehrten Anwendung, auch auf mich zu, also Deine Hysterie entspricht meiner Neurose und umgekehrt. Aber diese Falschwertung ist nicht unsere Schuld“ (DN: 10.52).

Zudem unterstellt er ihr, sie wolle ihn therapieren:

„Du beobachtest und behandelst mich, wie ein Psychiater einen Irren – und das bin ich Dir auch, ich bin blind und erkenne meine Hintergründe nicht, meinst Du“ (DN: 10.85);

ebenso wie sie einen „Minderwertigkeitscomplex“ (DN: 10.3) habe. Zweitgenanntes begründet er wie folgt:

„Du bringst kein Vertrauen auf, weil Dein Minderwertigkeitscomplex durch dein Leben, das aus erzwungener Verstellung, aus einer einzigen Folge von Heimlichkeit erzwungener Art auf das äußerste gesteigert und gereizt ist. Deine Naivität dem Entstehen dieses Minderwertigkeitsgefühls gegenüber, verschleierte durch die Bestätigung Deines Weib-Seins, Erweckung des Mutterschaftstriebes, die in Deinem durch mich hervorgerufenen sexuellen Erleben liegt – ist in Wahrheit Deine Schuld und der Urgrund Deines Nicht-auflösen-könnens. Dein unbewusstes Streben nach Herrschaft über mich, das aus einer intellektuell-passiven Einstellung, sexuellem Schwanken Deiner Weib-Aufgabe, Deinem Weib-Sein gegenüber resultiert, führt zu Dir unbewußtem Ressentiment“ (DN: 10.3).

Der Minderwertigkeitskomplex, ein Ausdruck der im Kontext der Psychologie Alfred Adlers verwendet wird – auch als Minderwertigkeitsgefühl betitelt – ist dem Psychoanalytiker zufolge eine Situation, in dem das Individuum auf mehr oder weniger glückliche Weise sein Mangel zu kompensieren versucht.⁹⁰² Diesem inhärent ist das Konzept von Aktivität und Passivität, „eines der grundlegenden Gegensatz Paare des psychischen Lebens [...] Genetisch gesehen ist die Gegenüberstellung aktiv – passiv die ältere im Vergleich mit späteren Gegenüberstellungen, in die sie integriert wird: Phallisch – kastriert und männlich – weiblich.“⁹⁰³ Die Dichotomie von männlich und weiblich – und daraus folgend aktiv und passiv – stellt eine Zuschreibung

902 vgl. Laplanche/Pontalis, 1973b, S. 309f. Die Autor:Innen verweisen außerdem auf die Umstrittenheit des Konzeptes begründet in dessen unzureichender Konzeptualisierung.

903 Laplanche/Pontalis, 1973a, S. 50f.

dar, durch die weibliche Personen in eine untergeordnete Rolle, die des Nichthandelns, manövriert werden (im vorliegenden Fall wird Hannah Höch sogar als intellektuell-passiv, in anderen Worten als nicht denkfähig adressiert). Auf weitere, innerhalb der Analyse herausgearbeiteten, Bilder aus dem Diskursfeld der Psychoanalyse wird in folgenden Kapitel im Kontext von *Anrufungen als Mann* eingegangen.

Es lässt sich an dieser Stelle konstatieren, dass die meisten Anrufungen, die die Künstlerin als Frau (im weiteren Sinne) erfährt, aus dem Kontakt mit Raoul Hausmann hervorgehen; dies liegt sicherlich auch daran, dass von ihm mengenmäßig in der Materialsammlung die meisten Dokumente stammten. So zeigt sich auch im folgenden Unterkapitel die Präsenz des Dadaisten – die untersuchten Dokumente stammen ebenfalls von ihm.

6.2.1.3 Anrufung als Mann

Die Künstlerin Hannah Höch wird nicht nur als weiblich bezeichnet, sondern auch als männlich⁹⁰⁴; es lassen sich in zwei Dokumenten – es sind abermals Briefe ihres damaligen Partners Raoul Hausmann – Anrufungen als Mann auffinden.⁹⁰⁵ Im ersten Dokument aus dem Jahr 1918 schreibt er:

„Daß ich mit deiner ‚Männlichkeit‘ nichts anzufangen wußte – also Angst hatte, vor meiner Auflösung oder der meines Machtwillens – und daß ich Dich nur zum ‚Weibchen‘ machen wollte, das ist im ersten Teil richtig, im zweiten falsch – denn die wahr Frau – ‚die sich sah bevor sie Eva ward‘ – hat ihre männlichen Komplexe [...] aufs höchste ausgebildet, bleibt aber Weib – wird immer etwas ganz anderes sein als der Mann (auch er bildet seine Weibkomplexe aus) entgegen der Weiningerschen Theorie, nach der dann eben logisch die Geschlechtlichkeit aufhören müßte – aber dann auch kein Kind. Und Du – Du willst ein Kind – weil Du keine Theorie, sondern ein wunderbarer Mensch bist. Die Geschlechtlichkeit wird eine andre sein müssen als bisher – aber ist sie das bei Dir und mir nicht schon?“ (DN: 10:36).

Bereits im ersten Satz findet sich der Verweis auf Höchs vermeintliche „Männlichkeit“, mit welcher Hausmann nach eigener Aussage „nichts anzufangen wusste“ und wie er beigefügt, Angst vor der eigenen Auflösung bzw. der Auflösung des eigenen Machtwillens gehabt hätte. Interessant ist an dieser Stelle, dass das Wort Männlichkeit innerhalb des Briefes in Anführungszeichen gesetzt wurde; dieses Interpunktionszeichen liefert metasprachliche Informationen über den Text und kann bedeuten, dass es sich um eine wörtlich wiedergegebene Textstelle handelt (Situation), eine Hervorhebung durch den Autor darstellt oder auch um die Einstellung des Schreibenden zum hervorgehobenen Gegenstand markieren (z.B. Ironie).⁹⁰⁶ Im vorliegenden Fall könnten alle drei Möglichkeiten eingetroffen sein; die Tatsache, dass er auch das Wort „Weibchen“ hervorhebt, könnte auch darauf hindeuten, dass es sich auf Gesagtes oder Geschriebenes von Höch bezieht und somit ein Zitat darstellt; es kann jedoch auch ein Zitat aus einem gelesenen Werk sein. Im Text lässt sich ein weiteres indirektes Zitat auffinden, Hausmann zitiert den Psychoanalytiker Otto Weininger, indem er der „Weiningerschen Theorie, nach der dann eben logisch die Geschlechtlichkeit aufhören müßte“ widerspricht. Es wird also auf Weiningers Werk „Geschlecht und Charakter“ verwiesen; in diesem breitet er seine These von Bisexualität aus, nach welcher es eine männliche und eine weibliche Substanz gäbe und jede Person eine Mischung beider Geschlechter in sich trage. Weiningers mysogyne und antisemitische Perspektive soll im Folgenden nicht ausgebreitet werden; es kann jedoch festgestellt werden, dass Hausmann in Briefen vermehrt Autor:Innen bzw. Autoren zitiert, die sich im Spektrum

904 Anm. d. Autorin: Wieder verbunden mit Bildern des Feldes der Psychoanalyse, wie im vorherigen Kapitel.

905 Anm. d. Autorin: Zugleich lässt sich jedoch diese Aussage auch als Beleg für ihre Weiblichkeit lesen – in dem Sinne, dass ihre eigentliche Natur das Weibliche sei, auch wenn sie männliche Komplexe habe.

906 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 1082.

der Psychoanalyse bewegen, (was im Kontext der Zeit und seinem persönlichen Interesse zugeordnet werden kann). Im vorliegenden Dokumentauszug lässt sich außerdem wiederholt eine dichotome Perspektive auf (Zwei-)Geschlechtlichkeit beobachten: „denn die wahr Frau [...] hat ihre männlichen Komplexe [...] aufs höchste ausgebildet, bleibt aber Weib – wird immer etwas ganz anderes sein als der Mann (auch er bildet seine Weibkomplexe aus)“. Es lässt sich eine referentielle Präsupposition (Existenzpräsupposition) erkennen in der Unterstellung es gäbe eine „wahre Frau“, die gleichzeitig „männliche Komplexe“ hätte. Somit wird an mehreren Stellen dieser Aussage die These der Dichotomie Mann-Frau dargelegt; auch die Aussage die Frau „bleibt aber Weib“ und „wird immer etwas ganz anderes sein als der Mann“ unterstreicht die Behauptung von Zweigeschlechtlichkeit verbunden mit der Determination eines geschlechtsbezogenen Verhaltens und des ganzen Seins. Inhaltlich findet sich auch die referentielle Präsupposition (Existenzpräsupposition) einer Theorie-Praxis-Differenz: Hausmann äußert „Und Du – Du willst ein Kind – weil Du keine Theorie, sondern ein wunderbarer Mensch bist“, woran deutlich wird, dass er am bruchlosen Übertrag der psychoanalytischen Theorie auf seine Partnerin Zweifel hegt, da sie – entgegen der Unterstellung von Männlichkeit – einen Kinderwunsch hätte. Das Zusammenbringen von geschlechtlichen Rollenbildern und Kinderwunsch findet sich ebenfalls an folgende Stelle: „nach der dann eben logisch die Geschlechtlichkeit aufhören müsste – aber dann auch kein Kind.“ Höchs Partner formuliert die These, dass, wenn der Theorie Weiningers (zumindest sowie Hausmann diese interpretiert) gefolgt würde und sich Menschen als bisexuell verstünden, ein Kinderwunsch nicht aufkommen würde. In der Formulierung „Die Geschlechtlichkeit wird eine andre sein müssen als bisher – aber ist sie das bei Dir und mir nicht schon?“ lässt sich durch den Tempus des Futur 1 eine Perspektive auf die Zukunft ausmachen, somit geht er von einer Veränderung von Geschlechterbildern aus, die sich vollziehen wird und die er in sich und Höch schon zu erkennen meint. Was genau er darunter versteht, wird allerdings nicht expliziert. Auf den Anfang des Dokuments bezogen, könnte allerdings vermutet werden, dass – da er die Künstlerin auch als männlich bezeichnet – er dies als Veränderung der Geschlechtlichkeit einordnet.

Im zweiten Dokument, einem Brief ebenfalls aus dem Jahr 1918 (DN: 10.85), spricht er außerdem von einer „Vermännlichungstendenz“ der Künstlerin.

„Ich könnte nach unserem heutigen Streit sagen: Du siehst Dinge an mir, die nicht von mir stammen, die Du erzwingt – weil Du Deine Vermännlichungstendenz garnicht sehen willst [...] Kommt bei Dir noch hinzu, daß Du ein Mann sein möchtest, und mich als Deinen Anreger haßt.“ (DN: 10.85).

Hier unterstellt er seiner Partnerin, dass sie vermännlicht sei und außerdem ein Mann sein wolle; Konflikte führte er argumentativ darauf zurück, dass sie ihren eigenen Wunsch ein Mann sein zu wollen, nicht wahrnehmen würde, aber durch seine Anregung dies nicht mehr unterdrücken und daraus folgend Hausmann hassen würde.

Da im vorliegenden Material die größte Fülle an Collageschnipseln, die auf Differenz Erfahrungen Hannah Höchs verweisen können, als Anrufung durch andere vorliegen, stellen diese innerhalb der Analyse mengenmäßig einen großen Anteil dar; in Bezug auf Subjektivierung erscheinen allerdings Selbstaussagen und Positionierung in der Künstlerin mindestens ebenso relevant und sollen im folgenden Unterkapitel ausgeführt werden. Vorher werden nochmal in Kürze die Anrufungsmetaphern zusammengetragen.



Collagestückchen Hannah Höch 1: Metaphern

An dieser Stelle sollen bisher herausgearbeitete/gesammelte Metaphern – mit denen Höch angerufen wird – nochmal zusammengefasst und dargestellt werden.⁹⁰⁷

Tab. 4: Anrufungen mit Metaphern im Kontext Geschlecht

Anrufungen mit Metaphern im Kontext Geschlecht	Übergeordnetes Bild/Metapher
Hannah Höch ist eine Mutter	Hannah Höch ist eine Frau/weiblich
Hannah Höch ist Eva/die erste Frau	
Hannah Höch ist eine Heimat	
Hannah Höch ist eine spröde Natur	Hannah Höch ist keine Frau/männlich
Hannah Höch hat Vermännlichungstendenz	
Hannah Höch braucht einen Mann	Hannah Höch ist heterosexuell
Hannah Höch ist eine Blume	Hannah Höch ist unschuldig
Hannah Höch ist Eva/die erste Frau	
Hannah Höch ist eine Heilige	
Hannah Höch ist Eva/die erste Frau	Hannah Höch ist schuldig
Hannah Höch ist hysterisch	Hannah Höch ist psychisch krank

Die herausgearbeiteten Metaphern bewegen sich alle im Kontext von Natur; keine der Anrufungen weist Bezüge zum Kultur-Begriff auf. Alle Metaphern untermauern Dichotomien: männlich-weiblich/aktiv-passiv/Schuld-Unschuld/hetero-homosexuell/krank-gesund.

Außer dem Bild der Heimat, bezeichnen alle Metaphern Lebewesen/Organismen; und auch Heimat im Sinne von Herkunft im Umfeld einer bestimmten Natur/Ort kann als Organismus-Übertragung verstanden werden.

6.2.1.4 Selbstaussage zu Geschlecht

Im untersuchten Material lassen sich in vielen Dokumenten Äußerungen Höchs in Bezug auf (ihr eigenes) Geschlecht herausarbeiten. Ihre Positionierung zu und Reflexion von Geschlechterverhältnissen lässt sich exemplarisch besonders gut an der Kurzgeschichte „Der Maler“ (DN: 13.81) aus dem Jahr 1920 explizieren, weshalb diesem auch der *Collageschnipsel Hannah Höch 2* gewidmet wird. Diesem vorangestellt werden nun zuerst die weiteren gefundenen Positionierungen/Selbstaussagen zu Geschlecht untersucht.

Hannah Höch positioniert sich als weibliche Person, genauer: als eine „sehr starke Frau“ (DN: 13.68). So beschreibt sie in einem Brief an ihre Schwester Grete Höch im Jahr 1920 die Schwierigkeiten und die Gewalt, die sie in der Beziehung zu Raoul Hausmann erleben muss, wie folgt:

„Ich habe es Dir gesagt, und Du kennst ihn und weißt es auch, daß er ein Mensch ist, der neben seinen größeren Vorzügen auch ebensoviele größere Nachteile besitzt wie der Durchschnittsmensch und dazu gehört seine sehr ausgeprägte Bösartigkeit – aber ich weiß auch, daß gerade ich eine sehr starke Frau bin, die vielleicht überhaupt alleine im Stande war ein solches Maß von Bösem in einem Menschen zu leiten, zu zügeln und – ja, auch zu bessern, denn vieles ist bereits gemildert, und vieles, sehr vieles, habe ich im Laufe und Kampfe dieser 5 Jahre zu ändern vermocht, in gute Bahnen zu leiten vermocht – und dies weiß auch er – denn – sonst könnte er eben nicht so an mir hängen und würde längst diese ihn ‚schulmeisternde‘ Frau, also mich – zum Teufel gejagt haben – denn nicht ich kam je wieder zu ihm (auch wenn ich grenzenlos unter der Trennung litt), sondern er immer wieder zu mir.“ (DN: 13.68).

In diesem Textauszug, der aus einem Satz über elf Zeilen, also einem sehr langen Satz mit Einschüben, besteht, spricht die Künstlerin die „ausgeprägte Bösartigkeit“ Raoul Hausmanns an, welche

907 vgl. Kruse/Biesel/Schmieder, 2011, S. 112.

sie im Laufe der Jahre zu ändern vermochte. Der erste Einschub erfolgt mit der adversativen Konjunktion „aber“, wenn sie schreibt „aber ich weiß auch, daß gerade ich eine sehr starke Frau bin“; adversative Konjunktionen verknüpfen zwei gegensätzliche Sachverhalte, die nebeneinanderstehen – so setzt sie sprachlich die Aussage eine sehr starke Frau zu sein neben den Sachverhalt, dass Hausmann ein Mensch mit einer ausgeprägten Bösartigkeit sei.⁹⁰⁸ Die vorliegenden Einschübe – auch Parenthesen genannt – stellen Unterbrechungen durch syntaktisch eigenständige Sätze dar, um eine weitere Inhaltsebene zu eröffnen; dies hat meist eine metakommunikative Funktion.⁹⁰⁹ So gibt es „redekommentierende Parenthesen“⁹¹⁰, im vorliegenden Fall wäre das der Satz „– und dies weiß auch er –“; hier äußert sie sich auf der Metaebene zu ihren Formulierungen, von denen sie ausgeht, dass sie Hausmann auch bewusst sein müssten. Hannah Höchs Äußerung „daß gerade ich eine sehr starke Frau bin“ verfügt über den Gradpartikel „sehr“; dieser gibt an in welchem Intensitätsgrad die Eigenschaft – in diesem Fall das Starksein – ausgeprägt ist.⁹¹¹ Dies ist insofern spannend, als dass sie sich nicht nur als starke Frau darstellt, sondern den Intensitätsgrad dessen erhöht. Das Adjektiv *stark* stellt ein qualifizierendes Adjektiv dar, welches einer Person oder einer Sache eine Eigenschaft zuordnet – in diesem Fall in Form einer *inneren* Eigenschaft einer Person, nämlich die der Stärke.⁹¹² Etymologisch lässt sich *stark* seit dem achten Jahrhundert bezeugen, die „Ausgangsbedeutung scheint ‚starr‘ zu sein, daraus über ‚unbeugsam, nicht nachgebend‘ [...] ‚fest, kraftvoll‘“⁹¹³. Inhaltlich scheint die Verwendung der Formulierung „eine sehr starke Frau“ in Bezug auf ihre Beziehung und auftretende Konflikte sehr bewusst gewählt zu sein, da die Künstlerin in der weiteren Formulierung des Briefes an ihre Schwester sowohl ihr Flüchten vor Hausmann anspricht, als auch ihre Versuche sich von ihm zu lösen. Jedoch beendet sie den Absatz nicht mit einer Unterordnung, sondern mit einer Kampfansage; Höch schreibt:

„5 Jahre habe ich doch immer wieder versucht, mich von ihm zu befreien – nicht nur äußerlich, auch innerlich, bin ich Gott weiß wohin vor ihm geflohen, habe mit aller Kraft versucht, mir mit anderen Menschen ein leichteres Leben zu zimmern – aber ich sage Dir heute, und dies nach den schwersten Erfahrungen, ich muss neben diesem Mann weiter aushalten, ich kann mir nicht mehr vorlügen, daß ich weiterleben kann, sowenig wie er ohne mich, ohne ihn, es geht eine Weile – und dann würde ich eben lieber sterben gehen (ohne alle Sentimentalität) als weiterleben. Ich gebe also, wie Christus auf die Frage: Herr wohin gehst Du, antwortete: ich gebe, um mich noch einmal kreuzigen zu lassen. – Denke nun nicht, daß dies heißt, dass ich jetzt nach Berlin gehe um mich wieder in seine Arme zu stürzen – es wird Ihn noch einen harten Kampf kosten – aber im Vertrauen sage ich dir – ich bin mit Raoul Hausmann nicht fertig – wir haben noch mehr miteinander zu tun“ (DN: 13.68).

Indem die Aussage ein „leichteres Leben zu zimmern“ verwendet wird, ruft Hannah eine Handwerks-Metapher auf, die ihre Perspektive als starke Frau noch unterstreicht. Außerdem verwendet sie die christliche Metapher der Kreuzigung: In diesem Fall überträgt sie die Christus-Figur auf sich – statt der biblischen Figur des Jesus, der gefragt würde „Herr wohin gehst du“ antwortet sie. Das Symbol der Kreuzigung, das für einen sehr schmerzvollen und qualvollen Tod steht, benutzt sie, um es auf ihre Rückkehr zu Raoul Hausmann zu übertragen. So stellt sie dar, dass ein Wiedersehen mit Schmerzen und Qualen in Verbindung steht; dieses begründet sie in ihrer Formulierung

908 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 635.

909 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 1035; 1244.

910 Dudenredaktion, 2016, S. 1036.

911 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 600.

912 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 342.

913 Kluge, 1999, S. 788.

aber inhaltlich damit, dass sie „mit Raul Hausmann nicht fertig“ sei, vielmehr würde es „ihn noch einen harten Kampf kosten“.

Gewalt- und Kampfmetaphern tauchen auch an anderen Stellen in Briefen der Künstlerin auf, wenn sie über die Beziehung zu ihm schreibt. So schreibt sie beispielsweise in einer Anmerkung zu dem „buch heidebrink“, ein Schreibheft Raoul Hausmanns aus dem Jahr 1918: „*Hier starb ich 3 Tage und Nächte.*“ Im Text bezieht sich der Dadaist auf Freud und Nietzsche, aber auch (indirekt) auf die Künstlerin, indem er (wiederholt) vom gemeinsamen Kind schreibt und dass er der Vater dessen sei (DN: 10.86), was sie wiederum mit der Todesmetapher kommentiert. An gleich zwei Stellen im Material findet sich die Metapher der Namens-Verstümmelung: in der Zeitschrift „Der Dada No. 2“ aus dem Jahr 1919, die Raoul Hausmann selbst herausgibt, ist ihr Vornamen-Initial statt H. mit „M. Höch“ angegeben, was die Künstlerin nachträglich korrigiert – außerdem mit der Anmerkung „*H. mal wieder verstümmelt*“ (DN: 12.55). Aus dem Jahr 1921 liegt eine Einladungskarte für einen Grotesken-Abend von Mynona, Hannah Höch und Raoul Hausmann vor; hier wird ebenfalls ihr Name falsch geschrieben (Hösch statt Höch), was sie mit „*1921 wieder hat Hausmann meinen Namen verstümmelt*“ (DN: 21.56) kommentiert. Das Äußern der angeführten Gewalt-Metaphern steht insofern in einem Kontext von Selbstaussagen zu Geschlecht, als dass die auf unterschiedlichen Ebenen ansetzende Gewalt, die die Dadaistin durch ihren damaligen Partner erfährt, nicht im luftleeren Raum existiert: So zeigt sich sowohl, dass andere (männlich gelesene) Künstler des Dada-Kollektivs konsequent richtig geschrieben werden, während Hausmann den Namen seiner Partnerin falsch schreibt; ebenso lassen sich an vielen Stellen des Materials ihre Positionierungen zu seiner Gewalt, denen sie in einer kampfbereiten Haltung entgegnet, auffinden.

Interessant und auffällig ist der unterschiedliche Umgang mit sprachlichen Äußerungen von und zu Geschlecht: So lassen sich in Dokumenten Aussagen finden, in denen Hannah Höch gendert; beispielsweise schreibt sie in Dokument Nummer 21.76 (in ihren Italienreisen-Berichten aus den Jahren 1920/1921) von ihrem „*Vater- und Mutterland*“, benutzt also die (im Alltagssprachgebrauch eher unübliche) Mutter-Metaphorik. Auf einer Postkarte an die Familie Fahrenlaender aus dem Jahre 1924 verwendet sie die Übertragung „*ich habe zwei Junge geboren*“ (DN: 24.23). Die Geburts-/Mutter-Metapher bezieht die Künstlerin darauf, dass ein Stieglitz, den sie für die verreiste Familie beaufsichtigt, zwei Junge bekommen hatte; es findet also eine Übertragung der Vogelmutter auf sie selbst statt.

Wenngleich sich Hannah Höch innerhalb der bereits betrachteten Materialien sprachlich als Frau positioniert, lassen sich in anderen Dokumenten Formulierungen finden, die sich entweder sprachlich nicht weiblich, sondern männlich positionieren oder zumindest die Verwendung von männlich konnotierten Begriffen und Bildern benutzt, um ihre Kampfbereitschaft und ihre Stärke zu unterstreichen.

In Ihrem Terminkalender aus dem Jahr 1938 findet sich eine Aussage der *Abgrenzung* von männlichen Personen – im vorliegenden Fall ihres damaligen Partners Kurt Heinz Matthies:

„8.7. *Ich gehe wie ein König durch die Wohnung. Kein ekelhafter Kerl immer-immerzu um mich. Ich bin wie von einem Alp befreit*“ (DN: 38.1).

Es lässt sich vermuten, dass die Formulierung sie gehe wie ein „König“ und nicht wie eine „Königin“ nicht zufällig oder aus Versehen gewählt wurde, sondern vielmehr im Bewusstsein, dass ein König in einer patriarchalen Gesellschaft andere Möglichkeiten des Schreitens durch die eigene Wohnung hat als eine Königin.

Zu einem historisch früheren Zeitpunkt – im Jahr 1917 – schreibt sie in einem Brief an ihre jüngere Schwester Grete Höch:

„Ich werde da eine kleine eigene Wohnung haben, d.h. ein Mansardenzimmer mit Gas, Beleuchtung und Kochgas. Möbliert, aber Wäsche, Federbetten etc. muß ich mir selbst halten. Liebes Gretulein, dann kannst du feinz zu mir zu Besuch kommen, nun bin ich mein eigener Herr“ (DN: 9.7).

Der erste Teil des Brief-Stückchens „Ich werde da eine kleine eigene Wohnung haben“ ist Tempus des Futur I, bezieht sich auf das Zukünftige; da an dieser Stelle kein Temporaladverb genutzt wird, gibt es jedoch keine genaue zeitliche Bestimmung. Da das Subjekt in der ersten Person steht, kann die Äußerung als Absichtserklärung (Versprechen, Drohung) verstanden werden; in diesem Fall scheint Erstgenanntes sinnig. Weiterhin lässt sich eine „idiolektale Äußerung“⁹¹⁴ (Individuums-Dialekt) auffinden als Verniedlichungsform des Namens der Schwester („Liebes Gretulein“); dies kann auf die emotionale Nähe als Geschwister, ebenso wie auf eine Positionierung der Schwester Grete als die jüngere der beiden, hindeuten. Im letzten Teil der untersuchten Dokument-Passage wird die Metapher des eigenen Herren aufgerufen; diese steht im Zusammenhang damit, dass die Künstlerin ihre eigene Wohnung haben wird (in der sie ihr eigener Herr ist). Die Männlichkeitsmetapher steht in diesem Kontext für Unabhängigkeit, Emanzipation und die Möglichkeit selbst für sich zu entscheiden und zu sorgen. Somit wird am Wort „Herr“ das Konzept der Unabhängigkeit auf Sie selbst übertragen. Das Wort „Herr“ verweist im allgemeinen Kontext auch noch auf einen biblischen Bezug; nämlich auf Gott als den Herren, allerdings geht es an dieser Stelle darum, dass sie ihr *eigener* Herr ist und somit keinen Gebieter hat bzw. braucht.

Eine Verbindung von Metaphern des Kämpfens und Männlichkeitsbildern findet sich in der Reflexion der Beziehung zu Kurt Heinz Matthies, wie in einem Briefentwurf aus den Jahren 1942/1943, in welchem sie formuliert:

„Trotzdem hier mehr verlangt wurde als eine liebende Frau aber nötig war: ein kampfprobtter Kerl. Schwer war's – sehr schwer“ (DN: 42.3).

Somit spricht sie die Notwendigkeit an, nicht nur als „liebende Frau“ mit Matthies zu interagieren, vielmehr betont sie die notwendige Kampf-Erfahrung, welche Ihrer Meinung nach unabdingbar sei. Da Hannah Höch ja mit ihrem damaligen (Ehe-)Partner eine feste Verbindung eingeht, lässt sich die Bezeichnung als „kampfprobtter Kerl“ als Selbstbezeichnung lesen.

Interessant erscheint weiterhin das Dokument Nummer 24.37; in ihrem Reisetagebuch aus dem Jahr 1924 äußert sie sich zu dem Sexismus, den sie auf ihrer Rückreise aus Paris während eines Aufenthaltes im Bahnhof Frankfurt am Main erfährt, wie folgt:

„Deutsche sind eben doch nur Schweine. 100 Schritte auf deutschem Boden bringen einem wieder mal diese Erkenntnis. In Frankfurt der lieblichen Stadt stelle ich dieses fest. Wirklich – mehr denn hundert Schritte habe ich noch nicht auf deutschem Boden hinter mir, setzte mich nach 18 stündiger Fahrt am Bahnhof in ein Kaffee, in dem ich ein Stück der Zeit bis zum Anschlusszug nach Berlin verbringen will (in 6 Stunden kann ich notabene erst weiter) da sagt mir so ein Ferkel von deutschen Kellner: Damen ohne Herren-gesellschaft ist das Rauchen hier nicht gestattet. Oh du mein gräuliches VaterLAND“ (DN: 24.37).

Es lässt sich an dieser Stelle zusammenfassen, dass die Künstlerin sich in vielen vorliegenden und bis zu diesem Punkt analysierten Dokumenten sprachlich als Frau positioniert (ebenso wie sie die sexistische Diskriminierung, die sie erfährt, reflektiert), gleichzeitig deutet die Nutzung von Begriffen wie „stark“, „eigener Herr“, „König“, „kampfbereit“ und „kampfprobt“, ebenso wie „Kerl“ darauf hin, dass sich Höch nicht stereotypen Frauenrollen zuordnet; vielmehr eignet sie sich Begriffe, die im allgemeinen Sprachgebrauch oftmals männlich konnotiert sind, an. Es soll nun im Folgenden auf Höchs Kurzgeschichte „Der Maler“ aus dem Jahr 1920 eingegangen werden.

914 vgl. Dudenredaktion, 2016, S. 1256.



Collagestückchen Hannah Höch 2: Die Geschichte „Der Maler“ (1920) (DN: 13.81)

Im Jahr 1920, wenn sie die Kurzgeschichte schreibt, ist Hannah Höch 31 Jahre alt. „Der Maler“ ist für die vorliegende Arbeit vor allem auch deswegen so spannend und relevant, da ihre Reflexion von Geschlechterverhältnissen innerhalb der Kurzgeschichte sowohl als Verarbeitung von eigenen Erfahrungen, als auch als zeitgeschichtliche Analyse, gedeutet werden kann. Aufgrund dessen, dass die Erzählung nur in ihrem Gesamtzusammenhang verstanden werden kann, wird sie nun komplett aufgeführt:

„DER MALER

Es war einmal ein Maler, der aber nicht, wie in früheren Zeiten, Klexel, oder so, hieß. Es war nämlich um das Jahr 1920, unser Maler ein moderner Maler, und so hieß er Himmelreich. Er beschäftigte sich auch nicht, wie man früher von einem richtigen Maler verlangte, ausschließlich mit Pinsel und Palette; und dies war die Schuld seiner, den hemmungslosen Flug des Genies kreuzenden, Frau. Dies war die Veranlassung, daß sich unser Maler gezwungen sah, im Laufe von vier Jahren ebensoviel mal das Geschirr, das Küchengeschirr, abzuwaschen. Das eine Mal war ja schließlich auch ein triftiger Grund dazu vorhanden gewesen, das war, als sie das kleine Himmelreich in die Welt setzte. Die anderen drei Male aber konnte Himmelreich senior nicht einsehen, daß es absolut nötig war. Doch um des lieben Friedens willen, den zu balancieren der Herrgott extra den Mann geschaffen hat, blieb ihm schließlich nichts anderes übrig, als sich dieser Xantippenforderung zu fügen. Doch diese Angelegenheit lastete seither auf ihm, warf einen dunklen Schatten, er kam sich als Mann, aber auch als Maler, degradiert vor. Nachts hatte er an den kritischen Tagen directe Zwangsvorstellungen bekommen. Immer sah er Michel Angelo, wie er Tassen abwusch. Er hatte sich auch soviel mit Psychoanalyse beschäftigt, daß er der Frau auf den Kopf zuzusagen imstande war, daß solche Forderungen, gleichviel welche Gründe vorliegen, immer auf Herrschaftsgelüste zurückzuführen seien, und, wenn er auch als moderner Mann theoretisch für die Gleichwertigkeit der Geschlechter eintreten müsse, so könne doch, wenn man es recht betrachte – und überhaupt – in seinen vier Wänden – und – eine ähnliche Forderungen ihrerseits käme ja geradezu der Versklavung seines Geistes gleich...

Eines Tages nun, begann er, aus irgend einem dunklen Drang heraus, nämlich er war voll von dunklen Drängen, ein Bild zu malen, indem er die Wesensgemeinschaft des Schnittlauch mit der Seele des Weibes vergleichend auf der Leinwand dar... kuben wollte. In der Theorie war bereits alles gelöst. Er hatte mit präzisester geistiger Schärfe die Hohlheit entdeckt, die diese beiden Objekte bis obenhin anfüllt. Weiter, und dazu half ihm sein besonders ausgebildeter Instinkt, denn Geist alleine macht nicht die Genies, war es ihm gelungen, auch die Schlangenform dieses Krautes auf zwar etwas mystische Weise, aber doch, in Verbindung mit vorerwähnter Seele zu bringen. Genies können ihre Dosis Mystik nie verleugnen. Aber prinzipiell, er hatte es auch von anderen Geschlechtsgenossen gehört, diese oft ganz kleinen Weiblein waren nicht immer zu kneten und zu formen wie man sie zu seiner psychischen und physischen Bequemlichkeit brauchte – was unsern Himmelreich zuinnerst verletzte. Aus diesem Grund zwang ihn wohl der dunkle Drang sich gerade mit diesem Problem auseinander zu setzen, und zwar malerisch. Wäre er Schriftsteller gewesen so hätte er die Literatur um ein dickes Werk bereichern müssen um das Thema herum: Wenn du zum Weibe gehst, vergiß die Peitsche nicht. So aber, nun sie wissen, sein Bild sollte die Namen haben: das Schnittlauch und die Seele des Weibes (ein Vergleich). Ich glaube zur Ausstellung war es auch schon angemeldet und zwar als die Leinwand noch in ganz unbefleckter Empfängnis strahlte. Man muß alles rechtzeitig machen. Gotthold, so hieß Himmelreich mit Vornamen, litt also mit der gesamten Mannheit unter der problematischen Seele der Frau. Wir aber müssen uns alle auseinandersetzen mit dem, an dem wir leiden. Was Wunder, daß Himmelreich mit dem von ihm gelösten Vergleich sich als Heilbringer, sagen wir schon Christus, im Stillen auf ein und dieselbe Stufe stellte. Aber denken sie sich auch richtig, auf einem unendlich klaren, kubisch aufgeteilten Bilde, die Seele des Weibes geradezu wissenschaftlich sezziert, sodaß jeder, wenn er sich abstract einstellt, ablesen kann, *das* ist sie, so ist ihre integralste Beschaffenheit. Daneben der Vergleich, parallelisierend, das Schnittlauch. Wem sollte da nicht alles sonnenklar sein? Und weiß man es nicht; die Krankheit wissen, heißt, sie nicht mehr besitzen.

Welche Perspektiven eröffneten sich also nach der Schöpfung dieses Bildes? War nicht damit die brennendste Frage unserer Zeit gelöst? Doch wie man leider schon zu oft festzustellen gezwungen war, Theorie und Praxis sind zweierlei. – Nun schuf er auch schon zweien Jahre und zwei Tage an dem Bilde, war aber über das Schnittlauch noch nicht hinaus gekommen, trotzdem er schuf und schuf. Erstens: das Bild blieb grün. So oft er eine neue Farbe dazu brachte, störte sie, und er malte wieder Grün darüber.

Einmal war er sicher, daß die Heimtücke, die die Seele der Frau neben der Hohlheit zweifellos am radikalsten ausfüllt, einzig und alleine dazwischen gekubt werden könne, in Form einer zitronengelben Spirale, ähnlich der Feder eines Sofas, die sich auch auf krummsten Wegen emporwindet. Aber, Malerei ist ja leider Gottes nicht allein Form, sondern auch Farbe, und da, das Gelb sich sträubte mit dem vielen Grün seiner Schnittlauchallegorie conform zu gehen, so blieb nichts anderes übrig, als die krumme Spirale wieder heraus zu nehmen. Man muß als Maler doch immer so viel Ästhet bleiben, um nicht auf Kosten von Geist ein schlechtes Bild zu malen. Ähnlich erging es ihm mit der Komposition. Soviel er sich auch abmühte, ja, in Ekstase versetzte, es kam nichts weiter heraus, als das eintönige Auf und Ab des Schnittlauchmotivs. Immer wieder versuchte er einen recht komplizierten Kringel mit einzuschmuggeln, mit der diese verruchte Seele der Frau zu identifizieren hoffte, aber sein objectiv geliebenes Auge sagte ihm immer wieder schonungslos: diese Geschnürkel trübt die gewaltige Melodie der Schnittlauchbewegung. Eines Tages beschloss er, nachdem sein Busenfreund das Bild gesehen hatte, und gemeint, es enthalte eine Stärke, die sich in einer überschwenglichen Langeweilig ..., nein, dies hat er nicht gesagt, Ebenmäßigkeit Luft mache, beschloss er also, schweren Herzens, die Seele des Weibes fallen zu lassen, und sich nunmehr nur an das Schnittlauch zu halten.

Einen Monat später. Der Präsident trägt sein Präsidentenbüchlein durch die ungezählten Räume der soeben von ihm eröffneten Ausstellung der gesamten Künstlerschaft seines Reiches. Plötzlich bleibt er stehen. Ergriffenheit malt sich auf seinen Zügen. Aufmerksam folgt seine Begleitung diesen Vorgängen. Worte lösen sich von seinen Lippen: Ein Meisterwerk – stammelt er. Ist etwas Besseres unter meiner Regierung schon entstanden? wandte er sich fragend an seine Umgebung. Dies viele Grün, an was erinnert es mich doch gleich? ... Helfend griff der Adjutant, oder nennt man einen solchen Helfer in der Not bei einem republikanischen Präsidenten anders, ein: ‚an die Revolution, mein Herr Präsident.‘ ‚Ganz richtig, an die Revolution.‘

Man sagt: das Bild wurde gekauft vom Staat für die National-Gallerie. Man sagt: der Urheber, als er nach dem Titel des Werkes gefragt wurde ließ das Schnittlauch fort, und nannte es stolz: Die Seele des Weibes. Man sagt: Gotthold Himmelreich ist der nächste Nobelpreiswärter.“ (DN: 13.81).

Die Künstlerin beginnt die Erzählung über den Maler Himmelreich, welchen sie als „modern“ vorstellt; auch deshalb, da dieser nicht nur mit Pinsel und Palette hantierte, sondern auch mit Küchengeschirr. In ihrer ironischen Beschreibung bemerkt sie, dass er „im Laufe von vier Jahren ebensoviel mal das Geschirr“ abgewaschen hätte, und beschreibt in ihrer Fortführung die Wut des Künstlers auf die ihn zwingende Frau. Besonders spannend gestaltet sich die Interpretation Himmelreichs, der seiner Frau „Herrschaftsgelüste“ unterstellt, da die Forderungen nach *gemeinsamer* Haushaltsführung aus psychoanalytischer Perspektive auf eben diese Lust an Herrschaft seiner Frau zurückzuführen sei – in dieser Erzählfigur ließen sich durchaus Bezüge zu Hannah Höchs und Raoul Hausmanns Briefwechseln ziehen, in welchen er auf vielfältigen Arten und Weisen seiner Partnerin ebensolche Herrschaftsgelüste unterstellt und ihr daraus folgend „*männliche Complexe*“ (DN: 10.36) zuschreibt. Der Begriff „Xanthippenforderung“ – welchen die Künstlerin benutzt, um das Unverständnis des Künstlers darüber, dass er ganze vier Male das Geschirr abspülen musste, auszudrücken – ist ein bildungsbürgerlicher und meint soviel wie „streitsüchtige Ehefrau“ – betitelt nach der Frau von Sokrates, welche als besonders streitsüchtig dargestellt wird.⁹¹⁵

915 vgl. Kluge, 1999, S. 901.

In der weiteren Entwicklung beschreibt sie den Entschluss des Malers ein Bild über die „Wesensgemeinschaft des Schnittlauch mit der Seele des Weibes vergleichend“ zu malen, um sein Leid mit der „problematischen Seele der Frau“ bildlich darzustellen; die Künstlerin drückt in äußerst ironischer Erzählweise sowohl die Wichtigkeit, mit der Himmelreich ans Malen des Bildes herangeht als auch sein Scheitern darüber, die Essenz der böartigen Frau einzufangen, aus: „Soviel er sich auch abmühte, ja, in Ekstase versetzte, es kam nichts weiter heraus, als das eintönige Auf und Ab des Schnittlauchmotivs.“ So erfährt der:die Leser:In weiter, dass der Maler nach erlebtem Scheitern beschließt, „die Seele des Weibes fallen zu lassen, und sich nunmehr nur an das Schnittlauch“ halten möchte. Ihre große Pointe erreicht die Erzählung zum Schluss, wenn berichtet wird, dass der Präsident des Reiches, in dem Himmelreich wohnt, in einer Ausstellung dessen Schnittlauch-Bild sieht und dies als Meisterwerk deklariert und kauft. Beide männlichen Protagonisten werden – das zeigt sich als großer Meta-Witz Höchs – als wahrhaftig „hohl“ inszeniert. Die Geschichte schließt mit dem Bericht darüber, dass Himmelreich der nächste Nobelpreiswärter sei und auf die Frage nach dem Titel des Werkes, dieses „Die Seele des Weibes“ genannt hätte, wengleich innerhalb der Geschichte deutlich wurde, dass er an diesem zugleich hohlen wie auch sportlichen Versuch gnadenlos scheiterte.

Im nun folgenden Unterkapitel werden – zusätzlich zu den bereits herausgearbeiteten Anrufungen an Hannah Höch zu Geschlecht und ihre Selbstaussagen zu Geschlecht(erhältnissen) – relevante biografische Ereignisse, die im Kontext geschlechtlicher Subjektivierung stehen können, aufgeführt, um bisherige Analysen zu ergänzen.

6.2.1.5 Relevante biografische Ereignisse

Biografische Ereignisse im Leben der Künstlerin können – wie im methodischen und methodologischen Kapitel dieses Buches bereits dargestellt wurde – als Differenzierungsschnipsel im *weiteren* Sinne verstanden werden. Somit lassen sich diese hinzuziehen, um direkte Anrufung und Selbstaussagen zu unterfüttern oder zu kontrastieren.

Aus dem vorliegenden Material lässt sich auf der Achse *Geschlecht* entnehmen, dass die Dadaistin im Jahr 1916 eine Abtreibung vornehmen lässt, unter deren Auswirkungen sie nicht nur leidet, ihr damaliger Partner Raoul Hausmann bangt sogar um ihr Leben:

„Wenn ich nur noch zur rechten Zeit für dich zu mir kam. Wenn du nur leben bleibst“ (DN: 8.10).

Ungeachtet des Bangens um ihr Leben, das im Briefschnipsel geäußert wird, lässt sich den Anmerkungen Eberhard Roters jedoch entnehmen, dass der Künstler seine Partnerin nicht in Brunshaupten – wo sie sich von der vorgenommenen Abtreibung erholt – besucht, sondern stattdessen zu der befreundeten Dichterin Herta König fährt.⁹¹⁶

An vielen Stellen im Material zeigen sich Verweise auf (körperliche) Gewalterfahrungen, die Höch durch Hausmann erfährt; diese werden aufgrund des Umfangs hier nur auszugsweise betrachtet. Die im chronologischen Sinne erste Notiz aus dem Jahr 1917 stellt ein Eintrag in ihren Taschenkalender in welchem „*geschlag*“ (DN: 9.3) zu lesen ist. In umfangreichem Maße liegen Gewaltandrohungen, ebenso wie Mord- und Selbstmorddrohungen Hausmanns vor:

„Wenn Du nicht sofort herunter kommst, springe ich unter die Elektrische. Einmal einmal ich flehe Dich an glaube mir – hast Du das Gewissen, mein Leben auf Dich zu nehmen?“ (DN: 9.30)

schreibt er ihr im Juni 1917; im September des gleichen Jahres droht er

„und rette mich vor dem Gedanken: daß ich Dich töten muß, wenn du mich verläßt!“ (DN: 9.44).

⁹¹⁶ vgl. Roters, 1989, S. 190.

Es lässt sich außerdem vermehrt eine Schuldumkehr in Bezug auf die Gewalt attestieren:

„Willst Du nie begreifen, was Du mir tust, so das ich Dich schlage?“ (DN: 10.9),

schreibt Hausmann im Jahr 1918; ebenso wie sich Belege finden, dass sie sich aus Angst vor ihrem Partner versteckt (vgl. DN: 10.11 und DN: 10.14). Zudem erlebt die Künstlerin Formen der Sexualisierung, der befreundete Künstler Hans Arp schreibt nicht nur, dass er „nach ihrem Körper giere“, sondern formuliert auch, dass er bei Ihrer nächsten Begegnung nackt in ihr Zimmer kommen würde (vgl. DN: 26.3/26.8).

Es lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass die Künstlerin vielfach (Gewalt-) Erfahrungen erlebt, die strukturell im Rahmen patriarchaler Macht- und Gewaltverhältnisse zu betrachten sind; somit zeigen sich diese als relevant in Bezug auf mögliche Subjektivierungsprozesse und eventuelle Differenzenerfahrungs-Collageschnipsel.

6.2.2 Analyse zu Körper

Es folgt nun die Analyse und Collage der Anrufungen, Selbstaussagen und biografischen Ereignisse, die sich innerhalb der Kategorie Körper lesen lassen. Hier zeigt sich eine andere Anordnung als innerhalb der Collage der Differenzenerfahrungsschnipsel zu Geschlecht als schlüssige: Da sich die Verweise auf die Ebene Körper in weniger Dokumenten auffinden lassen und ebenso Metaphern und verbundene Zuschreibungen in geringerer Anzahl auftauchen, wird dies innerhalb eines Kapitels, dem folgenden 6.2.2.1 *Anrufungen zu Körper* bearbeitet.

6.2.2.1 Anrufungen zu Körper

In der Grobanalyse des Materials zeigten sich drei Themenbereiche der Anrufungen auf der Körper-Ebene als prominent: Alter, Krankheit und das Zu-Dünn-Sein Hannah Höchs; wobei die erstgenannte mit dem Geschlecht der Künstlerin intersektional verknüpft zu sein scheint, was anschließend an die drei Themenbereiche expliziert wird.

Die Künstlerin wird in mehreren Briefen als *dünn*, *schlank* oder auch *zu dünn* angerufen; an einigen Stellen wird dies auch mit der Unterstellung, dass sie *krank* und *schwach* sei verknüpft. Wie auch im vorherigen Kapitel, in Bezug auf die Anrufungen auf der Geschlechtsebene, lassen sich wiederholt Anrufungen ihres Partners Raoul Hausmann finden – auch in Bezug auf die Achse Körper: In einem Brief aus dem Jahr 1916 schreibt er: „Du bist so dünn geworden!“ (DN: 8.21); in einem anderen Brief aus dem gleichen Jahr benennt er sie als „Schlanke“ (DN: 8.62). Wie bereits im vorherigen Kapitel ausgeführt wurde, hatte die Künstlerin im gleichen Jahr eine Abtreibung, von welcher sie sich längere Zeit erholen musste; auf diese bezugnehmend schreibt Hausmann im August des gleichen Jahres:

„Wie wenig Du wiegst, das ist bisfchen schlimm. Mache nur in der ersten Zeit keine großen Laufereien. Daß es ordentlich zu essen giebt, ist schön, und wenn Du kannst, iß nicht, sondern (friß)“ (DN: 8.39).

Auch in Dokumenten, die Briefe oder Postkarten einiger Freund:Innen darstellen, lassen sich Anrufungen als dünn finden; so schreibt die befreundete Helene Milius⁹¹⁷:

„ich denke du bist in einigen Wochen wieder ganz rund und dann feierst du zum zweiten Male die 100 Pfund!“ (DN: 31.12/34.10).

Die Freundin verweist im Brief darauf, dass Höch zu einem vorherigen Zeitpunkt bereits 100 Pfund gewogen habe und spricht mit der Verwendung des Futur 1 einen erwarteten Zukunftsbezug aus;

917 Anm. d. Autorin: Das Jahr, in dem der Brief von Milius an Höch geschickt wurde, lässt sich nicht genau rekonstruieren, da dieser im untersuchten Material an zwei Stellen, nämlich als DN: 31.12 vom 9.7.1931 und nochmal als DN: 34.10 vom 9.7.1934, zu finden ist.

außerdem betitelt sie diesen mit dem Verb „feiern“, was etymologisch mit der Bedeutung von *Festtag* in Verbindung steht und somit deutlich macht, dass die erreichten 100 Pfund etwas sehr Positives seien.⁹¹⁸ Auch die befreundete Helma Schwitters bezeichnet Hannah als zu dünn, wenn sie formuliert:

„Ich glaube ja, dass das Dickwerden oder Dickerwerden Dir sehr gut steht, denn in Wirklichkeit warst Du immer zu dünn, aber ich weiss aus eigener Erfahrung, dass die Dicke einem sehr im Wege sitzt und machen kann man doch nichts dagegen, also lachen wir darüber.“ (DN: 34.27).

In einem Brief an Hannah Höch und Til Brugman im Jahr 1935 übersteigert der Freund Jan Buijs die Anrufung des Zu-dünn-Seins noch, indem er einerseits betont, dass er sich ein Zunehmen ihrerseits nicht vorstellen könne und andererseits im Imperativ spricht, dass sie „vor allem nichts dagegen unternehmen!“ soll:

„Die Tatsache, daß sie ‚dick‘ wird, finden wir eigentlich schrecklich komisch! Ich kann es mir noch nicht so ganz vorstellen. Aber das ist auch gut so! – Vor allem nichts dagegen unternehmen! Es wird Dir außerdem bestimmt sehr gut stehen, und jetzt spekuliere ich auf die natürliche weibliche Eitelkeit!“ (DN: 35.2).

Zusätzlich hierzu eröffnet er noch die Deutungsebene, dass das Verhältnis Höchs zu ihrem Körper im Kontext ihres (weiblichen) Geschlechts stehen würde und sie diesbezüglich eine „natürliche weibliche Eitelkeit“ hätte; dies stellt eine referentielle Präsupposition (Existenzpräsupposition) dar – indem er eine naturgegebene weibliche Eitelkeit aufruft, unterstellt Buijs, dass es diese überhaupt gibt. Eine weitere Bewertung ihres Körpers bzw. ihres Gewichtes erhält sie im Jahr 1935 von einer Freundin Nel van der Le[c]k. Diese schreibt – ebenfalls in Imperativform:

„Du darfst vor allen Dingen nicht abnehmen. Dein Minimalgewicht muss 115 Pfund sein und keine Unze weniger. Denke daran, Reserven zu behalten, vor allem im Winter sind sie so nötig.“ (DN: 35.12).

Die vorangehende Formulierung mit der Angabe, was das Minimalgewicht der Künstlerin sein dürfe, begründet van der Le[c]k im darauffolgenden Satz mit der Notwendigkeit „Reserven zu behalten“.

So kann an dieser Stelle konstatiert werden, dass in den betrachteten Dokumenten (die im Kontext ihrer Zeitgeschichte zu lesen sind) der Status des *Zu-Dünn-Seins* als negativer aufgerufen wird als der des *Zu-Dick-Seins*.

Weitere Anrufungen in Bezug auf Körper erfährt Hannah als *krank*; auch hier ist es Hausmann der schreibt: *„Wohl, Du bist krank, und schwach“* (DN: 8.44). Da dieser Collageschnipsel ebenfalls aus dem August 1916 stammt, lässt sich vermuten, dass sich die Äußerung ebenfalls auf die Folgen ihrer Abtreibung bezieht. Der befreundete Architekt Jan Buijs verwendet in einem Brief im Jahr 1934 die Anrede *„Liebe kleine kranke Maus!“* (DN: 34.9); in Verbindung mit der Anrufung als *krank* lässt sich auch aus einem Brief des Künstlers Arthur Segal zitieren, wenn er schreibt:

„Und ich wünsche dir von Herzen Gutes. Du bist ein Geschöpfchen das man mit Liebe umgeben soll – Und so zart und gebrechlich du scheinst, so lebensstüchtig bist du auch – und du wirst den Schwierigkeiten des Lebens Herrin – Ich bewundere dich oft – und ich liebe dich immer“ (D.N: 25.17).

Segal verwendet das Suffix -chen, das zur Verniedlichung der Künstlerin dient, wenn er sie „Geschöpfchen“ nennt; außerdem bezeichnete er sie im Nebensatz als „zart und gebrechlich“ – eine Aussage, die er jedoch mit dem darauf anschließenden Hauptsatz, in welchem er schreibt, dass sie ebenso „lebensstüchtig“ sei und allen „Schwierigkeiten des Lebens Herrin“ werden würde, zugleich kontrastiert. Somit zeigen sich auch an dieser Stelle Ambivalenzen der Anrufungen, wenn die Künstlerin zugleich als stark und schwach benannt wird.

918 vgl. Kluge, 1999, S. 256.

Es zeigt sich als weitere Ebene, in der Anrufungen des Körperlichen angesiedelt sind: Die des Alters, bzw. ganz konkret die Bezeichnungen als *Kind* oder *kindlich*, die an einigen Stellen im Material zu finden sind. Raoul Hausmann nennt sie „*Hannabkind*“ (DN: 6.27) und „*Mein Liebes, Kindchen*“ (DN: 9.28). Auch in vielen Dokumenten anderer Freund:Innen/Bekannter erhält sie Anrufungen als klein oder Kind – an vielen Stellen auch indirekt durch Verniedlichungsformen ihres Namens: Der Künstler George Grosz schreibt in einem Brief an Raoul Hausmann im Jahr 1921 „*Grüße bitte Hannchen Höch!*“ (DN: 21.46); Kurt Schwitters nutzt ebenso diese Verniedlichungsform auf zwei Dokumenten/Postkarten aus dem Jahr 1922, wenn er „*Liebes Hannchen Höch!*“ (DN: 42.11) und „*Liebes Hannchen Höchlein!*“ (DN: 22.19) schreibt. Schwitters verwendet im ersten Dokument (DN: 22.11) die Verniedlichungsform des Vornamens, während er in DN: 22.19 auch ihren Nachnamen durch ein Angehängtes „-lein“ ebenfalls verniedlicht. Auch ihr Freund Theo van Doesburg benutzt die Anrede „*Liebe Hannchen Höch!*“ (DN: 28.19), an einer anderen Stelle nennt er sie „*Lieber Hännchen!*“ (D: 25.8). Sehr interessant erscheint in diesem Kontext ein Dokument des befreundeten Thomas Rings (1932), in welchem dieser die Verniedlichung ihres Namens direkt als *Verkleinerung* anspricht – sich also der Wirkung von Kosenamen bewusst ist: „*Liebes Hannchen, Hanneken, Hannerl oder wie Du Dich am besten zur zärtlichen, jungfräulichen Verkleinerung klein-kriegen läßt*“ (DN: 32.24). Die Suffixe *-chen* und *-lein* sind so genannte Diminutive, die immer das Genus des Neutrums aufweisen, so dass der feminine Genus (*die Hannah*) in die Neutrum-Genus (*das Hannchen*) umgewandelt wird.⁹¹⁹ In diesem Kontext erscheint außerdem relevant, dass dieser „Sonderfall von ausgeblendetem Sexus [...] bei Personen- und Tierbezeichnungen mit Merkmalen wie ‚klein‘, ‚niedlich‘, ‚nicht erwachsen‘“⁹²⁰ vorliegen, wodurch das Nutzen der Suffixe als Form der Verniedlichung Hannah Höchs – der *Verkleinerung* – verstanden werden kann. Auf metaphorischer Ebene lässt sich diesbezüglich ein Collageschnipsel aus einem Brief Raoul Hausmanns aus dem Jahre 1917 aufführen in welchem er eine indirekte Ansprache an die Künstlerin als *klein* formuliert, wenn er schreibt „*und an das, was Du am 31. Dezember zu mir in dem kleinen Bettchen sprachst*“ (DN: 9.9). In diesem Fall weist das Substantiv *Bettchen* das Diminutiv *-chen* auf, somit wird die Künstlerin *indirekt* als klein bezeichnet, da sie sich in einem kleinen Bett befindet, also selbst klein sein muss, um überhaupt hineinzupassen. In einem Zusammenhang mit der Anrufung als *klein* stehen Zuschreibungen, in denen Hannah Höch als *Kind* bezeichnet wird. „*Du bist noch so sehr kindlich*“ (DN: 8.44) schreibt Raoul Hausmann 1916, während seine Ehefrau Elfriede Hausmann-Schaeffer wiederum in einem Brief an die Künstlerin den von ihr unterstellten Hass als „*kindlich und [...] naive Selbststrettung*“ (DN: 10.37) bezeichnet. In einem anderen Dokument benennt der Dadaist sie als „*Kind und Blume*“ (DN: 10.72) und in einem gemeinsamen Brief von ihm zusammen mit Johannes Baader formuliert Hausmann

„*Ist ja alles Unsinn! Entferne mich aus Deinen Gedanken, wenn Du es KANNST entferne mich aus Deinem Körper, wenn du es KANNST aber Du kannst mich nie aus Deinem Bewusstsein oder Deinem Empfinden austilgen. Also bin ich Dein Eigen, wie Du mein Eigen bist. Alles andere ist kindischer Selbstbetrug!*“ (DN: 12.35).

Hierin bewertet er seine Partnerin bzw. ihre Positionierung nicht nur als kindisch, seine Formulierungen weisen auch den Charakter der Drohung – betont auch durch die Großbuchstaben – auf. Wie schon in der vorangehenden Analyse zur Ebene vergeschlechtlichter Differenzenerfahrungen herausgestellt, wird die Künstlerin – wenngleich sie eine erwachsene Person ist – mit Bezeichnungen als Mädchen, Kind oder auch als klein angerufen, womit sie sprachlich herabgesetzt und andere Personen über sie gestellt werden.

919 Dudenredaktion, 2016, S. 159.

920 Dudenredaktion, 2016, S. 158f.

Es zeigt sich hier die Verschränkung von Anrufungen als Frau und auch als Kind: Indem sie vielfach als Mädchen oder als junge Frau/Jungfrau benannt wird, wird eine (sprachliche) Hierarchisierung nicht nur aufgrund ihres Geschlechtes, sondern auch aufgrund ihres (unterstellten) Alters, hergestellt. So kann eine *alte Frau* Diskriminierungserfahrungen machen und auch *junge Männer* erleben es (an einigen Stellen) aufgrund ihres Alters nicht so ernst genommen zu werden wie ältere Personen; jedoch zeigt sich in der Verschränkung der Ebenen Geschlecht und Alter (*junge Frau*) eine Potenzierung des nicht-ernst-genommen-Werdens, was mit dem Konzept der Intersektionalität (vgl. Kapitel 5.3.5 *Intersektionalität*) nachvollzogen werden kann. Ebenfalls auf zwei Ebenen betrachten lässt sich die Anrufung als hysterisch; Hausmann schreibt Höch im Jahr 1918

„Deine Hysterie entspricht meiner Neurose und umgekehrt“ (DN: 10.52).

Somit schreibt er ihr nicht nur auf der Körper-Achse die Hysterie zu, sondern – da diese vor allem Frauen unterstellt wurde, ruft er sie hier auch mit einer weiblich konnotierten Abweichung von (psychischer) Norm an.

Nachfolgend werden die Selbstaussagen und Positionierungen der Dadaistin zur Thematik *Körper* herausgestellt, die als relevant in Bezug auf Differenzenerfahrungen erscheinen.

6.2.2.2 Selbstaussage zu Körper

An vielen Stellen der untersuchten Dokumente lassen sich Selbstaussagen Hannah Höchs auf der Körperachse finden; interessanterweise überschneiden sich diese inhaltlich jedoch nur mit den Anrufungen zu Krankheit/krank-sein: Sie selbst formuliert nicht, dass sie *zu dünn, klein* oder ein *Kind* sei; Raum bekommen vielmehr Aussagen, die sich auf körperliches Befinden und (chronische) Krankheiten beziehen.

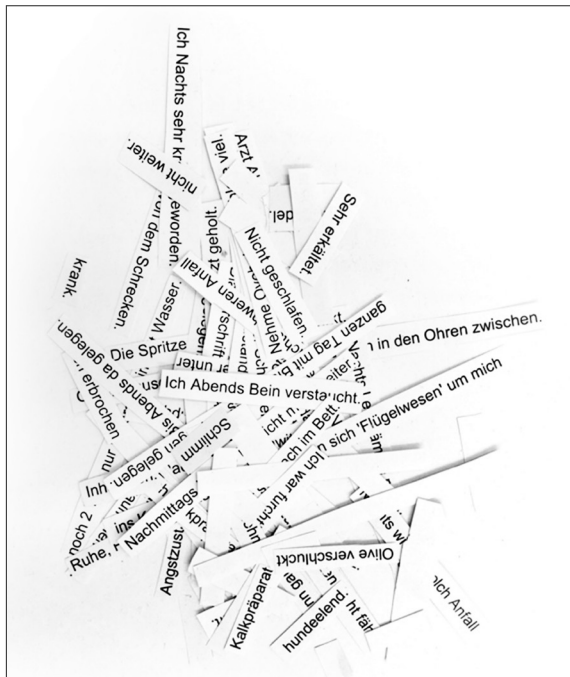


Abb. 13: Lena Staab: „Körpercollage 2“, (2020).

Es soll hervorgehoben werden, dass sich in den untersuchten Dokumenten eine Häufung beschriebener Erkrankungen während der Zeit des Zweiten Weltkrieges in Form von Notizbuch- oder Tagebucheinträgen finden lassen. Ob diese thematische Ballung in einem Zusammenhang mit dem Kriegsgeschehen und damit verbundenem erfahrenem (körperlichen) Leid steht, kann nicht beurteilt werden.

Die im Folgenden untersuchten Aussagen der Dadaistin sind allesamt Einträge in ihren Terminalkalender. Diese Aufzeichnungen sind z.T. stichpunktartig verfasst; an vielen Stellen sind einzelne Wörter anstelle von gebildeten Sätzen aufgeschrieben, wodurch das Geschriebene einen noch fragmenthafteren Charakter erhält. Schlüssig erscheint diese Art des Schreibens, da die Adressatin des Geäußerten die Künstlerin selbst ist. Aufgrund des Fragmentarischen dieser Collageschnipsel – da kaum zusammenhängende Sätze, die linguistisch untersucht werden könnten, vorliegen – sollen nun die, in der Grobanalyse gefundenen, Collagestückchen zu Collage(n) zusammengeführt werden, um diese anschließend zu betrachten. Hierfür werden Schnipsel aus den Dokumenten DN: 37.14, DN: 38.1, DN: 38.2, DN: 39.12 und DN: 40.4 collagiert.

Abgebildet sind im Folgenden einige Collagen der gefundenen Schnipsel. Da die auftauchenden, sich zum Teil wiederholenden, Worte/Bilder für sich stehen (können), werden Sie an dieser Stelle nur in Kürze zusammengefasst:

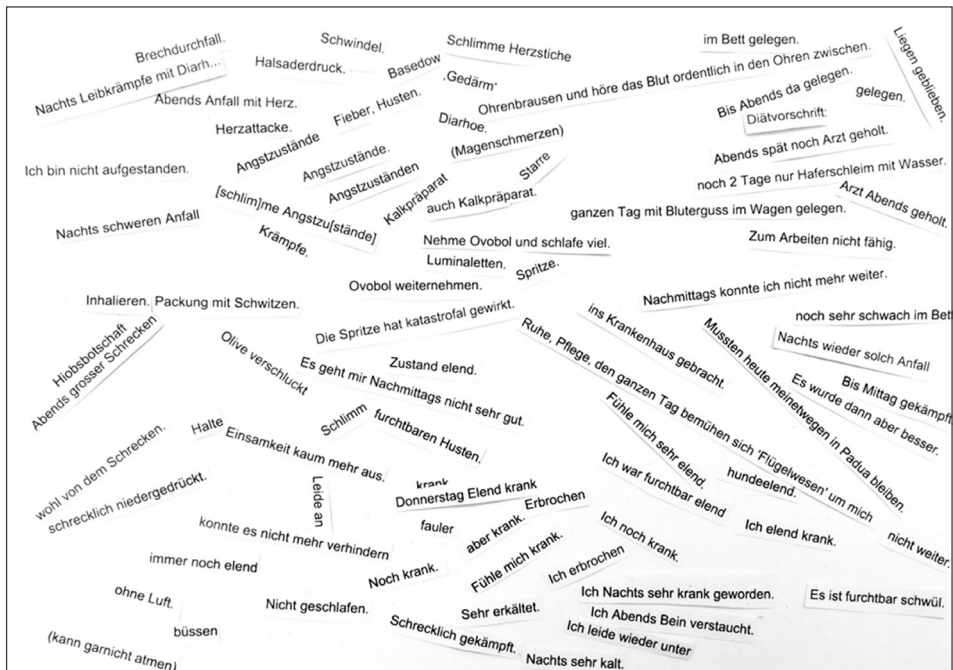


Abb. 14: Lena Staab: „Körpercollage 1“, (2020).

Vielfach tauchten die Worte krank, elend, sowie unterschiedliche Krankheitsbilder und Bezeichnungen für Medikamente auf; da die Künstlerin in den Notizbüchern ihre eigenen Gedanken und Erlebnisse verfasst, zeigen sich an mehreren Stellen Formulierungen in der ersten Person Singular (ich) – hierdurch wird der Tagebuch-Charakter ihrer Äußerungen nochmals

unterstrichen. Außerdem zeigen sich ihre (körperlichen) Empfindungen, die aus den Erkrankungen resultieren, als dargestellt, ebenso wie Techniken des Umgangs mit diesen. Das Auftreten der verschiedenen Krankheiten/Erkrankungen – so kann zumindest unterstellt werden – nimmt insofern einen Raum im Leben der Künstlerin ein, als dass sie dies zumindest in ihren Notizbüchern aufschreibt/verarbeitet; es bekommt also einen Raum (Abb. 13, 14, 15, 16).

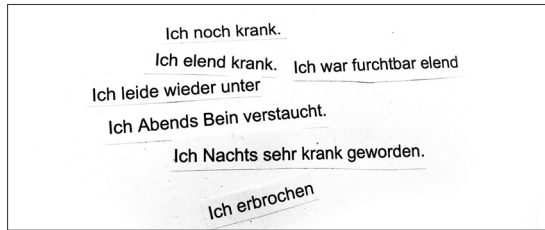


Abb. 15: Lena Staab: „Körpercollage 3“, (2020).

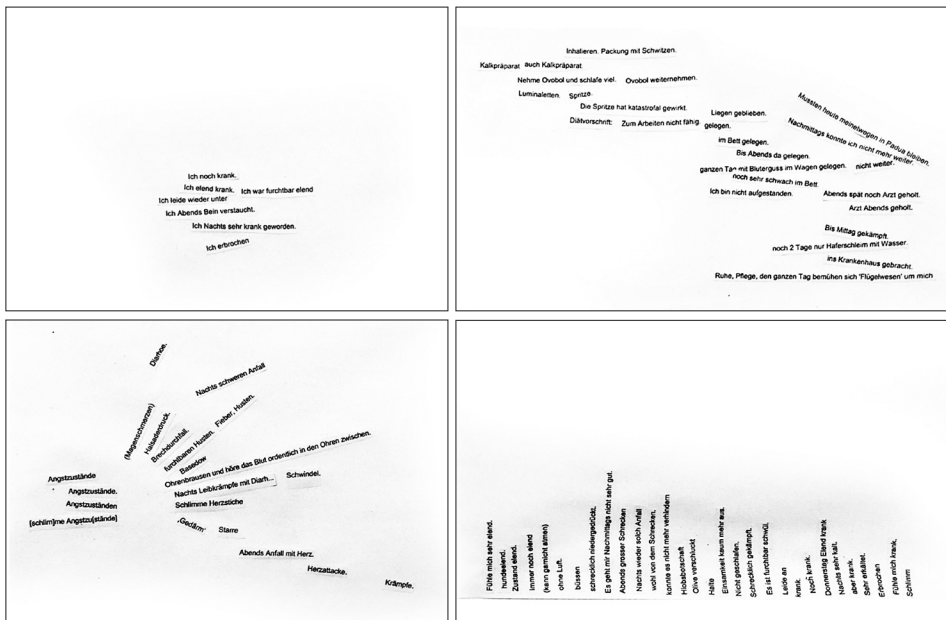


Abb. 16: Lena Staab: „Körpercollage 4x4“, (2020).

6.2.2.3 Relevante biografische Ereignisse

Zusätzlich zu den Anrufungen und den collagierten Selbstaussagen, die als differenzenerfahrungsrelevante auf der Körper-Ebene interpretiert werden, lassen sich im Material auch Verweise auf biografische Ereignisse (ebenfalls Körper betreffend) finden. Hierbei fällt auf, dass eines der als biografisch relevant betrachteten Ereignisse sowohl unter der Perspektive Geschlecht/Frau-Sein als auch in Bezug auf Körper fokussiert werden können: So scheint die Anfang 1916 vorgenommene Abtreibung sowohl als Erfahrung einer weiblichen Person relevant als auch – da Hannah Höch infolge dieser für längere Zeit gesundheitlichen Beschwerden hat – als Erfahrung des *nicht-gesund-*

Seins (vgl. DN: 8.10). Ein Verweis auf eine weitere mögliche relevante Erfahrung stellt ein Brief von Kurt und Helma Schwitters aus dem Jahr 1934 da, in welchem Höchs Schilddrüsenerkrankung angesprochen wird, ebenso wie ihre ausgekugelte Schulter:

„Bist Du denn nun schon ein Bisschen kräftiger und wie geht es mit Deiner ausgekugelten Schulter? [...] Helma. Jetzt kommt Kurt. Liebe Hannah! Als ich durch Deinen Brief erfuhr, daß Du dir Struma hast wegoperieren lassen, ahnte ich noch nicht, was das ist“ (DN: 34.21).

Ihre Schilddrüsenerkrankung spricht auch Thomas Ring an, wenn er schreibt:

„Hoffentlich hast Du die kranke Schilderungsdrüse bald überwunden“ (DN: 34.14).

Ein Verweis auf die Ernsthaftigkeit ihrer Erkrankung lässt sich der Aussage

„Wir sprechen hier alle von ‚einem Wunder‘, daß die Genesung so schnell geht. Aber Hannah, jetzt darfst auch Du Deiner Gesundheit nicht allzuviel zumuten wollen. Das ist wirklich überhaupt nicht gut. Immer langsam, hörst Du? Es ist wirklich keine Kleinigkeit, was Du alles durchgemacht hast“ (DN: 34.19)

von Jan Buijs entnehmen; ein anderer Brief des Freundes verweist auf den Krankenhausaufenthalt der Dadaistin (vgl. DN: 34.13).



Collagestückchen Hannah Höch 3: Künstler:In als Kategorie?

Da dies bisher in der Analyse noch nicht bearbeitet wurde, soll an dieser Stelle – in Form eines Collagestückchens – der Frage nach der *Kategorie Künstler:In* nachgegangen werden. Wie bereits in Kapitel 4 *Künstler:Innen im Diskursfeld von Kategorisierungen, Zuschreibungen und Deutungshoheit – machttheoretische Überlegungen und Ausleuchtung des Forschungsfeldes* erläutert, steht der Begriff und das Verständnis von Künstler:Innen nicht im luftleeren Raum, sondern – ebenso wie andere gesellschaftlich relevante Positionen – im Diskursraum um Fragen nach Anerkennung, Macht und Mythos. Wie außerdem bereits herausgestellt wurde, stellt die Unterteilung in Künstler:Innen und Nicht-Künstler:Innen zwar eine soziale Differenzierung dar, jedoch keine daraus zwingend resultierende soziale Ungleichheit. Die Kategorisierung als (Nicht-)Künstler:In ist keine *Strukturkategorie* (vgl. Kap. 5.2 *Differenz und Kategorien: Differenzkategorien im Kontext sozialer Ungleichheit (aus drei Analyseperspektiven)*), da, anders als bei den Kategorien *Geschlecht, Herkunft/race, Klasse* und *Körper/Behinderung* – die als Strukturkategorien der Unterdrückung fungieren und entlang derer „ungleiche Ressourcenzuordnungen (und damit verbundene Verteilung von Lebenschancen)“⁹²¹ zugewiesen werden – dies nicht auf die Kategorie *Künstler:In* zutrifft.⁹²² Für der Ebene der Identitätskonstruktionen, die Mikroebene, sprechen sich die Intersektionalitätsforscher:Innen Gabriele Winker und Nina Degele jedoch dafür aus, die zur Verfügung stehenden und erforderlichen Kategorien nicht von vornherein auf die erwähnten Strukturkategorien zu beschränken, sondern diese Entscheidung prinzipiell offen zu lassen und an die konkrete individuelle Forschungsfrage anzupassen.⁹²³ Dies begründet sich darin, dass Identitäten durch die jeweils *eigenen* Sinnkonstruktionen gekennzeichnet sind, in welchen das eigene Selbst vom Anderen unterschieden wird; somit bleibt prinzipiell offen, was dieses Unterscheidungsmerkmal ausmachen kann. Infolgedessen lässt sich konstatieren, dass manche Kategorien auf der Identitätsebene – selbst, wenn sie als Strukturkategorien gesellschaftliche Relevanz zu haben scheinen – für Individuen nicht (gleichermaßen) relevant sein *müssen*. Die sich hier anschließende Frage nach *Künstler:In* als Kategorie ist die, ob – wenn es in

921 Winker/Degele, 2009, S. 39.

922 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 37ff.

923 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 59.

(m)einer jeweiligen Lebenssituation als *die* identitätsstiftende Kategorie erscheint – diese als eine relevantere erscheinen kann als z.B. eine Frau zu sein oder die eigene Klassenzugehörigkeit? Hier ließe sich die Frage nach der Henne und dem Ei nochmals anders stellen: Wer bin und war ich zuerst, Frau, Künstlerin oder ein Arbeiter:Innenkind? Auf der Identitätskonstruktionsebene argumentierend, lässt sich die Beantwortung dieser Frage wiederum zurück zu jeder einzelnen Person führen, die die Frage nach der oder den eigenen relevanten Kategorie(n) nur für sich selbst beantworten kann.⁹²⁴ Der Umgang mit der Frage nach der Kategorie Künstler:In innerhalb des untersuchten Materials stellt sich als schwierigere dar als die nach Strukturkategorien wie beispielsweise Geschlecht: Während die Frage nach Anrufungen oder Selbstaussagen, die sich *männlich* oder *weiblich* verorten/verortet werden – ebenso wie jedes Widersprechen dieser – entlang der heteronormativen Matrix identifiziert werden können, gestaltet sich dies für die Kategorie Künstler:Innen schwieriger. Erschwerend hinzu kommt, dass sich im Material ein weitaus selteneres Auftauchen dieser Thematik als das von Geschlechtlich- oder Körperlichkeit zeigte.

Aus diesem Grund wurde in der Analyse die Kategorie Künstler:In nicht in der gleichen Form bearbeitet wie die von *Körper* oder *Geschlecht*; ich möchte innerhalb dieses Collagestückchens aber dennoch aufzeigen, inwiefern die Ab_erkennung/Ab_sprechung eine Künstler:In zu sein, sich im Material für die beforschte Person Hannah Höch als *relevant* zeigte und was dies – auch unter Berücksichtigung der Erkenntnisse des 4. Kapitels – für Diskurse um Künstler:Innen bedeuten kann. Wie Höch selbst kommentiert – mit der Metapher der Namens-Verstümmelung – schreibt Raoul Hausmann mehrmals (im Rahmen einer gewissen Öffentlichkeit für die Künstler:Innen) Höchs Namen falsch. In der Zeitschrift „Der Dada No. 2“ aus dem Jahr 1919, die Raoul Hausmann selbst herausgibt, ist ihr Vornamen-Initial statt „H.“ mit „M. Höch“ angegeben (vgl. DN: 12.55) und auf einer Einladungskarte für einen Grottesken-Abend von Mynona, Hannah Höch und Raoul Hausmann schreibt er ebenfalls ihren Namen falsch – diesmal ist es ihr Nachname – *Hösch* statt *Höch* (vgl. DN: 21.56). Diese Form der Ignoranz oder Intrige (die Hintergründe für Hausmanns Handeln bleiben unklar, jedoch lässt sich durch den Zustand, dass die beiden sich zu den beiden Zeitpunkten bereits *jahrelang* kennen, kaum eine andere Deutung als eine bewusste und böswillige Handlung vorstellen), lässt sich im Kontext von Nicht-Anerkennung als Künstlerin lesen; in anderen Dokumenten äußert sich der selbst-ernannte Dadaist noch klarer, in Bezug auf die Frage, wer alles zu Dada gehöre. Hier (im Nachhall Hausmanns zu Dada) formuliert Hausmann ganz präzise eine Nicht-Zugehörigkeit Hannah Höchs zu Dada und behält den erlesenen Kreis nur seinen male-friends vor:

„Ich kann nicht mehr als ungefähr zehn wahrhaftige DADAisten anerkennen. [...] Die einzigen Mitglieder des Club Dada waren: Hausmann, Huelsenbeck, Helmut Herzfelde genannt John Heartfield, George Grosz, Walter Mehring und Johannes Baader. [...] Zum Beispiel Hannah Höch hat nur an zwei Ausstellungen teilgenommen, sie war niemals Mitglied des Club Dada [...]“⁹²⁵

So spricht er Höch eine Zugehörigkeit zum Club Dada ab und erkennt sie demzufolge nicht als (dadaistische) Künstlerin an. Es soll jedoch angemerkt werden, dass sich Hausmanns Aberkennung Höch betreffend nicht nur auf den künstlerischen Bereich bezieht, sondern auf alle möglichen: Wie schon erörtert, schreibt er zu, spricht er ab – egal ob Männlichkeit, Weiblichkeit,

924 Anm. d. Autorin: So lässt sich hier auf die ethnographische Studie Claudia Macholds „Kinder und Differenz. Eine ethnografische Studie im elementarpädagogischen Kontext“ verweisen: Hierin erforscht sie die differenzrelevanten Positionierungspraktiken von Kindern im elementarpädagogischen Kontext, die z.B. als relevante Identitätskategorien Sein, Zugehörigkeit, Körper und Kompetenz aufrufen (vgl. Machold, 2015, S. 172).

925 Hausmann, 1992, S. 171f.

dünn, krank, schwach – hier nimmt er unterschiedlichste (diffuse) Anrufungen vor, die er an Hannah Höch heranträgt. Wieso sollte es also bei der Frage nach Künstler:Innen anders sein? Was ergibt sich nun aus der Analyse zu Hannah Höch als (neue) Perspektive auf Künstler:Innen? Die bereits im Kapitel 4 (*Künstler:Innen im Diskursfeld von Kategorisierungen, Zuschreibungen und Deutungshoheit – machttheoretische Überlegungen und Ausleuchtung des Forschungsfeldes*) herausgestellten Perspektiven zu Kunst und Deutungshoheit zeigen sich innerhalb der Analyse als relevante, da sie sich hier wiederfinden lassen und – wie aufgeführt wurde – äußern sich im Anspruch einer Deutungshoheit Raoul Hausmanns auf die Frage, ob Hannah Höch zu den Dadaist:Innen gehören würde oder nicht. So lässt sich beobachten, dass in Bezug auf das Künstler:Innen-Sein und damit verbundene Ab- und Anerkennung in Form von Anrufungen als ebendiese unterschiedliche Positionierungen als mögliche erscheinen; die Frage, wer Künstler:In ist oder nicht kann sich demnach stellen – oder auch nicht (vgl. Kap. 4.5 „Was ist mit denen, die es einfach tun?“). Gleichzeitig erscheinen Anrufungen und Selbstaussagen als Künstler:In verknüpft mit anderen Differenzkategorien, da es – z.B. auf der Ebene Geschlecht – ein großer Unterschied ist, ob sich eine Person als Künstlerin oder Künstler bezeichnet; somit lässt sich am Beispiel Höchs eine Vergeschlechtlichung der Kategorie Künstler:In beobachten, auch unterstrichen durch die Tatsache, dass die Mitgliedschaft der einzigen weiblichen Person bei Dada Berlin infrage gestellt wird.⁹²⁶ Auch stellte sich in der Analyse des Materials, anhand der Dethematisierung und damit verbundener Unsichtbarkeit der Achsen *race*/Herkunft und Klasse diese Kategorien als so genannte blinde Flecken heraus. Während anhand des vorliegenden Textkorpus Analysen zu den Achsen Geschlecht und Körper/Behinderung möglich waren, zeigten sich die anderen beiden Kategorien als nicht oder kaum auffindbar. Eine Perspektive, die sich bereits im Kapitel 4 abzeichnete, als auf die kolonialrassistischen Strukturen, die den Diskursrahmen vieler kunstgeschichtlicher Erzählungen bilden, hingewiesen wurde, zeigt sich somit auch in Form einer Unsichtbarkeit der Kategorie(n). Ausgehend davon, dass sich die Kategorie Künstler:In für Subjekte auf der Identitätsebene als relevante zeigt, ebenso wie anhand des Materials beobachtet wurde, dass das Prinzip der Deutungshoheit in Form der Anerkennung und des Absprechens dieser (Zugehörigkeits-)Kategorie angewandt wird, erscheint es als notwendige Schlussfolgerung das Feld der Kunst als machtvoll, identitätsprägendes und -stiftendes hervorzuheben. Anknüpfend daran – eine vertiefte Perspektivierung erfolgt in *Collagestückchen +/- 0: Konklusionen: Inklusion und Collage* – ergibt sich eine Betrachtung des Kunstpädagogischen als verwoben in Machtstrukturen und Herrschaftsverhältnisse, in denen Subjekte als in *different* positioniert werden, was infolgedessen innerhalb jeglicher künstlerisch-kunstpädagogischer Theorie- und Praxisreflexion Einbezug finden muss.

6.2.3 Collage – verschiedene Möglichkeiten der An_Ordnung

Es folgt nun eine kurze Darstellung weiterer Möglichkeiten der An_Ordnung der herausgearbeiteten Motive und Themenbereiche. Wie schon angedeutet wurde, lassen sich – und dies macht auch ein Denken in Collage aus – vielfältige unterschiedliche Positionierungen und damit verbundene Betrachtungsweisen der einzelnen Collageschnipsel denken; somit lassen sich die getroffenen Ordnungen innerhalb der Analyse als Ent_Scheidungen der Autorin verstehen. Unzählige andere wären möglich gewesen. Einige dieser unzähligen anderen Möglichkeiten werden nun dargestellt (Abb. 17, 18, 19, 20, 21). So zeigt sich beispielsweise in Abbildung 17, dass das Textmaterial zahlreiche Metaphern aufweist: Der Textkorpus – sicherlich auch bedingt durch das Material, vielfach persönliche Briefe an Höch – ist angereichert mit metaphorischen Äußerungen. Bei genauerer Betrachtung der Metaphern sticht hervor, dass zahlreiche Metaphern Lebewesenmetaphern dar-

926 vgl. ebd.

stellen, also bildhafte Ausdrücke, die eine Übertragung eines Inhaltes auf etwas Lebendiges bedeuten, z.B. benennt Hannah Höch Krankenschwestern als „*Flügelwesen*“ (DN: 39.12). Zudem lassen sich innerhalb der Lebewesenmetaphern nochmals Tiermetaphern herausstellen, so schreibt Lu Märten z.B., dass Höch „*Rehfüße*“ habe, weil sie so leichtfüßig sei (DN: 23.10).

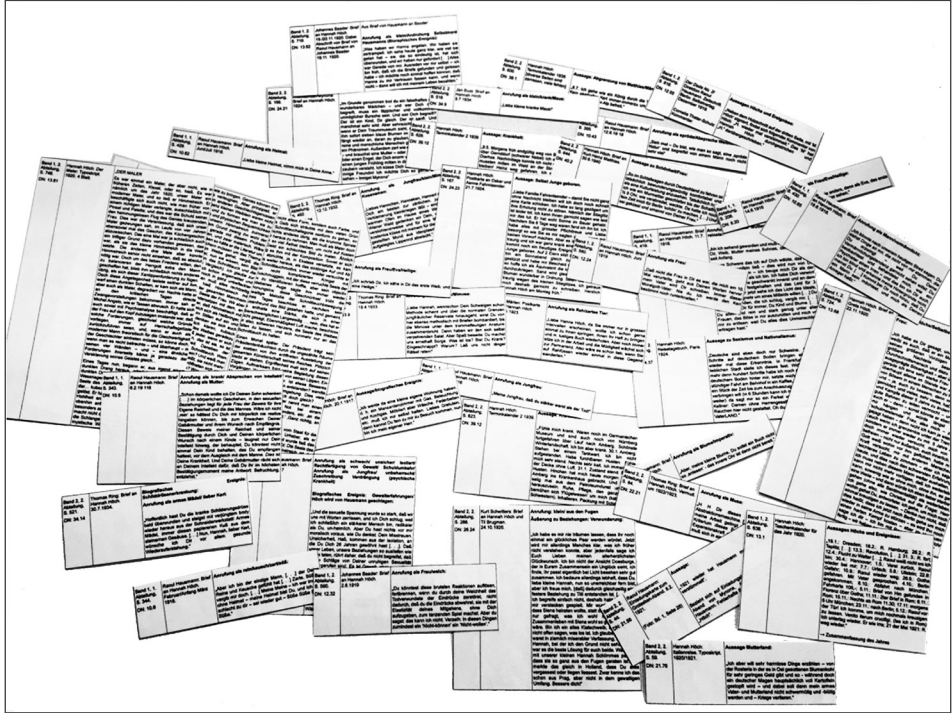


Abb. 17: Lena Staab: „Anordnung – alle Metaphern“, (2020).

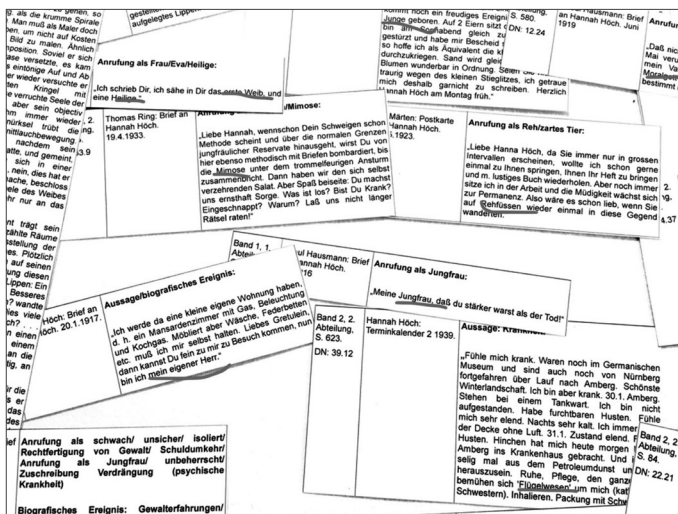


Abb. 18: Lena Staab: „Anordnung – alle Metaphern – ZOOM“, (2020).

Eine Fokussierung der Analyse des empirischen Teils dieser Arbeit auf ebendiese Metaphern – anstelle der Untersuchung des Materials anhand der Differenzkategorien *Geschlecht* und *Körper* – wäre ebenso möglich gewesen und hätte den Fokus noch stärker auf eine bildhafte Versprachlichung von Differenz gelegt. Eine Analyse, die sich noch stärker den im Textmaterial aufgerufenen Binaritäten zugewandt bzw. diese als Ausgangspunkt der Analyse genutzt hätte (vgl. Abb. 20, 21), hätte vermutlich eine verstärkte Fokussierung auf Zuschreibungen und Selbstbezeichnungen anhand ebendieser Binaritäten gelegt.

Band 2. 2. Abteilung, S. 516, DN: 24.9	Jan Buja: Brief an Hannah Höch, 9.7.1934.	Anrufung als <i>klein/krank/Maus</i> : „Liebe kleine kranke Maus“
Band 2. 2. Abteilung, S. 625, DN: 20.12	Hannah Höch: Terminkalender 2. 1939.	Aussage: <i>Krankheit</i> : „8.5. Morgens früh endgültig weg von Badenboden über Gernsdorf (schwerer Nebel) ich elend krank. Darhoo. Nachmittags konnte ich nicht mehr weiter. mussten mitten im Wald an der Strasse stehen bleiben! Heinz weg gefahren. Ich erbrochen u. hundeleid. Bis Abends da gelegen.“
Band 2. 2. Abteilung, S. 166, DN: 24.21	Selomo Fricelender/Mynona: Brief an Hannah Höch, 1924.	Anrufung als <i>Mädchen/Kind/Painomen/zart</i> : „Im Grunde genommen bist du ein fabelhaftes und wunderbares Mädchen – und wer Dich nicht begriff, muss ein läppischer und vollkommen unmöglicher Bursche sein. Und wer Dich begriff? manchmal sehr wild. Aber sehrnützlich ist er sehr. Und wenn er Dein Traummassem sieht, dann wachsen ihm sofort sieben blaue Blumen im Herzen und er fängt wieder an, daran zu glauben, dass es noch ein Phänomen. Außerdem zart wie ein Libellentügel – oder einen Engel, der Dich enorm verehrt. Und Du zauberm versteht, ich küsse Dich und Du bist meine einzige Freundin! Ich mochte Dich so gerne bald sehen – liebste Mynona“
Band 2. 2. Abteilung, S. 444, DN: 40.2	Hannah Höch: Brief an Kurt Heinz Matthies, 30.6.1940	Aussage zu <i>Schönheit/Frau</i> : „So im Schlaftraum durch Deutschland zu fahren ist tatsächlich bewunderungswürdig komfortabel und ich wie ein Murrenrei geschlafen. Tatsächlich habe ich 8 Uhr, wie verabredet, geweckt. Da hatte ich noch viel Zeit mich für Berlin schön zu machen. [...] Und sei geküsst und umarmt von Deiner Frau.“
Band 2. 2. Abteilung, S. 167, DN: 24.23	Hannah Höch: Postkarte an Oskar und Aenne Fahnenlaender, 21.7.1924.	Aussage: <i>Selbst Junge geboren</i> . „Liebe Familie Fahnenlaender – dann Sie nicht ganz ohne Nachricht bleiben will ich doch noch schnell eine Karte schicken. Ich habe so lang gezögert um Ihre Erholung nicht zu stören. Natürlich der Stieglitz ist leider tot. Ich kann Ihnen gerührt sagen wie leid mir das tut. Er hat wohl Sonne im Bauer geliebt. Nachdem Sie 8 Tage weg waren fand ich ihn tot. Ich habe alles mit großer Pflanzerei und Liebe kalten Vorwurf machen. Aber es ist so schrecklich traurig und ich war ganz krank, einen Tag lang. Nun kommt noch ein freudiges Ereignis. Ich habe zwei Junge geboren. Auf 2 Eiern sitzt die alte noch. Ich bin am Sonnabend gleich zum Vogelhändler gestürzt und habe mir Geschick setzen lassen und geübt und habe mir Geschick setzen lassen und geübt und habe mir Geschick setzen lassen und geübt.“
Band 2. 2. Abteilung, S. 190, DN: 24.37	Hannah Höch: Reisetagebuch, Paris, 1924.	Aussage zu <i>Sexismus und Nationalismus</i> : „Deutsche sind eben doch nur Schweine. 100 Schritte auf deutschem Boden bringen einem wieder mal diese Erkenntnis. In Frankfurt der lieblichen Stadt stelle ich dieses fest. Wirklich – mehr denn hundert Schritte habe ich noch nicht auf deutschem Boden hinter mir, setzte mich nach 18 stündiger Fahrt am Bahnhof in ein Kaffee, in dem ich ein Stück der Zeit bis zum Anschlag nach Berlin verbringen will (in 6 Stunden kann ich notabene erst weiter) da sagt mir so ein Ferkel von deutschen Kaiserin: Damen ohne Heringsgesellschaft ist das Rauchen hier nicht gestattet. Oh du mein gräuliches VaterLAND.“
Band 2. 2. Abteilung, S. 122, DN: 23.10	Lu Märten: Postkarte an Hannah Höch, 31.5.1923.	Anrufung als <i>Reh/zartes Tier</i> : „Liebe Hanna Höch, da Sie immer nur in grossen Intervallen erscheinen, wollte ich schon gerne einmal zu Ihnen springen, Ihnen Ihr Heft zu bringen und m. lustiges Buch wiederholen. Aber noch immer sitze ich in der Arbeit und die Möglichkeit weicht sich zur Permanenz. Also wäre es schon lieb, wenn Sie auf Reh/Füssen wieder einmal in diese Gegend wanderten.“

Abb. 19: Lena Staab: „An_ordnung nach Tiermetaphern“, (2020).

Band 2. 2. Abteilung, S. 264, DN: 26.20	Helma Schwitters: Postkarte an Hannah Höch und Til Brugman, 1.8.1926.	Ereignis: <i>Beziehung zu Til Brugman</i> : „Liebe Tilly u. liebe Hanna. Also aller Sonnenbrand wieder fort, und Ihr genießt Euch und die Welt, schön das! [...] Kurt ist noch in Wiesbaden und Frankfurt, ihm wird Euer Zweigestirn Spass machen!“
Band 2. 2. Abteilung, S. 572, DN: 37.7	Helma Schwitters: Brief an Hannah Höch, 13.3.1927.	Anrufung als <i>Kind/heterosexuell</i> : Biografisches Ereignis: Trennung : „Mein liebes Hannahkind, Dank für Deinen Brief. Ich freue mich, dass Du einen Freund hast, denn ich finde, Du musst einen Freund haben, sonst bist du nur halb. Ich hoffe, Du wirst mich verstehen; ich meine, du musst einen männlichen Freund haben, um Dein inneres Gleichgewicht herzustellen, und um den Auftrieb und die Kraft für künstlerische Arbeit zu haben. [...] Hoffentlich hat sich Tili zu recht gefunden.“

Abb. 20: Lena Staab: „Anordnung binär: homo- hetero“, (2020).

Band 1, 1. Abteilung, S. 284. DN: 9.28	Raoul Hausmann: Brief an Hannah Höch. 31.5.1917	Anrufung als Kind: „Mein Liebes, Kindchen“	Band 1, 1. Abteilung, S. 269. DN: 9.16	Raoul Hausmann: Brief an Hannah Höch. 20.3.1917	Anrufung als Frau/Muttergleichzeitig Absprache dessen: „Für diesen Abend des 13. März will ich Dir noch danken, an dem du so mütterlich an Deiner Brust mich beruhigtest – danken dadurch, daß ich als Wissen, als Gewissheit behalte: Deine Mütterlichkeit. Sie nicht vergessen will, auch wenn Sie Dir nicht immer gelingt – denn ich weiß, daß Du so bist, im Grunde. Daß Du mütterlich bist, weil du es warst.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 131 DN: 6.27	Raoul Hausmann: Brief an Hannah Höch. 22.8.1915	Anrufung als Kind: „Hannakind“	Band 1, 2. Abteilung, S. 724. DN: 13.68	Hannah Höch: Brief an Grete Höch. 22.11.1920.	Aussage Höch/Selbstbezeichnung als (starker) Frau: „Ich habe es Dir gesagt, und Du kennst ihn und weißt es auch, daß er ein Mensch ist, der neben seinen größeren Vorzügen auch ebensoviel größere Nachteile besitzt wie der Durchschnittsmensch und dazu gehört seine sehr ausgeprägte Bösartigkeit – aber ich weiß auch, daß gerade ich eine sehr starke Frau bin, die vielleicht überhaupt alleine im Stande war ein solches Maß von Bösem in einem Menschen zu leiten, zu zügeln und – ja, auch zu bessern, denn vieles ist bereits gemildert, und vieles, sehr vieles, habe ich im Laufe und Kämpfe dieser 5 Jahre zu ändern vermocht, in gute Bahnen zu leiten vermocht – und dies weiß auch er – denn – sonst könnte er eben nicht so an mir hängen und würde längst diese ihn geistig haben – denn nicht ich kam ja wieder zu ihm (auch wenn ich grenzenlos unter der Trennung litt), sondern er immer wieder zu mir. 5 Jahre habe ich doch immer wieder versucht, mich von ihm zu befreien – nicht nur äußerlich, auch innerlich, bin ich Gott weiß wohin vor ihm geflohen, habe mit aller Kraft versucht, mir mit anderen Menschen ein leichteres Leben zu zimmern – aber ich sage Dir heute, und dies nach den schwersten Erfahrungen, ich muss neben diesem Mann weiter aushalten, ich kann mir nicht mehr vorlügen, daß ich weiterleben kann, sowenig wie er ohne mich, ohne ihn, es geht eine Weile – und dann würde ich eben lieber sterben gehen (ohne alle Sentimentalität) als weiterleben. Ich gehe also, wie Christus auf die Frage: Herr wohin gehst Du, antwortete: Ich gehe um mich noch einmal kreuzigen zu lassen. – Denke nun nicht, daß dies heißt, dass ich jetzt nach Berlin gehe um mich wieder in seine Arme zu stützen – es wird ihn noch einen harten Kampf kosten – aber im Vertrauen sage ich dir – ich bin mit Raoul Hausmann nicht fertig – wir haben noch mehr miteinander zu tun.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 219. DN: 8.44	Raoul Hausmann: Brief an Hannah Höch. 18.8.1916.	Anrufung als kindlich: „Du bist noch so sehr kindlich“			
Band 1, 1. Abteilung, S. 124. DN: 6.21	Raoul Hausmann: Brief an Hannah Höch. 14.8.1915.	Anrufung als rein/Mädchen: „Du bist mein reines und liebes Mädcl, nur weißt du eben noch nicht wie man für diese Reinheit leiden muß.“			

Abb. 21: Lena Staab: „Anordnung binär: Kind – Frau“, (2020).

6.2.4 Zusammenfassung: (De_) Thematisierte Kategorien

Geschlecht (sex, gender & desire)

Bei der Analyse der Dokumente zeigte sich, dass das meiste Material innerhalb der Kategorie Geschlecht, (in welcher sowohl geschlechtliches Begehren als auch geschlechtliche Identität – mit Butler gesprochen *sex, gender und desire* – thematisiert wird) angesiedelt ist. Wie herausgearbeitet wurde, wird Hannah Höch immer wieder als Frau benannt, genauso wie sie sich auch selbst als Frau positioniert; gleichzeitig lassen sich aber auch Selbstbezeichnungen als starker Kerl oder als eigener Herr auffinden – ebenso wie ihr Weiblichkeit auch abgesprochen wird. Zusammenfassend bleiben geschlechtliche Anrufungen an Höch, vor allem durch Raoul Hausmann, diffus und je nach Situation und Kontext verschieden. Ihr wird gleichzeitig der weiblich konnotierte Wunsch nach Erziehung unterstellt, sie erhält Zuschreibungen als schwach, zart und unselbstständig, aber auch als Mutter; zur gleichen Zeit wird sie aber auch als tapfer, stark und männlich angerufen. Die Ebene des Begehrens wird thematisiert, allerdings nur an wenigen Stellen im Material: So erscheint es dem Ehepaar Schwitters nicht ganz eingängig, dass Hannah Höch und Til Brugman eine langjährige lesbische Beziehung führen; interessanterweise finden sich zwei Dokumente, in denen die Erwartung von Heterosexualität an die Künstlerin herangebracht wird, jeweils in einem Brief von Kurt und Helma vorgetragen. Kurt Schwitters zeigt sich zu Beginn der Beziehung verwundert, dass Höch mit einer Frau zusammen ist, während Helma Schwitters die Trennung der beiden Frauen damit kommentiert, dass Höch eigentlich einen männlichen Partner (also eine heterosexuelle Beziehung) bräuchte, um ihr inneres Gleichgewicht herzustellen.

Unter Berücksichtigung von Dokumenten, die auf biografische Ereignisse rekurrieren, lässt sich beobachten, dass Höch geschlechtsbezogene biographische Erfahrungen macht, die auf erlebte Differenzerfahrungen hindeuten könnten. Es verweisen sowohl eigene Aufzeichnungen/Selbstaussagen als auch Briefe von Raoul Hausmann darauf, dass sie durch ihn mehrfach Gewalterfahrungen, sowohl körperlich als auch psychisch (beispielsweise in Form von Mord- und Selbstmord-Androhungen) macht. Des Weiteren verweisen einige Textdokumente darauf, dass sie im Jahr 1916 eine Abtreibung vornahm, nach welcher sie längere gesundheitliche Beschwerden hatte.

Körper

Sehr prominent erscheint ebenfalls die Kategorie Körper, in welcher zum einen Hannah Höchs Krankheit(en), die im Material vor allem in Form von Selbstaussagen ausgeführt werden und sich zeitlich während des Zweiten Weltkrieges häufen, finden lassen. Zum anderen zeigen sich in der Kategorie Körper vielfach Anrufungen, in denen Höchs Körper als schlank, dünn und *zu* dünn bezeichnet wird. Lebensalter als Differenz kann sich ebenfalls innerhalb der Kategorie Körper zeigen, auch als *ageism* oder *Ageismus* bezeichnet und lässt sich ebenfalls im untersuchten Material rekonstruieren. Durch die intersektionale Verknüpfung der Ebenen von Geschlecht und Körper lassen sich im Material vielfach Anrufungen als junge Frau oder als Mädchen finden, ebenso wie Geschlecht und Aussehen (auch *lookism* oder *Lookismus* als Diskriminierungs- oder Ausschlusskategorie verstanden, innerhalb welcher die Beschaffenheit des Körpers – gerade wenn er von gängigen und aktuellen Schönheitsnormen abweicht – bewertet wird) sich in ihrer Verschränkung zeigen, wenn die Künstlerin beispielsweise als Muse, als tausendschön oder als Blume benannt wird.⁹²⁷ Es lassen sich im Material Verweise auf biografische Ereignisse finden, die im Kontext von Krankheit und Erkrankung stehen: Im Jahr 1934 hatte sie eine Operation aufgrund ihrer Basedowschen Krankheit und in vielen Dokumenten lassen sich Verweise darauf finden, dass diese Erkrankung mit körperlichen Beschwerden und Einschränkungen einherging (vgl. DN: 34.21).

Klasse

Die Thematisierung von Klasse zeigt sich nur an einigen wenigen Stellen im Material; ein Umstand, der die Relevanz von Klasse/Klassismus jedoch gerade durch die Dethematisierung – das Nicht-Erscheinen – hervorhebt. Die sich hier stellende Frage ist außerdem, inwiefern Klasse in Text- und Bildmaterial sichtbar werden kann, also welche Merkmale Klasse sprachlich und bildhaft thematisieren können?

Ausgehend davon, dass viele klassische Perspektiven auf Klasse mit ökonomischen Verhältnissen verbunden sind, lässt sich ein Dokument mit Selbstaussagen der Künstlerin herausstellen, in welchem sie die Missachtung ihres Umfeldes beschreibt, da der Verkauf bzw. Nicht-Verkauf ihrer Bilder, also ihr Beruf als Künstlerin, kein Geld einbringe (vgl. DN: 37.14). So kann mit Bourdieu und einer Perspektive auf verschiedene Kapitalsorten zwar das hohe kulturelle Kapital als Künstlerin betont werden, nichtsdestotrotz beschreibt Höch eine Abwertung ihres Berufes als Künstlerin in Bezug auf ökonomisches Kapital, da sie *nicht genug beitrage*.⁹²⁸ Mit Habitus als Analyseperspektive von Klasse lässt sich aufführen, dass Höch von Kurt Schwitters als „fein geworden“ beschrieben wird; er begründet dies darin, dass sie (aufgrund des Pendelns zwischen Paris und London) die Stadt Hannover verachten würde und deshalb sich zu fein wäre dort hin-

927 vgl. Diamond/Pflaster/Schmid, 2017, S. 8f.

928 vgl. Bourdieu, 2009.

zukommen (vgl. DN: 25.23). Klassismus verstanden als mehrdimensionales Phänomen – also auf der institutionellen, kulturellen und individuellen Ebene wirkend und somit auch mit Stereotypen und Vorurteilen fungierend – äußert sich u.a. auch darin, dass Menschen als „dumm“ tituliert werden.⁹²⁹ Auch hierzu finden sich im untersuchten Material Anrufungen: Mehrfach wird die Künstlerin als dumm benannt, oftmals in Verbindung mit der Zuschreibung als Mädchen; zudem äußert Hausmann, dass sie nicht mit „so viel ‚höheren‘ Menschen“ in Kontakt wäre, somit sieht er eine Distinktionslinie zwischen denen, die er als höher bezeichnet und Hannah Höch (vgl. DN: 6.21). Hier lassen sich intersektionale Bezüge zwischen den Differenzlinien Geschlecht und Klasse beobachten, die sich an der Bezeichnung Höchs als „dummes Mädchen“ materialisieren.

Herkunft/race

Bezüge zur Kategorie Herkunft/*race* im Sinne von Differenzserfahrungen lassen sich im Textmaterial nicht herausstellen, höchstwahrscheinlich begründet im *weiß* und deutsch-Sein der Künstlerin (und der mit ihr in Kontakt stehenden Personen). Zwar finden sich viele Aussagen in Form von Tagebucheinträgen, die den Zweiten Weltkrieg und damit verbundenen Ängsten bezeugen, jedoch nicht in Form *eigener Betroffenheit* von Rassismus oder Antisemitismus. Durch die Dethematisierung der Diskriminierungsform zeigt sich die Reproduktion von *Weißsein* als unhinterfragte herrschende Normalität innerhalb rassistischer Strukturen und rassifizierter Differenzmarkierungen, da diese schlichtweg nicht im Material auftauchen, nicht sichtbar werden.⁹³⁰ Hier stellt sich methodologisch zum einen die Frage, inwiefern in Forschungen zu Differenzkategorien nicht nur eine eigene Betroffenheit als marginalisierte Personen, sondern ebenso eine Nicht-Betroffenheit erforscht werden kann; zum anderen stellt sich hier die Frage, ob eine Perspektivierung einer Nicht-Betroffenheit oder auch einer sog. „Täter:Innen-Perspektive“ in einer diskriminierungskritischen Untersuchung überhaupt Raum gegeben werden sollte. In der vorliegenden Arbeit wurde sich entschieden, den Untersuchungsfokus auf eine Betroffenenperspektive zu legen.

Kriegserfahrungen/Politische Verfolgung

Hannah Höchs Leben war geprägt durch das Erleben des Ersten und Zweiten Weltkrieges, der NS-Zeit und damit verbundener politischer Verfolgung sowie der „inneren Emigration“ und das einsame, zurückgezogene Leben in ihrem Haus in Heiligensee ab 1939. Die mit diesen Erlebnissen verbundenen Gewalt-, Ausgrenzungs- und Verfolgungserfahrungen hätten ebenso als Differenzserfahrungen analysiert und gerahmt werden können. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Differenzkategorien für die Untersuchung des Gegenstandes – die Differenzserfahrungen Hannah Höchs – als wichtig für die Untersuchung erscheinen.⁹³¹ Es wurde sich in der vorliegenden Arbeit dafür entschieden, nicht zusätzlich die Kategorie *Kriegserfahrungen/politische Verfolgung* zu untersuchen, wenngleich dies für die Auseinandersetzung mit der Biographie Höchs sicherlich sehr spannend gewesen wäre.

929 vgl. Kemper/Weinbach, 2016, S. 19.

930 vgl. Piesche/Arndt, 2011, S. 192f.

931 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 16.

6.3 Collage (mit) „Lebensbild“



Abb. 22: Hannah Höch: „Lebensbild“, (1972/1973), Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

Im Verlauf der Konzeption des Forschungsdesigns dieser Forschungsarbeit entschied ich mich, dass die Rekonstruktion möglicher Differenzenerfahrungen von Hannah Höchs vor allem auf der Textebene erfolgen soll. Jedoch zeigt sich die künstlerische Collage „Lebensbild“ (Abb. 22) als relevant für den Argumentationsgang dieser Arbeit, sodass sie im nun folgenden Kapitel ebenfalls einbezogen wird.

Hannah Höchs Collage mit dem Titel „Lebensbild“ aus den Jahren 1972/73, die auch als „visuelle Autobiografie“⁹³² betitelt wird, spielt dahingehend eine wichtige Rolle, da sie eine Meta-Collage – eine Collage über (ihre eigenen) Collagen – darstellt. Auch ist das Lebensbild spannend, da sich in diesem das Prinzip Collage als künstlerisches aber auch epistemologisches Prinzip materialisieren: Es weist eine Polyperspektivität auf, erscheint überkomplex und vieldeutig – Bildausschnitte können und müssen vergrößert werden, um die Bildinhalte erkennen zu können. Zugleich wird aber auch deutlich, dass unzählige andere Möglichkeiten der An_Ordnung möglich und ebenso sinnhaft gewesen wären (vgl. Kap. 6.2.3 *Collage – verschiedene Möglichkeiten der An_Ordnung*).

932 Kittner, 2009.

Die Kunstwissenschaftlerin Alma-Elisa Kittner macht auf die Rolle der autobiografischen Erzählung für Frauen – also die Bedeutung dieser künstlerischen Arbeit für die Auseinandersetzung mit der eigenen Biographie – aufmerksam, wenn sie schreibt:

„Frauen waren bis ins 19. Jahrhundert – mithin Hannah Höchs Jahrhundert ihrer Geburt – nicht autobiografiewürdig. In den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts hingegen beschäftigen sich Künstlerinnen und Schriftstellerinnen zu einem Zeitpunkt verstärkt mit der Autobiografie, als das Autorenschaftskonzept radikal infrage gestellt wird. In diesem spannungsreichen Feld von Selbstvergewisserung und Destabilisierung, Selbstkonstruktion und Selbstdokumentation bewegt sich auch Hannah Höchs Lebensbild.“⁹³³

Wenngleich die feministische Kunstgeschichte seit den 80er-Jahren die Reduzierung Hannah Höchs Werk auf den Dadaismus korrigierte, erhielt das Lebensbild kaum wissenschaftliche Resonanz – woraus sich ebenfalls eine Begründung für die nähere Betrachtung der Arbeit ergibt.⁹³⁴ Die großformatige Collage (130×150 cm) erscheint in Bezug auf die Inszenierung als Künstlerin, Collagistin, Dadaistin – und dahingehend auch auf die De_Konstruktion des eigenen Selbst – als bildhafte Zusammenführung vieler thematisierter Fragmente der vorliegenden Arbeit.

Kittner führt weiter aus:

„Gleichzeitig reflektiert sie die Krisenhaftigkeit des Autorbegriffs in der Konstruktion eines facettierten Ichs. Sie stellt sich als Sammlerin, Collagistin und Monteurin, aber auch in ihrer Rollenvielfalt als Tochter, Ehefrau oder Geliebte dar. Statt ein stabiles Selbst zu konstituieren, führt sie Identitätskonstruktionen vor und kehrt dabei immer wieder statt zu ihrer Lebensgeschichte zu ihrem Werk zurück.“⁹³⁵

In ihrer Dissertation „Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager“ wendet sich Kittner den Möglichkeiten von Visualisierung der eigenen Biographie durch das Prinzip des Sammelns – bei Höch: Sammeln und Collagieren – zu und verdeutlicht die (visuelle) De_zentrierung des Subjektes mit vielfältigen Identitäten. Die Autorin betont die Selbstreferenzialität des Lebensbildes: Die Konzentration auf den Topos des eigenen Selbst und Lebens stelle eine Ausnahme im Werk Höchs dar⁹³⁶; formal bestimmt sie dies durch das Zitieren anderer Collagen und das „Prinzip der Dopplung und Spiegelung“⁹³⁷ – womit sie das mehrfache Verwenden der Fotografien und Motive im Lebensbild meint. Die Kunstwissenschaftlerin erörtert weiterhin die Entstehung des Titels und dessen Bedeutung möglicher Lesarten: So kristallisierte sich der Titel „Lebensbild“ erst nach mehrmaligen Um_entscheidungen heraus – Hannah Höch nennt es 1973 direkt nach der Entstehung „Selbstporträt“, im Jahr 1975 heißt es „Selbstbild-Collage“ und aus ihren Notizen von 1976 lässt sich schließlich die Bezeichnung „Lebensbild“ rekonstruieren.⁹³⁸ Aus diesem Suchprozess folgert Kittner:

„Während der Begriff ‚Selbstportrait‘ oder ‚Selbstbild‘ eher die statische und momentane Verfasstheit eines Individuums bezeichnet, verweisen die Begriffe ‚Leben‘ und ‚Biografie‘ auf fluktuierende Wandlungsprozesse, die durch narrative Strukturen erfasst werden. [...] Mit ‚Lebensbild‘ prägt sie einen Begriff für ihr Werk, der den der Autobiographie ins Visuelle überträgt.“⁹³⁹

An die ausgeführten Überlegungen schließt sich nun die Frage nach zentralen Motiven, die in der Textanalyse bereits herausgearbeitet wurden, als Untersuchungsgrundlage für das „Lebensbild“ an.

933 Kittner, 2016, o.S.

934 Kittner, 2009, S. 16f.

935 Kittner, 2016, o.S.

936 vgl. Kittner, 2009, S. 35.

937 Kittner, 2009, S. 40.

938 vgl. Kittner, 2009, S. 47.

939 Kittner, 2009, S. 47f.

Das Motiv *Geschlecht* lässt sich im Lebensbild wiederfinden – augenscheinlich bereits auf den ersten Blick durch die Vielzahl der abgebildeten Frauen-Köpfe. In Bezug auf *Geschlecht* zeigen sich im Lebensbild deutliche Überschneidungen mit den Textanalysen: Ebenso wie die Anrufungen und Selbstaussagen der Künstlerin unterschiedliche geschlechtliche (Rollen-)Erwartungen abbilden, die zum Teil diffus und dadurch bruch_haft erscheinen, zeigen sich in der Thematisierung von Geschlecht im Lebensbild unterschiedliche Identitäten Höchs als Frau.⁹⁴⁰ Nochmals mit Kittner gesprochen:

„Denn die zitierten Collagen und Montagen Höchs fächern von der *Braut* über die *Priesterin* bis hin zu *Das ewig Weibliche* ein Rollenspektrum auf, das wiederum mit Höchs dargestellten Identitäten im Binnenrechteck konfrontiert wird: Dort stellt sich Höch als Tochter, Schwester, Geliebte, als Partnerin in homo- und heterosexueller Konstellation, als Freundin und Ehefrau dar.“⁹⁴¹



Abb. 23: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Keuschheit“, (1972/73), Quelle: Kittner, 2016, o.S. VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.



Abb. 24: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Priesterin“, (1972/73), Quelle: Kittner, 2016, o.S. VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

940 Anm. d. Autorin: Eine popkulturelle Analogie aus den 1990er Jahren zu den unterschiedlichen und ggf. auch diffusen Rollenbildern an Frauen stellt das Lied „bitch“ von Meredith Brooks dar; sie singt: “I’m a bitch, I’m a lover, I’m a child, I’m a mother, I’m a sinner, I’m a saint, I do not feel ashamed”.

941 Kittner, 2009, S. 50f.

Hannah Höch reflektiert somit im Lebensbild unterschiedlichste Frauenrollen – die zum großen Teil den an sie gerichteten Anrufungen im untersuchten Textmaterial entsprechen – indem sie ältere Collagen aus unterschiedlichen Werkphasen, die den Themenkomplex Weiblichkeit bespielen, zitiert und neu inszeniert. Wie auch im Textmaterial tauchen die Motive⁹⁴² der *Heiligen/Unschuld* (in den Collagen „Priesterin“, 1930, (Abb. 23) und „Keuschheit“, ca. 1940, (Abb. 24), das der *Mutter* (in der zitierten Pietà von Michelangelo, Abb. 25), während die Collage der „Dompteuse“ (1930, Abb. 26) mit der Keuschheits-/Unschuldsmetaphorik bricht.⁹⁴³



Abb. 25: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Pietà“, (1972/73), Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

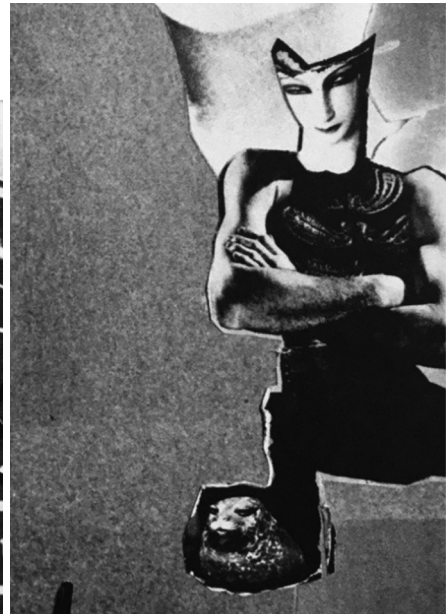


Abb. 26: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Dompteuse“, (1972/73), Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

Wie bereits innerhalb der Textanalyse herausgestellt, zeigen sich die geschlechtsbezogenen Anrufungen, die die Collagistin erfährt, ebenso wie ihre Selbstaussagen, als ambivalent und widersprüchlich. Eine solche Ambivalenz ist innerhalb des Lebensbildes zu finden, sowohl wenn die unterschiedlichen Darstellungen von Frauen miteinander verglichen werden, als auch in den einzelnen zitierten Collagen zeigen sich unterschiedlichste Frauen-Darstellungen.

Paradigmatisch für diese steht – im linken oberen Drittel des Lebensbildes angeordnet – ein Collagestückchen von Höchs Malerei „Die Braut (Pandora)“ aus dem Jahr 1927; die Künstlerin ist zu diesem Zeitpunkt 38 Jahre alt (Abb. Nr. 27). Das Werk „Die Braut (Pandora)“ gehört zu den bekannteren Arbeiten Hannah Höchs, ist im ursprünglichen Sinne eine Malerei, wird jedoch im Rahmen der vorliegenden Arbeit unter dem Fokus Collage diskutiert, da eine Fotokopie der Malerei im Lebensbild platziert und in dieses ein_collagiert ist. Das Bild zeigt – wie der Titel bereits verrät – eine Braut und ihren Bräutigam, wobei auffällig ist, dass die Erstgenannte

942 Anm. d. Autorin: Vgl. hier auch *Collageschnipsel HaHö 1 Metaphern*.

943 vgl. Kittner, 2009, S. 147.

einen weitaus größeren Raum innerhalb des Bildes einnimmt. Auffällig und kunsthistorisch viel diskutiert wird die Braut in Bezug auf ihren Kopf, der einerseits sehr groß im Verhältnis zum eigenen Körper zu sein scheint und somit stark überdimensioniert wirkt, zum anderen auch weitaus größer als der des Bräutigams ist und diesen zur Hälfte verdeckt. Gleichzeitig nimmt der Kopf der Braut eine tragende Rolle ein, da er vielfach mit einem Puppen- oder Babykopf verglichen – aufgrund des proportionalen Verhältnisses von Körper und Kopf, das weniger dem eines erwachsenen Menschen als vielmehr eines Babys oder Kleinkindes entspricht – und diese Perspektive zu Weiblichkeitsdarstellungen in Bezug gesetzt wird.



Abb. 27: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Die Braut (Pandora)“, (1972/73), Quelle: Kittner, 2016, o.S./ VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

Außerdem werden die (im Verhältnis zum restlichen Gesicht) sehr großen Augen der Braut, ebenso wie der schräg nach oben gerichtete Blick, der aus dem linken oberen Bildrand herauszuführen scheint und der leicht geöffnete Mund der Protagonistin als kindliche Geste und/oder als naiver Blick interpretiert.⁹⁴⁴ Dieser Collageschnipsel erscheint für die vorliegende Auseinandersetzung mit Differenzenerfahrungen Hannah Höchs in Bild und Text als ein sehr prägnanter, da innerhalb dessen nicht nur mit Weiblichkeitsbildern gespielt wird, sondern zusätzlich die

944 vgl. Kittner, 2009, S. 147.

Ebene Alter einbezogen ist: Wie in der Textanalyse bereits herausgestellt wurde, wird die Künstlerin noch im Erwachsenenalter als „Mädel“ (DN: 6.21) oder „dummes Mädchen“ (DN: 27.3) bezeichnet; die zweitgenannte Anrufung ereignet sich im gleichen Jahr, in dem sie „Die Braut (Pandora)“ malt. Wenn also innerhalb der Textbetrachtungen ein Kreuzen der Anrufungsachsen *Geschlecht* und *Alter* herausgestellt werden kann, so lässt sich die Verschränkung beider Ebenen auch im Bild beobachten. Indem Höch nicht nur die Darstellung einer weiblichen Person wählt, sondern diese bildhaft mit Anrufungsebenen im Sinne von Verkindlichung und Objektifizierung („die Frau als Puppe“) bespielt, stellt sie die ambivalenten gesellschaftlichen Rollenerwartungen an Frauen dar. Während sowohl die Figur der Braut als auch die sich im Mittelgrund befindenden Symbolobjekte und der Hintergrund des Bildes in (warmen) Farben gehalten sind, ähnelt die dargestellte männliche Person (der Bräutigam) im anthrazitfarbenen Anzug – auch durch die eher steif wirkende Körperhaltung – vielmehr einer Statue oder einer Maschine denn einer lebenden Person. Zusammenfassend ließe sich die Einordnung des Werkes wie folgt formulieren:

„Hier [LS: im Bild „Die Braut“] wird ein vermähltes Paar gezeigt, wobei die Braut in ihrem schlichten weißen Kleid einen überaus großen kindlichen Brückenkopf in groteskem Ausmaß trägt. Der Bräutigam, ohne physiognomische Ausartung dargestellt, scheint fast anteilnahmslos, stoisch in die Ferne zu blicken. Beide sind von insgesamt acht geflügelten Attributen umgeben, Relikte jener Braut-symbole, wie sie in Brautbildern des 19. Jh.s von Amoretten herangezogen werden. Die kindliche Physiognomie vermittelt den Eindruck einer verängstigten Kreatur, die skeptisch auf eine brüchige Ordnung blickt, wie die einer traditionell verstandenen Eheschließung mit einem überholten Rollenbild der Frau.“⁹⁴⁵

Innerhalb des Lebensbildes kann „Die Braut (Pandora)“ auch als Kommentar zu (eigenen) heterosexuellen Paarbeziehungen gelesen werden, wie Kittner ausführt:

„Unversehens wird das collagenartige Bild der ‚Braut‘ mit dem repräsentativen Porträt der starren Eltern Höchs in der Fotografie der Silberhochzeit parallelisiert. Auch das Schnappschussfoto mit Raoul Hausmann liegt mit der ‚Braut‘ kompositionell auf einer Ebene [...].“⁹⁴⁶

In unmittelbarer Nähe zum betrachteten Braut-/Pandora-Schnipsel, am oberen Bildrand in einer mittigen, zentralen Position, ist außerdem die Collage „Meine Haussprüche“ (1922) (Abb. Nr. 28) in Höchs Lebensbild wiederzufinden. Während

„die meist Bibelsprüche und Sprichwörtern nachgebildeten traditionellen Haussprüche, an Türen, Wänden und Balken, aber auch auf Küchenutensilien und -möbeln angebracht, [...] in der Regel lehrhafte, lebenspraktische und christlich-moralische Sentenzen“⁹⁴⁷

beinhalten, lassen sich Höchs Haussprüche nicht in diesem Sinne verstehen. Vielmehr reflektieren ihre Haussprüche in sprachlicher Uneindeutigkeit – ganz in dadaistischer Manier – ihre Zeit im Umkreis von Dada Berlin und positionieren sich zugleich auf der Achse Geschlecht. Silke Wagener fasst dies wie folgt zusammen:

„Im Hinblick auf die periphere Position Hannah Höchs in der Berliner Dada-Bewegung bzw. auf die erneute Marginalisierung von Frauen in den Avantgarden insgesamt lässt das gleich doppelt verwendete Hülsenbeck-Zitat jedoch noch eine andere mögliche Lesart zu, die sich auf den Aufstand der Söhne

945 Zybok, 2017, S. 323.

946 Kittner, 2009, S. 147.

947 Wagener, 2015, S. 189.

gegen die väterliche Ordnung bezieht: Den Avantgardisten ging es auf allen Ebenen um den Kampf mit der Tradition und gegen eine ästhetische und autoritäre Ordnung, die das Gesetz des Vaters repräsentiert. Durch die Pose des aggressiven, exzentrischen und aktionistischen Sohnes, der das neue Menschsein ankündigt, werden zwar einerseits traditionelle Männlichkeitsbilder in Frage gestellt, gleichzeitig wird jedoch auch weiterhin eine starke und martialische Form von Männlichkeit gepflegt. Hannah Höch stand diesen Revirilisierungstendenzen skeptisch gegenüber. Sie führt ihre Rebellion aus der Distanz und trat dem konzentrischen Treiben ihrer Dada-Gefährten mit humorvoller und hintergründiger Ironie entgegen. In diesem Sinne verweist das Hülsenbeck-Zitat im Zentrum der Collage sowohl auf das allgemeine Ende der Berliner Dada- Bewegung als auch auf die spezielle Abwendung Hannah Höchs von den Dadaisten, nicht aber von den dadaistischen Impulsen und Praktiken, die sie zu einem ästhetischen Konzept weiter entwickelte [...]“⁹⁴⁸

Somit lassen sich Höchs Haussprüche und deren Platzierung im Lebensbild als Reflexion ihrer Rolle als (einzig) weibliche Person im Kreis der Dada-Kollegen, ebenso wie als retrospektive Betrachtung auf einen Lebensabschnitt, einen biografischen Schnipsel – inklusive ihrer Beziehung zu Raoul Hausmann, von dem sie sich im gleichen Jahr trennt – verstehen.

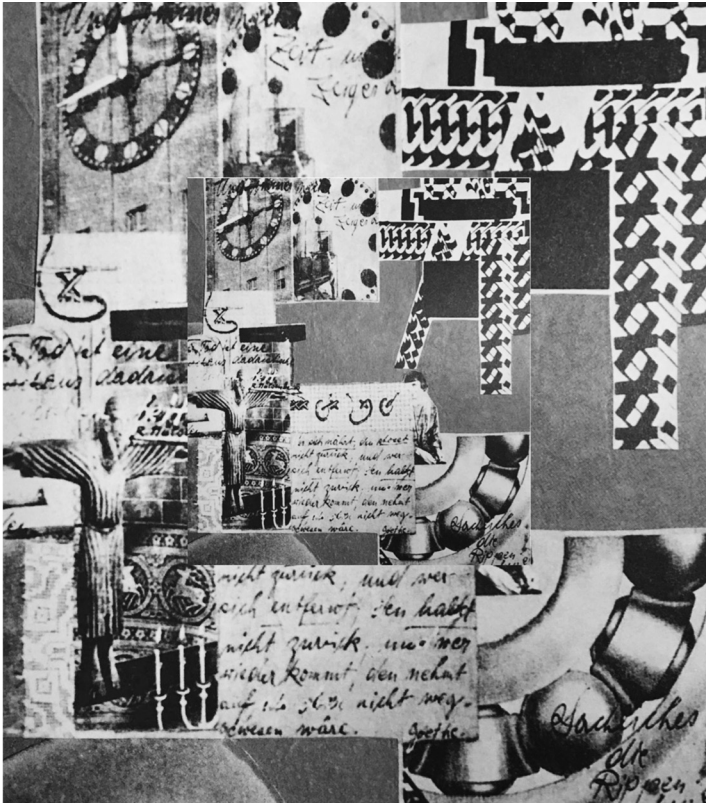


Abb. 28: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Meine Haussprüche“, (1972/73),
Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

948 Wagener, 2015, S. 193f.

Das in der Textanalyse in Bezug auf Differenz Erfahrungen herausgearbeitete Motiv des *Alters* lässt sich im Lebensbild insofern recht deutlich wiederfinden, als dass die unterschiedlichen Fotografien der Künstlerin zu *bestimmten* Lebenszeitpunkten aufgenommen wurden und somit ein jeweiliges Alter dokumentieren. Interessant erscheint hier, dass Fotografien von Höch, auf denen sie weiße Haare hat, innerhalb des Lebensbildes großformatiger und häufiger auftauchen als Fotografien von ihr als *junge* Frau oder Mädchen. Im rechten oberen Bildrand sticht in Bezug auf *Alter* außerdem eine Fotografie der Künstlerin als Kleinkind heraus, auf welcher sie einen Pinsel (als Merkmal eines Künstler:Innen-Selbstportraits) in die Kinderhand collagiert; mit Kittner lässt sich die ironische Dekonstruktion des Künstlerlegendenmythos (vgl. Kap. 4.2 *Künstler:Innen und die Rolle des Mythos*) durch die Darstellung nicht eines talentierten Kindes, sondern Babys, nachzeichnen (Abb. 29).⁹⁴⁹



Abb. 29: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Rollen/Geniebaby“, (1972/1973), Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

Wie bereits erörtert wurde, lässt sich das Motiv des *Alters* im untersuchten Material sowohl mit der Brille *Geschlecht* als mit der des *Körpers* betrachten: Gabriele Winker und Nina Degele fügen in ihrer Perspektivierung von Intersektionalität der Trias race-class-gender auf der Strukturebene die Kategorie *Körper* hinzu, innerhalb welcher sich Alter, körperliche Verfasstheit, Gesundheit und Attraktivität fassen ließe⁹⁵⁰; dies lässt sich als Betrachtung von Alter denken – wie jedoch

949 vgl. Kittner, 2009, S. 51f.

950 vgl. Winker/Degele, 2009, S. 39f.

ausgeführt, verschränkt sich dies mit der Ebene Geschlecht, da ein *junges Mädchen* andere Unterdrückungserfahrungen machen kann als eine *Frau*. Auffällig ist, dass der Motivkomplex von *Körper/Krankheit*, der ja in den untersuchten Textdokumenten neben Geschlecht die zweite große Analyseebene darstellt, nicht im Lebensbild materialisiert zu sein scheint. Es lässt sich hier vermuten, dass das Nicht-Auftauchen dieses Motives mit der Unsichtbarkeit der Achse Körper/Behinderung⁹⁵¹ – auch für Betroffene – zusammenhängt. Zugleich kann die Nicht-Thematisierung im Bild eine Entscheidung der Künstlerin sein, ihre Gedanken und Gefühlen, die sich in Tagebuchnotizen, also an sich selbst verfasst hat, nicht einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen, da – wie Kittner vermutet – das Lebensbild als Werk für den öffentlichen Raum angedacht war.⁹⁵²

Die Achse *race*/Herkunft – auch wenn sie nicht im Textmaterial zutage tritt – taucht im Lebensbild auf, als Zitation von Collagen der Werkreihe „Aus einem ethnografischen Museum“. Mit Denise Toussaint lassen sich diese als Dekonstruktion nationaler Zugehörigkeits- und Identitätsdiskurse verstehen:

„Indem Höch jedoch eben nicht auf die Stabilität [von Zugehörigkeit und Identität] verweist, sondern mit Brüchen und grotesken Zusammenstellungen Instabilität vorführt, kann sie auf die Fiktionalität des Gebildes verweisen, das eine eigene, europäische Identität von einer fremden, außereuropäischen Identität so sicher abzugrenzen vorgibt.“⁹⁵³

Als ein Beispiel ließe sich hier die wieder_aufgegriffene Collage „Deutsches Mädchen“ aus dem Jahr 1930 aufführen, die im linken oberen Bildrand des Lebensbilds auftaucht (Abb. 30).



Abb. 30: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Deutsches Mädchen“, (1972/73), Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

951 Anm. d. Autorin: Eine sich hier anschließende Frage ist zu einen die nach der generellen Darstellungsmöglichkeit von *Körper/Krankheit* als Themenkomplex in künstlerischen Arbeiten – hier stellen m.E. die Malereien Frida Kahlos Ausdrucksformen dar, die es schaffen, diesen einzufangen und bildnerisch nachvollziehbar zu machen. Zum anderen wird die Frage danach aufgerufen, wie es möglich sein könnte, das *Leiden an Anderen* in eine bildnerische Darstellung bringen zu können, worauf ich zum jetzigen Zeitpunkt jedoch noch keine Antwort habe.

952 vgl. Kittner, 2009, S. 36.

953 Toussaint, 2014, S. 256.

In dieser Collage zeichnet Hannah Höch das Bild einer „archetypisch deutschen Frau“⁹⁵⁴, wie sie in der medialen Öffentlichkeit der 1920er Jahre typisiert wird und „skizziert die Baukastenstruktur weiblicher Identität, indem sie das typisch deutsche Mädchen als Konglomerat aus einzelnen Gliedern beschreibt“⁹⁵⁵, womit sie die Behauptung der (ab)geschlossenen Identität der Frau als Projektionsfläche offenlegt. Im „Lebensbild“ lassen sich weiterhin die Collagen „Entführung“ (1925), „Die Süsse“ (1926) und „Angst“ (1970) finden, die im Kontext *race*/Herkunft betrachtet werden können (Abb. Nr. 31).⁹⁵⁶

Wenngleich sich bildhafte Brüche mit vermeintlichen Identitäten im Bildmaterial der drei zitierten Collagen beobachten lassen, stellen diese m.E. nach gleichzeitig Reproduktionen kolonial-rassistischer Bilder dar. So bricht Höch zwar in der Collage „Entführung“ durch die Art der Darstellung der Szene mit einer tatsächlichen Entführung, jedoch werden sowohl Bezüge zur sog. „Schwarzen Schmach“ hergestellt und Schwarze Menschen weiterhin als Bedrohung stilisiert.⁹⁵⁷



Abb. 31: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Entführung“, „Die Süsse“, „Angst“ (1972/73), Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

954 Toussaint, 2014, S. 135.

955 ebd.

956 Anm. d. Autorin: Zur vertieften Auseinandersetzung siehe: Toussaint, 2014, S. 123–224.

957 vgl. Toussaint, 2014, S. 130f.

Die Ebene von *Klasse* lässt sich im Lebensbild nicht offensichtlich und auf den ersten Blick rekonstruieren, was insofern nicht verwundert, da diese im Textmaterial ebenfalls unterrepräsentiert erschien. Hier stellt sich die Frage, inwiefern Klasse als Bildthema materialisiert werden kann ohne stereotype Reproduktionen und Zuschreibungen z.B. von Armut darzustellen? Die Unsichtbarkeit von Klasse sowie die De-Thematisierung dieser Differenzkategorie und -erfahrung lässt sich zum einen darin begründen, dass Diskurse um und Forschungsansätze zu Klasse und Klassismus im deutschsprachigen Raum noch als Desiderate erscheinen – vor allem in Bezug auf Möglichkeiten nicht stereotyper Darstellungsformen.⁹⁵⁸ Jedoch lässt sich beispielsweise der Bildausschnitt des Künstler:Innen-Babys mit dem Pinsel in der Hand unter der Perspektive von Klasse betrachten: Indem Höch sich selbst – wengleich dies ironisch geschieht – als begabte (Baby-)Künstlerin inszeniert, ruf sie damit Bezüge zu ihrem eigenen kulturellen Kapital auf. Gerade *weil* sie sich als *Baby*-Künstlerin darstellt, dessen Zukunft als Künstlerinnen-Genie schon festgelegt zu sein scheint, thematisiert sie damit ihre eigene Herkunft und Perspektive in eine Zukunft als Künstlerin zu blicken. Weiterhin könnten Höchs collagierte Bildausschnitte der Kakteen – auf die nachfolgend noch vertieft eingegangen wird – sich auch als Bezüge zu Klasse lesen, da Kakteen sehr genügsame, zähe Pflanzen sind, die die Assoziation des Bescheidenen aufrufen.

Als weiterhin interessant für eine Bildanalyse in Bezug auf Collage von Biografie erscheinen die Bildelemente im „Lebensbild“ auf einer Metaebene: So finden sich einerseits viele Menschenköpfe – sowohl Höchs eigene als auch die ihrer Familienmitglieder, Partner:Innen und Freund:Innen – die, ebenso wie biografische Zeugnisse auf die Kontaktfreudigkeit und Geselligkeit der Dadaistin verweisen;⁹⁵⁹ zugleich ist das Lebensbild aber auch gefüllt mit floralen Collageschnipseln, die auf ihren Lebensabschnitt in Heiligensee, der ebenso von Einsamkeit und Zurückgezogenheit geprägt war, verweisen. Hannah Höchs Garten, der auch als Pflanzencollage bezeichnet wird, in ihrem Haus in Heiligensee, stellt einen Rückzugsort – vor allem während der NS-Zeit – dar, gleichzeitig beschreibt sie die erlebte Zeit als einsame, wie sie in einem Brief an Thomas Ring (1943/44) erzählt: „Ich lebe also sehr zurückgezogen in meinem Häuschen und mit einem Stück Erdboden, dass mit einem Zaun abgeschlossen ist. [...] Gesundheitlich geht es so an“ (DN: 43.7). So können die Bildobjekte von Menschen und Pflanzen auf jeweilige biografische Lebensphasen verweisen, die als sehr unterschiedlich und daher bruchhaft zueinander erscheinen. In Bezug auf die floralen Elemente fällt die Vielzahl der collagierten Kakteen auf (Abb. 32): Diese prägen den linken unteren Bildrand und bespielen somit ein Viertel des Gesamtbildes, wodurch sie bereits auf den ersten Blick als präsent im Lebensbild erscheinen.

958 vgl. Kemper/Weinbach, 2016, S. 30f.

959 Anm. d. Autorin: Ziemlich zentral im Bild positioniert (direkt unter Höchs Selbstportrait mit den gefalteten Händen) finden sich die kleinen Collageschnipsel-Fotos ihrer (Künstler-)Freund:Innen, die auch schon zahlreich im Textmaterial in Form von gesendeten Postkarten und Briefen auftauchen. Namentlich sind Nelly und Theo van Doesburg, Kurt Schwitters, Hans Arp, Moholy-Nagy, Hans Richter, Tristan Tzara, Werner Graeff, sowie El Lissitzky im Zentrum des Lebensbildes aufzufinden.



Abb. 32: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Kakteen“, (1972/1973), Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

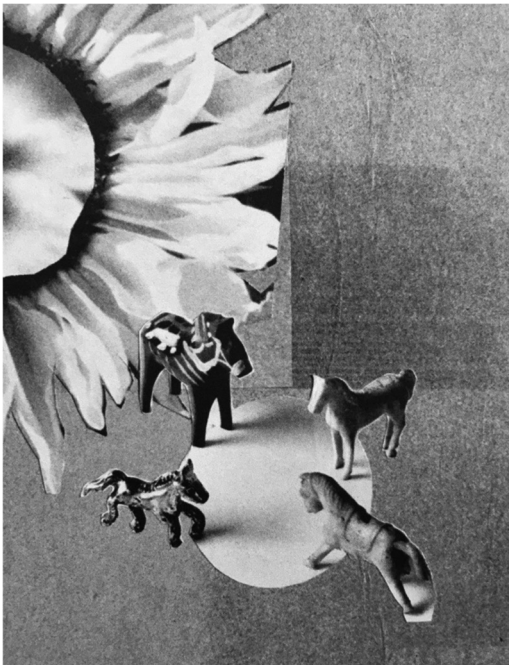


Abb. 33: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Raritäten“, (1972/1973), Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

Die Kakteenpflanzen, die sehr wenig Wasser benötigen und daher den Charakter des Zähnen und Genügsamen zu haben scheinen, ebenso wie sich die Symbolik von Einsamkeit, Dickköpfigkeit und Individualismus um sie rankt, – von Höch als „die Stacheligen“ bezeichnet – stellen wichtige Begleiter der Künstlerin dar, ebenso wie sie wichtige Objekte ihrer Lebens-Sammlung sind.⁹⁶⁰ Neben floralen Collageschnipseln tauchen im Lebensbild weitere Objekte – die Künstlerin nennt sie Raritäten oder Minis – als relevante (biografische) Verweise auf. Auch diese gesammelten Dinge stellen biografische Abschnitte im Leben Höchs dar, so dokumentiert die Collagistin ihr Leben beständig durch das Sammeln und Collagieren. Kittner bringt dies wie folgt auf den Punkt:

„Während die Sammlerin Höch wiederum sich selbst als Künstlerin darstellt, bringt der sammlerische Pakt vielfältige Identitäten der Künstlerin als Sammlerin hervor: Die Collage Lebensbild ist selbst eine Sammlungs-Sammlung, auf deren Folie verschiedene Sammlungen sichtbar werden. Das Collagenwerk der Künstlerin als Retrospektive ist eine monographische Selbstdarstellung der eigenen Arbeiten: Hier etabliert die Sammlerin Hannah Höch die Künstlerin Hannah Höch. Als Kunstsammlerin stellt Höch die Verfügbarkeit ihrer Kunstobjekte spielerisch dar, indem sie auch ihre eigene Arbeit als Ausschnitt in die Kunstsammlung integriert. Eine weitere Sammlung, die der Privatfotos, zeigt Höch als Privatperson, die sich jedoch im Falle des Kleinkindportraits wiederum zu einer Selbstdarstellung als Künstlerin wendet. In der Raritätensammlung dagegen greift Höch den Topos der Personalisierung der Dinge auf und inszeniert sich als Sammlerin, die sich in ihren Dingen spiegelt. Diese verschiedenen Sammlungen werden überblendet und zusammengefasst von den zahlreichen Porträts der Hannah Höch als alter Frau. Sie nimmt gleichsam die Position der Erzählerin ein, die sich als Künstlerin, als Kunstsammlerin, Raritätensammlerin und als ‚Privatperson‘ darstellt.“⁹⁶¹

Die im vorliegenden Zitat beschriebene Raritätensammlung Höchs findet sich im Lebensbild repräsentiert durch die kleinen Pferdchen in Setzkastengröße aus ihrem Mini-Museum, zu finden in der linken oberen Ecke des Lebensbildes (Abb. 33), während das Glasei, das ihr ältestes Sammlungsstück darstellt – Hannah Höch hatte es im Alter von fünf Jahren von ihrer Tante geschenkt bekommen – im linken unteren Bildrand anzutreffen ist (Abb. 34).⁹⁶²

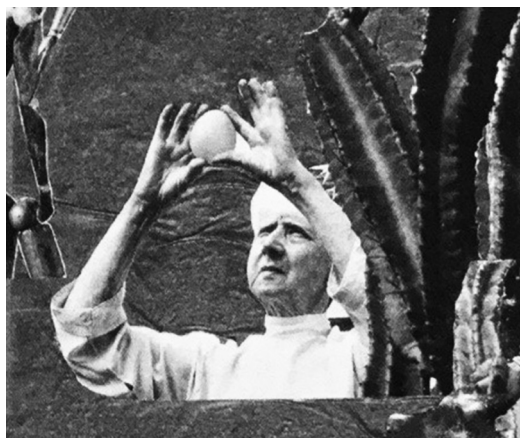


Abb. 34: Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Glasei“, (1972/1973), Quelle: Kittner, 2016, o.S./VG Bild-Kunst, Bonn, 2021.

960 vgl. Kittner, 2009, S. 285.

961 Kittner, 2009, S. 245.

962 vgl. Kittner, 2009, S. 283f.

In diesem Sinne verweisen sowohl die Setzkasten-Tierchen als auch das Glasei⁹⁶³ auf (die eigene) Kindheit, sowie auf das Sammeln als spielerischen Akt, der nicht der Nützlichkeit, sondern einem freudvollen ästhetischen Zugang zu den Dingen und der Welt dient; auch der bruchhafte Unterschied zwischen den Lebensphasen von Kindheit und Erwachsenenalter kann sich an diesen Objekten zeigen (Abb. 35).



Abb. 35: Lena Staab: „Setzkästen 3-L“, (2020).

Das Lebensbild erscheint, wie dargelegt wurde, als relevantes für die Betrachtung der Differenz-erfahrungen Hannah Höchs, da die in den Textanalysen herausgestellten zentralen Motive von *Geschlecht* – genauer Frau-Sein/Weiblichkeit/Homosexualität – und auch *Körper* in Form der Thematisierung von Alter im Bild auftauchen, so nicht nur auf der sprachlichen, sondern auch auf der bildlichen Ebene Bedeutung für die Künstlerin finden.

Die Collage aus Collagen erscheint für die vorliegende Arbeit jedoch zu einem mindestens genauso beträchtlichen Anteil von Bedeutung zu sein, da das Lebensbild die in der vorliegenden Arbeit ausgebreitete und explizierte These der Biographie als Collage nicht nur unterstreicht, sondern diese zu materialisieren scheint. Die These lautete wie folgt:

Differenzerfahrungen, die mit Zuschreibungen als Andere verbunden sind, werden als biographische Brüche thematisiert und strukturell als solche erfahren. Somit lassen sich Differenzerfahrungen als Teile eines collagierten Lebens/einer collagierten Biographie diskutieren.

963 Anm. d. Autorin: Bei der Ausführung zum Erscheinen von Hannah Höchs Glasei muss ich direkt an Humpty Dumpty denken. Im ersten Impuls denke ich, dass er sich über das Vorkommen des Eis, das mit einer runden Form symbolisch auch auf die Frage des Ursprungs des Lebens verweist (Wer war zuerst da, Henne oder Ei?), freuen würde; beim weiteren darüber Nachdenken wird mir jedoch klar, dass Humpty Dumpty sein Auftauchen selbstverständlich als selbstverständlich erachten würde.

Indem die Künstlerin Hannah Höch in der Collage Lebensbild nicht nur formal/medial, sondern auch inhaltlich – in Form der Fragmentierung des Lebens, als Herausstellen der Un_einheitlichkeit der (eigenen) Biographie – das In_dividuum als ungeteilte Einheit dekonstruiert, lässt sich ihr letztes großes Werk als Materialisierung von Biographie als Collage betrachten.



Collagestückchen +/- 0:

Konklusionen: Inklusion und Collage – ein (vorläufiges) Fazit

Lassen sich nun – nach der ausgeführten Analyse und Collage des Materials – mögliche Subjektivierungen von Differenzerfahrungen der Künstlerin Hannah Höchs rekonstruieren? Kann dies überhaupt gelingen, wenn die untersuchte Person nicht mehr lebt und sich somit nicht mehr zur Frage äußern kann, ob und wenn ja, inwiefern sie Erlebnisse und Erfahrungen als relevante für das eigene Differenzerleben begreift? Ist es möglich anhand der vorliegenden Dokumente und Dokumentschnipsel Aussagen zu treffen und Setzungen zu machen, ohne dabei übergriffig zu sein? An dieser Stelle soll eine methodologische Reflektion der vorliegenden Arbeit erfolgen und auf die aufgerufenen Fragen eingegangen werden; anschließend werden daraus resultierende pädagogische Reflexionen in Bezug auf deren Wirkmöglichkeiten in den Forschungsfeldern der Kunst- und Inklusions-/Behindertenpädagogik befragt.

Wie bereits im Methoden-Methodologie-Kapitel ausgeführt, soll die Rekonstruktion der Differenzerfahrungen Hannah Höchs als fragmentarische Annäherung, als *Collage-Schnipsel* möglicher Differenzerfahrungen betrachtet werden. Im Material lassen sich Verweise finden, die belegen könn(t)en, dass die Künstlerin durch die vielfachen Anrufungen als Frau und damit verbundenen teils stereotypen, teils diffusen Rollenvorstellungen, sich selbst als Frau er_lebt und somit (z.B. in der Gruppe Dada unter lauter Männern) als different zu ebendiesem erfährt; ebenso wie die Versprachlichung von Diskriminierungen, die sie aufgrund ihres Geschlechts erlebt, als Bewusstsein für das Kategorisiert-Werden des eigenen Selbst verstanden werden können. Auch die im Material herausgestellten biografischen Erfahrungen, die in den Achsen Geschlecht und Körper liegen (sich auch teilweise überkreuzen), können als Verweise auf Differenzerleben gedeutet werden. Allerdings – da Hannah Höch nicht mehr lebt und somit sich nicht mehr äußern kann – kann sie die herausgestellten, für die Verfasserin der vorliegenden Arbeit relevanten, Collagen-Schnipsel nicht kommentieren, einordnen oder relativieren. Auch ist nicht mehr möglich, dass sie Gesagtes zu einem späteren Zeitpunkt ihres Lebens in einem anderen Licht betrachtet; diesen Möglichkeitsraum möchte ich ebenso einräumen wie Widersprüchlichkeiten, Ambivalenzen und Brüche des eigenen Erlebens und der eigenen Biographie. Somit soll das Vorliegende eine *An_näherung an Differenzerfahrungen* der Künstlerin bleiben; denn, genauso wie herausgestellt wurde, dass Biographien brüchig, fragmentarisch, nicht-logisch und widersprüchlich – sowohl für betreffende Personen selbst, als auch für Außenstehende – er_lebt oder gedeutet werden, kann auch eine Analyse, die (selbst) kritisch sein möchte, sich selbst nur als fragmentarische verstehen, als vor_läufige Sinnzentrierung. Auch bleibt die Frage offen, inwiefern die Künstlerin den, innerhalb der vorliegenden Arbeit untersuchten, Textkorpus mit ihren eigenen künstlerischen Arbeiten und sich somit überschneidenden Themenkomplexen wie Weiblichkeit/Frau-Sein, Alter und Körper(lichkeit) in Verbindung gebracht hätte. So habe ich als Forscherin Bezüge zwischen dem untersuchten Bild- und Textmaterial hergestellt und unter der Perspektive der Differenzerfahrung untersucht – mit dem Ergebnis, dass vor allem die Achsen Geschlecht und Körper als sehr prominent erschienen – da es sich jedoch beim untersuchten Material nicht um das Gesamtwerk *aller* überlieferten, auf Biografisches verweisenden, Dokumente handelt, sondern einen (möglichst repräsentativen) Ausschnitt darstellt, bleiben Aspekte ungenannt. Beispielsweise Höchs Werkkomplex „Aus einem ethnographischen Museum“ (1924–1930) thematisiert, wie Denise Toussaint in ihrer Dissertation untersucht,

die Kategorie *race* durchaus; nichtsdestotrotz bleibt sie im untersuchten Textmaterial unsichtbar, weshalb innerhalb der Analyse nicht die Verbindung zwischen Bild- und Textmaterial zur Kategorie *race* hergestellt werden und in Kapitel 6.3 *Collage (mit)* Lebensbild lediglich auf die Collagen des Werkkomplexes, da sie im „Lebensbild“ zitiert werden, verwiesen werden kann. Auch wäre es möglich gewesen noch weitere biografische Quellen, in denen die Künstlerin selbst zu Wort kommt, in die Analyse einzubeziehen, um ein noch umfassenderes Bild zeichnen zu können.⁹⁶⁴

Innerhalb der theoretischen Darlegung des Gegenstandes, in den Kapiteln 2 *die Collage als künstlerische Ausdrucksform und biografisches Prinzip*, 3. *Collage als methodisches Prinzip – Differenzverfahren als künstlerischer Ausdruck?*, 4. *Künstler:Innen im Diskursfeld von Kategorisierungen, Zuschreibungen und Deutungshoheit – machttheoretische Überlegungen und Ausleuchtung des Forschungsfeldes*, sowie Kapitel 5 *Differenzverfahren und Collage* wurde die Perspektive im Prinzip Collage zu denken, eröffnet und dies auf Biografie und Subjektwerdung übertragen. Hier würde sich als interessante Forschungsforschungs(Anschluss)frage ergeben, inwiefern bzw. ob sich das Dargelegte theoretisch und methodisch-methodologisch auch auf einen anderen Gegenstand/eine andere (künstlerisch arbeitende) Person übertragen ließe. Zusätzlich stellt gerade die Frage nach der Collage als methodischem Prinzip m.E. ein Forschungsdesiderat dar, das es in Zukunft zu untersuchen gilt und um das gängige qualitative Forschungsmethoden erweitert werden könnten/sollten, ebenso wie Möglichkeiten biografischen Forschens anhand biographisch relevanter Dokumente.

Wie dargelegt wurde, lässt sich Collage als künstlerisches, biografisches, epistemologisches und methodisches Prinzip verstehen. Welche Folgerungen lassen sich aus dem theoretisch und empirisch Dargelegten für Kunst- und Behinderten-/Inklusionspädagogik schließen? Was bedeutet die Collage als Lebensprinzip für pädagogische Fragestellungen? Und wo erscheint sie an bereits bestehende Perspektiven anschlussfähig?

Anschlüsse an kunstpädagogische Fragestellungen ergeben sich sowohl aus den theoretischen Herleitungen als auch aus dem Gegenstand selbst: Wie entfaltet wurde, ist ein Denken *in* Collage weit mehr als lediglich das Nutzen von Schere, Klebestift und Papier um ein geklebtes Papierbild herzustellen. Vielmehr ergeben sich aus der Perspektive, dass **alles Collage ist** sowohl Fragen danach, inwiefern biografische Auseinandersetzungen mit dem eigenen (fragmentierten) Selbst in kunstpädagogischen Kontexten aussehen können, als auch die didaktische Frage nach einem zeitgemäßen Collage-Unterricht jenseits der Schere-Klebestift-Papier-Trias (Abb. 36).



Abb. 36: Lena Staab: „SKI-Prinzip“, (2020).

⁹⁶⁴ Anm. d. Autorin: Aus verschiedenen Gründen habe ich mich dagegen entschieden; zum einen, um – wie es so schön heißt – den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu sprengen, sprich: die eigenen Kraftressourcen lassen es nicht (mehr) zu. Zum anderen stellte es (m)eine methodologisch-methodische Entscheidungen dar, den Textkorpus zu beschränken und ihn nicht rhizomartig wachsen zu lassen, um das Material in Bezug auf den Gegenstand bändigen und intensiver untersuchen zu können.

Es stellt sich die Frage, inwiefern die vorliegenden Erkenntnisse einen Beitrag für das Feld der (Kunst-)Pädagogik leisten können, ohne lediglich auf der Ebene der pädagogischen Konsequenzen zu argumentieren?⁹⁶⁵ Selbstredend lassen sich die ausgebreiteten Gedanken nicht bruchlos auf kunstpädagogische Handlungsfelder im Sinne einer Über_setzung übertragen: Ganz im Sinne Jaques Derridas – mit dem in *Collagestückchen 4* – „*Als ob ich tot wäre*“ – *Anwendung, Dekonstruktion und Differenz* bereits der Problematik von Anwendungen und Dekonstruktion nachgegangen wurde, zeigt sich abermals die Schwierigkeit, eine de_konstruktive Perspektive wie die des Denkens in Collage nun auf einen Gegenstand (in diesem Fall Kunst- oder Inklusions-/Behindertenpädagogik) schlichtweg anzuwenden. Nochmal mit Derrida gesprochen:

„Die Dekonstruktion kann nicht angewendet werden. Warum? Sie kennen das Programm. Sie kann nicht angewendet werden, weil die Dekonstruktion keine Doktrin ist, sie ist keine Methode, noch ist sie ein Set von Regeln oder Werkzeugen. Sie kann nicht vom Performativen gelöst werden, von Signaturen, von einer gegebenen Sprache. Wenn Sie also ‚Dekonstruktion tun‘ wollen – ‚Sie wissen schon, so etwas, was Derrida macht‘ – dann müssen Sie etwas neu aufführen, in ihrer eigenen Sprache, in ihrer eigenen singulären Situation, mit ihrer eigenen Signatur. Sie müssen das Unmögliche erfinden und mit der Anwendung im technischen, neutralen Sinne des Wortes brechen.“⁹⁶⁶

Die Vorstellung einer schlichten praktischen *Anwendung* einer theoretischen Perspektive würde außerdem die dargelegten Theorieperspektiven nicht als eigenständige Wissenschaftstheorien anerkennen, sondern diese vielmehr als Methodenlehre *gebrauchen/benutzen*, deren Erträge für die Praxis verwurstet werden können.⁹⁶⁷ Diese verkürzte Annahme einer binären Theorie-Praxis-Opposition verkennt zudem die Tatsache, dass „die Theorie eine Form von Praxis, eine Praxis im Modus der Konstruktion und Reflexion [ist], und naturgemäß [...] keine Praxis je ohne diese Konstruktion und Reflexion und ohne die Betrachtung denkbar“⁹⁶⁸ ist.

Trotz der Unmöglich- bzw. Nicht-Sinnhaftigkeit die dekonstruktive (Theorie-)Perspektive der vorliegenden Auseinandersetzung mit Collage, Differenzerfahrungen und Künstler:Innen auf Kunstpädagogik anwenden oder übertragen zu können, zeigten sich während des Schreibens dieser Arbeit wiederkehrende Felder und Räume, die einer Collage-Differenz-Reflexion benötigen. So soll an die bildungstheoretische Perspektive auf Differenz und Kunst(unterricht) Pierangelo Maset angeknüpft und die politische sowie ethische Dimension kunstpädagogischer Handlungsfelder hervorgehoben werden, denn „die Vermittlung des Ästhetischen ist [...] eine gesellschaftlich höchst relevante Aufgabe. Sie geht durch das individuelle Subjekt hindurch und dient diesem als Sozialisations- und Orientierungsfaktor“⁹⁶⁹.

In diesem Sinne soll das Desiderat einer differenzgerechten⁹⁷⁰ Kunstpädagogik betont werden, die sich der eigenen blinden Flecken bewusst ist und (selbst-)reflexiv das eigene Wirkungsfeld als von Differenzen, Ungleichheiten und Herrschaftsverhältnissen durchzogenes thematisiert. Gerade die Reproduktion sozialer Ungleichheiten durch die Dethematisierung und Marginalisierung von Künstler:Innen mit Differenzerfahrungen – sowohl auf dem Kunstmarkt als auch in Lehrbüchern, im Kunstunterricht, in Alltagsdiskursen – stellt m.E. eine bisher nur marginal

965 Anm. d. Autorin: Die passenden Fragen hierzu wären: „Wie kann (demnach) guter Kunstunterricht aussehen? Welche Rezepte und Anleitungen für guten Kunstunterricht ergeben sich aus dem Gegenstand? Wie wird das Gelesene nun konkret umgesetzt?“

966 Derrida, 1995, S. 23.

967 vgl. Maset, 1995, S. 161.

968 Maset, 1995, S. 161f.

969 Maset, 1995, S. 66.

970 vgl. Boger, 2019d, S. 413ff.

betrachtete Dimension dar. Vorstellbar und gleichsam benötigt ist hier eine Kunstpädagogik, die programmatisch selbstkritisch agieren möchte und bereit ist am eigenen Stuhlbein zu sägen. Dahingehend versteht sich die vorliegende Arbeit und darin vertretene Position einer differenzgerechten Kunstpädagogik als standpunktreflexive Perspektive. Hieran anknüpfend soll der Ansatz der *Ästhetischen Operation* (wieder) aufgerufen werden, der sich sowohl eignet, um die bereits aufgeführte Idee der Verwertungslogik im Sinne eines Anwendungszwanges von Kunst(-pädagogischen) Theorien abzuwehren, als auch um die Notwendigkeit des kritischen Ein_greifens in das kunstpädagogische Fleisch hervorzuheben. Maset beschreibt diesen wie folgt:

„Zunächst sollen beim Ansatz ‚Ästhetische Operationen‘ die Wortbedeutungen von ‚Operation‘ als chirurgischer Eingriff, Verrichtung, Arbeitsvorgang, Prozedur, Unternehmung und zielgerichtete Bewegung eines Heeresverbandes eingebracht werden. Eine Operation beinhaltet all das: Sie ist Eingriff, Prozedur, Unternehmung etc. Sie hat aber nichts mit der ‚didaktischen Operationalisierung‘ gemein, deren Ziel es ist, künstlerische Gehalte für Unterrichtszwecke ‚herunterzubrechen‘. – Kann man/Frau gelegentlich auch etwas heraufbrechen?“⁹⁷¹

Demzufolge widersetzen sich ästhetische Operationen jeder technisch verstandenen Operationalisierung und gestalten sich als offener Prozess der Vermittlung des Künstlerischen.⁹⁷² Die Perspektivierung des Künstlerischen stellt wiederum einen weiteren Anschluss der vorliegenden Forschungsarbeit an das kunstpädagogische Feld dar: Indem der Frage nach Hannah Höchs Differenzerfahrung im Sinne eines biographischen Prinzips sowie des künstlerischen Ausdrucks nachgegangen wurde, konnte die Dimension des Prinzips Collage herausgestellt, in Höchs Leben(swerk) überhaupt erst gefunden und für mich als Forscherin sichtbar gemacht werden. Auch wenn die These, dass die Collage weitaus mehr als das geklebte Papierbild *sein* und *bedeuten kann*, zu einem recht frühen Zeitpunkt des Forschungsprozesses herausgestellt wurde, so brauchte es dennoch Zeit und Reflexion, um die Collage als Lebensprinzip in Hannah Höchs Umgebung überall zu er_kennen. Was es bedeutet, dass sie im *Prinzip Collage gedacht, gehandelt, gelebt* hat, dass ihr Schreibtisch, ihr Haus, ihr Garten, kurz, alles sie Umgebende als collagiert betrachtet werden kann, habe ich während des Arbeitsprozesses erst *gelernt*. Für den Umgang mit dem Künstlerischen lässt sich diesbezüglich schlussfolgern, dass Theoriebezüge und Hintergrundwissen vom Gegenstand dessen dezidierte Betrachtung erst ermöglichen. Genauso wie jede Form der Unterrichtsplanung eine Sachanalyse benötigt, um anhand dieser reflektieren zu können, was überhaupt der (gemeinsame) Gegenstand des Unterrichts ist, benötigt jede kunstpädagogische Operation die Kenntnis des Gegenstandes, mit dem sie arbeitet. Dieses Kennenlernen von und Arbeiten am ästhetischen Gegenstand, das viel Zeit benötigt, widerspricht jedem Versuch der Operationalisierung des Kunstunterrichtes und dessen Überführen in Rezepte und Anleitungen, die – ganz im Sinne der neoliberalen Selbstoptimierung – eine schnelle Planung ermöglichen sollen.⁹⁷³

Das Promotionsprojekt stellt außerdem in mehrfacher Hinsicht eine historische Untersuchung dar: Zum einen wird die (Kunst-)Geschichte der Collage (feministisch) aufgearbeitet und die Rolle Hannah Höchs in der Bewegung des Dadaismus beleuchtet, zum anderen wird eine Subjektivierungsforschung unternommen, die sich mit einer Toten beschäftigt. Somit wird der Versuch eines kritischen Umgangs mit kunstgeschichtlichen Quellen ent_wickelt, den es gleicher-

971 Maset, 2005, S. 11.

972 vgl. Maset, 2005, S. 14f.

973 Anm. d. Autorin: Eventuell liegt hierin begründet, dass einige der betrachteten Unterrichtsmaterialien zu Collagen (vgl. Kapitel 2) sowohl unter differenzgerechten als auch kunsthistorischen und wissenschaftstheoretischen Perspektiven sehr starke inhaltliche Verkürzungen aufweisen.

maßen für eine differenzgerechte Kunstpädagogik bräuchte, um nicht der Mystifizierung des Künstler-Genies zu verfallen. Die Neu_Erzählung der (Kunst-)Geschichte um Hannah Höch kann/soll außerdem als eine Geschichte gelten und erzählt werden, in der die Verhandlung mit dem eigenen Bruch_haften, mit biographischen Ambivalenzen und Uneindeutigkeiten, mit dem Erleben des eigenen Selbst als ein differentes künstlerisch zentral ist.

Die vorliegende Forschungsarbeit weist nicht nur zum kunstpädagogischen, sondern ebenfalls dem inklusions-/behindertenpädagogischen Feld Anknüpfungspunkte auf, die nun in Kürze dargelegt werden. So lässt sich die Analyse des Materials auch als die *Lebensgeschichte* einer Künstlerin lesen/verstehen/einordnen, die – durch Differenzenerfahrungen innerhalb der Kategorie Körper/Behinderung – eine Geschichte des Lebens mit chronischen Krankheiten sowie wie die der Erfahrung als *verrückt* bezeichnet zu werden, geprägt ist. Die Neukontextualisierung der (Kunst-)Geschichte Hannah Höchs stellt somit die Geschichte der fortwährenden Zuschreibung des *irre-, hysterisch-* oder *ver_rückt-Seins* heraus und rekonstruiert die psychopathologischen Anrufungen, die ihr in diesem Kontext wiederholt die Fähigkeit *vernünftig* denken und handeln zu können absprechen. So wird innerhalb der Analyse der Anrufungen, die an Höch gerichtet werden, das Kreuzen der Achsen Körper/Behinderung und Geschlecht herausgearbeitet und macht diese (Selbst-)Erzählung m.E. anschlussfähig an das Feld der Dis/Ability Studies⁹⁷⁴, sowie das der Mad Studies.⁹⁷⁵ Gerade weil die herausgearbeitete Geschichte von Hannah Höchs Differenzenerfahrungen nicht dem hegemonialen Bild von Behinderung entspricht, zeigt selbige ihr subversives Potenzial als Perspektive auf Dis/Ability. Offen bleibt an dieser Stelle – da aufgezeigt wurde, dass in der Collage „Lebensbild“ die Achse Krankheit/Behinderung nicht auftaucht, obwohl sie im Textmaterial eine tragende Rolle spielt – ob bzw. *wie* sich ein Leid(en), das durch andere verursacht wird (z.B. durch die beständigen Anrufungen als krank, schwach, hysterisch, verrückt) überhaupt bildlich dargestellt werden kann. Weitere Anknüpfungspunkte der vorliegenden Forschungsarbeit an behindertenpädagogische Perspektiven ergeben sich m.E. an die *Behindertenpädagogik als synthetische Humanwissenschaft* nach Wolfgang Jantzen. Dieser expliziert, inwiefern Anrufungen als *Andere:r* mit Differenzenerfahrungen und Subjektivierungsprozessen zusammenhängen, wenn er schreibt:

„Die Individuen sind Subjekte, weil sie angerufen werden und sie werden angerufen, weil sie Subjekte sind. Gefangen in dieser Anrufung als Subjekte, in der Unterwerfung unter das große SUBJEKT, in diesem System der allgemeinen Anerkennung und der Gewißheit, dass alles so seine Ordnung hat, funktionieren die Subjekte in den meisten Fällen ‚ganz von alleine‘, so wie uns dies die Forschungen zur GMF [LS: gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit] deutlich vor Augen führen.“⁹⁷⁶

Eine collagierte Biographie ließe sich außerdem unter der (soziologischen) Perspektivierung von Krankheit oder Behinderung als *Karriere* betrachten, so lässt sich dieser, häufig auf die Berufslaufbahn rekurrierende, Begriff mit Erving Goffman auf die Wechselfälle im Lebenslauf von Menschen beziehen.⁹⁷⁷ In diesem Zusammenhang zeigte sich als sehr interessant, dass Alma-Elisa Kittner in Bezug auf Autobiographien bemerkt: „Vergleichbar mit der Form von Künstlerlegenden in der bildenden Kunst beginnen viele Autobiografien mit der Erzählung der Kindheit, bei der sich schon im Keim zeigen soll, was sich später in der Persönlichkeit entfaltet.“⁹⁷⁸

974 vgl. Kreamer, 2017, S. 41ff.

975 vgl. Degener/von Miquel, 2019, S. 8.

976 Jantzen, 2012, S. 6.

977 vgl. Bärmig, 2013, S. 184.

978 Kittner, 2009, S. 53.

Das vermeintliche Verweisen möglicher (zugeschriebener) Begabungen oder Interessen zeigt sich nicht nur in Bezug auf *berufliche* Karrieren, sondern kann ebenso in Bezug auf biografische Erfahrungen als Andere:r wirksam werden, was Franca Basaglia Ongaro unter dem Begriff *De-Historisierung* fasst, wenn „die eigentliche persönliche Geschichte des Kranken [...] ausschließlich unter der Diagnose der Krankheit betrachtet [wird], alle ‚Zufälle‘ [...] einen Hinweis auf das spätere Leben zu enthalten“⁹⁷⁹ scheinen. So werden im Fall der Abweichung von gesellschaftlichen Normvorstellungen mögliche Anzeichen oder Begründungen in der Kindheit gesucht. Anschließend an die Karrieren von Andersheit – diese ließen sich ebenso auf die Ebene Geschlecht oder Klasse perspektivieren – könnten diese auch unter der Begrifflichkeit collagierter Biografie gefasst werden. Während die De-Historisierung den sozialen Status der betroffenen Person in den Fokus nimmt (z.B. Behinderte), schlägt Wolfgang Jantzen mit der Perspektive der *Re-historisierung* eine Betrachtung von (eigener) Biografie unter dem Fokus der individuellen Sinnhaftigkeit vor, dies ermöglicht biografische Erfahrungen nicht nur unter dem Fokus einer Diagnose oder Zuschreibung bewerten zu können.⁹⁸⁰ Insofern die individuelle Sinnhaftigkeit der eigenen Biografie – unabhängig von ihren Brüchen, Ambivalenzen, Widersprüchlichkeiten und nicht zusammenpassenden Collageschnipseln – zum Ausgangspunkt genommen wird, zeigt sich hier eine mögliche Konnexion von Behindertenpädagogik und dem Prinzip Collage. Lässt sich somit – ausgehend von einer theoretisch begründeten Collage des Subjektes und seiner Biographie – die Frage nach einer Inklusions-/Behindertenpädagogik als collagierten Humanwissenschaft stellen, innerhalb welcher Pädagog:Innen nicht nur notwendigerweise im Sinne der Anwält:Innenschaft für die von ihnen betreuten Subjekte in der stetigen Re-Orientierung und -Formulierung behindertenpädagogisch relevanter Fragestellungen oszillieren, sondern außerdem die Adressat:Innen der eigenen Profession als *selbstverständlich* bruch_hafte, fragmentierte, collagierte Existenzen wahrnehmen? Innerhalb einer Selbstverständlichkeit multipler Identitäten und Biografien, die nicht die Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen (differenter) Subjekte zu negieren versucht, sondern vielmehr diese als Normalitäten der Betroffenen anzuerkennen, ließe sich ebenso eine Ent-Pathologisierung psychischer Abweichung von der Idee des Menschen als bruchlose Ganzheit denken. In diesem Sinne ließe sich das collagierte Subjekt mit seiner collagierten, bruch_haften, zerstückelten Biographie als das, dem Nomadischen treues, verstehen, das, ganz im Sinne von Deleuze und Guattari (am Rande des Wahnsinns), umherwandert und kein Zentrum aufweist, sondern in nicht-hierarchischen Geflechten wächst und von allen Seiten, Ecken, Enden, Winkeln, Perspektiven betrachtet werden kann – wie die Collage. Deleuze und Guattari schreiben hierzu: „Es ist nicht leicht, die Dinge von ihrer Mitte her wahrzunehmen und nicht von oben nach unten, von links nach rechts oder umgekehrt: versucht es und ihr werdet sehen, daß sich alles ändert.“⁹⁸¹ Mit Mai-Anh Boger lässt sich die Behindertenpädagogik auch als rhizomatische verstehen: Indem sie die Fragen danach, was Diskriminierung und Inklusion ist, mit der Methode der Rhizombildung nachgeht – also das Feld kartographiert – werden innerhalb dieser auch Politiken, Positionen, Begehren sichtbar, die dissonant zueinander sind und auf der Karte zur gleichen Zeit in Widerspruch zu- und nebeneinander stehen (dürfen).⁹⁸² Sie betont weiterhin, dass innerhalb unseres Kulturraumes die Selbstwidersprüchlichkeit eine negative Bewertung erfährt, stattdessen widerspruchsfreie Subjekte präferiert werden und stellt genau diese Überzeugung nach Konsistenz und Wider-

979 Bärmig, 2013, S. 186.

980 vgl. Jantzen, 2012, S. 30ff.

981 Deleuze/Guattari, 1977, S. 37.

982 Boger, 2019d, S. 19f.

spruchsfreiheit als Zauberformeln für jegliches *Gelingen* und Verstehen von Subjekten in Frage: „Statt dabei eine Einheit des Subjektes anzuvisieren, die darauf zielt, eine widerspruchsfreie Persönlichkeit zu entfalten, wird von einem multiplen Subjekt ausgegangen. Die ganze Karte besteht daher aus Widersprüchen.“⁹⁸³ Wenn die ganze Karte aus Widersprüchlichkeiten besteht, ist sie dann nicht auch eine Collage? Wenn wir uns zurückerinnern, was Collage (alles) sein kann, nämlich das Zusammenbringen jeglicher – auch und gerade dissonanter – Inhalte, Themen, formaler Aspekte, dann ergeben sich zwischen Rhizomen und Collagen viele Ähnlichkeiten. Somit ließe sich die Frage stellen, ob die Behindertenpädagogik nicht auch als collagierte verstanden werden könnte?

Schließen möchte ich meine dargelegten Ausführungen zur Collage als Lebensprinzip mit dem bereits zitierten Karl-Joseph Pazzini, dessen Essay aus dem Jahr 1986⁹⁸⁴ den passenden Titel „Collage. Eine Art – wenn nicht die Art – zu leben, zum Beispiel, zu fühlen, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln“ trägt und der mein Denken innerhalb dieser Arbeit stets begleitet und – wenngleich ich nicht (mehr) an rote Fäden glaube – doch umspannt und zusammengehalten hat:

„Unsere Umwelt ist voller Collagen, und wir kommen nicht umhin, wenn wir ‚realistisch‘ sein wollen, anzuerkennen, daß wir auch Collage-artig leben. Nicht nur die Komplexität von Bildern, Filmen, Romanen, ... ist kaum mehr ohne Reflexion auf ‚Collage‘ zu verstehen, sondern unsere Biographie und die mit ihr gewachsene Persönlichkeitsstruktur weisen Ähnlichkeiten mit Montagen und Collagen auf, wie wir sie bisher nur als ästhetisches Verfahren zu kennen glaubten.“⁹⁸⁵

983 Boger, 2019d, S. 20.

984 Anm. d. Autorin: Es würde sich anbieten die saloppe Formulierung „zufällig ist dies auch mein Geburtsjahr!“ zu verwenden. Ein alter Freund würde aber darauf insistieren, dass es keine Zufälle gibt. Zufällig ist es dieser Freund, der mir so viele Wesentlichkeiten des Denkens über Kunst und wissenschaftliches Arbeiten nahegebracht hat und mich darin bestärkt hat, dass ich überhaupt promovieren *kann*, dass ihm der große Dank auf der letzten Seite gebührt! Herr Marx, ich werde dich nicht vergessen.

985 Pazzini, 1986, S. 22.

Verzeichnisse

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt, 1970.
- Albers, Carsten/Magenheim, Johannes/Meister, Dorothee M. (Hg.): Schule in der digitalen Welt. Medientheoretische Ansätze und Schulforschungsperspektiven. Wiesbaden, 2011.
- Altieri, Riccardo/Hüttner, Bernd (Hg.): Klassismus und Wissenschaft. Erfahrungsberichte und Bewältigungsstrategien. Marburg, 2020.
- Amrhein, Bettina (Hg.): Diagnostik im Kontext inklusiver Bildung. Theorien, Ambivalenzen, Akteure, Konzepte. Bad Heilbrunn, 2016.
- Anderson, Perry: Hegemonie. Konjunkturen eines Begriffes. Berlin, 2018.
- Arndt, Susan: Rassismus. In: Arndt, Susan/Oufatey-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster, 2011, S. 37–43.
- Arndt, Susan: Rassismus. Die 101 wichtigsten Fragen. München, 2015.
- Arndt, Susan/Oufatey-Alazard, Nadja: Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster, 2011.
- Austin, John, L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart, 2002.
- Baltes-Löhr, Christel: Immer wieder Geschlecht – immer wieder anders. Versuch einer Begriffsbestimmung. In: Schneider, Erik/Baltes-Löhr, Christel (Hg.): Normierte Kinder. Effekte der Geschlechternormativität auf Kindheit und Adoleszenz. 2. Aufl. Bielefeld, 2014, S. 17–40.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M., 1982.
- BDK-Mitteilungen 2/2018.
- BDK-Mitteilungen 2/2019.
- BDK-Mitteilungen 4/2011.
- Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden, 2008.
- Becker-Schmidt, Regina: Zur doppelten Vergesellschaftung von Frauen. 2003. Online unter: https://www.fu-berlin.de/sites/gpo/soz_eth/Geschlecht_als_Kategorie/Die_doppelte_Vergesellschaftung_von_Frauen/becker_schmidt_ohne.pdf, zuletzt aufgerufen am 2.3.2019.
- Behinderte Menschen, Zeitschrift für gemeinsames Leben, Lernen und Arbeiten, Nr. 4/5/2012.
- Behrens, Roger: Same same, but different. Gegenwart ohne Ende. Retro und die Abschaffung der Vergangenheit. In: <https://www.jungle.world/artikel/2012/11/same-same-different>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2020.
- Belsey, Catherine: Poststrukturalismus. Stuttgart, 2013.
- Benjamin, Jessica: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht. Basel/Frankfurt a.M., 1990.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften Band 4.2. Kleine Prosa. Baudelaire Übertragungen. Frankfurt a.M., 1991.
- Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv Edition. Band 1, 1. Abteilung, 1889–1918. Berlin, 1989.
- Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv Edition. Band 1, 2. Abteilung, 1919–1920. Berlin, 1989.
- Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv Edition. Band 2, 1. Abteilung, 1921–1945. Berlin, 1995.
- Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv Edition. Band 2, 2. Abteilung, 1921–1945. Berlin, 1995.
- Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv Edition. Band 3, 1. Abteilung, 1946–1978. Berlin, 2001.
- Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv Edition. Band 3, 2. Abteilung, 1946–1978. Berlin, 2001.
- Bernstein, Julia/Inowlocki, Lena: Soziale Ungleichheit, Stereotype, Vorurteile, Diskriminierung. In: Bretländer, Bettina/Köttig Michaela/Kunz, Thomas (Hg.): Vielfalt und Differenz in der sozialen Arbeit. Perspektiven der Inklusion. Stuttgart, 2015, S. 15–26.
- Betrifft Mädchen, Ausgabe 2, Weinheim, 2020.
- Bischoff, Joachim et al.: Klassen und soziale Bewegungen. Strukturen im modernen Kapitalismus. Hamburg, 2003.
- Boehm, Gottfried: Was ist ein Bild? München, 1995.

- Boger, Mai-Anh: Die Methode der sozialwissenschaftlichen Kartographierung – Eine Einladung zum Mitfühlen – Mitdiskutieren – Mitdenken (ebook). Münster, 2019a.
- Boger, Mai-Anh: Subjekte der Inklusion – Die Theorie der trilemmatischen Inklusion zum Mitfühlen. Münster, 2019b.
- Boger, Mai-Anh: Politiken der Inklusion – Die Theorie der triematischen Inklusion zum Mitdiskutieren. Münster, 2019c.
- Boger, Mai-Anh: Theorien der Inklusion – Die Theorie der trilemmatischen Inklusion zum Mitdenken. Münster, 2019d.
- Boger, Mai-Anh: „Du musst ihnen sagen, dass das falsch ist! – Eine Geschichte vom existentiellen Wert der Theoriebildung.“ In: Dederich, Markus/Ellinger, Stephan/Laubenstein, Désirée (Hg.): Sonderpädagogik als Erfahrungs- und Praxiswissenschaft. Geistes-, sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven. Leverkusen, 2019e, S. 127–153.
- Boger, Mai-Anh: Zwischen Partikularisierung und Solidarisierung. Vortrag in der Ringvorlesung „Behinderung ohne Behinderte!? Perspektiven der Disability Studies, 1.11.2016.
- Boger, Mai-Anh/Staab, Lena: DerriDaDa und das mädchenhafte Spiel mit der Sprache. In: Betrifft Mädchen, Ausgabe 2, Weinheim, 2020, S. 78–83.
- Boger, Mai-Anh/Jantzen, Wolfgang: Wahrhaft allgemeine Bildung: Zuerst war es unmöglich... dann ging es verdächtig schnell. Vortrag auf der DGfE-Sektionstagung Sonderpädagogik, Wuppertal, 2019.
- Bohnsack, Ralf: Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. Opladen, 2008.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a.M., 1982
- Bourdieu, Pierre/Passeron, Jean-Claude: Die Illusion der Chancengleichheit. Untersuchungen zur Soziologie des Bildungswesens am Beispiel Frankreichs, Stuttgart, 1971.
- Bourdieu, Pierre: Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: Solga, Heike/Powell, Justin/Berger, Peter A. (Hg.): Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse, Frankfurt a.M., 2009, S. 111–126.
- Brandstetter, Gabriele: „On research“ Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens. In: Peters, Sybille (Hg.): Das Forschen aller. Artistic Reserach als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld, 2013, S. 63–71.
- Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt, a.M., 2007.
- Brommer, Sarah: Sprachliche Muster. Eine induktive korpuslinguistische Analyse wissenschaftlicher Texte. Berlin, 2018.
- Bublitz, Hannelore: Das Geschlecht der Moderne. Frankfurt a.M./New York, 1998.
- Bublitz, Hannelore: Diskurs. Bielefeld, 2003.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M., 2013.
- Burmeister, Ralf: Hannah Höchs System der Erinnerung. In: Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscolage. Archiv Edition. Band 3, 1. Abteilung, 1946–1978. Berlin, 2001, S. 12–35.
- Buschkühle, Carl-Peter: Die Welt als Spiel. 1. Kulturtheorie: Digitale Spiele und künstlerische Existenz. Oberhausen, 2010.
- Buschkühle, Carl-Peter: Die Welt als Spiel. 2. Kunstpädagogik: Theorie und Praxis künstlerischer Bildung. Oberhausen, 2010.
- Buschkühle, Carl-Peter: Kunstpädagogen müssen Künstler sein. Zum Konzept künstlerischer Bildung. In: Pazzini, Karl-Josef, Sturm, Eva/Legler Wolfgang/Meyer, Torsten: Kunstpädagogische Positionen 5. Hamburg, 2004.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M., 2018a.
- Butler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a.M., 2018b.
- Butler, Judith: Körper vom Gewicht. Frankfurt a.M., 1997.
- Butler, Judith: Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt a.M., 2001.
- Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., 2002, S. 301–320.
- Butterwege, Christoph: Armut. Köln, 2016.
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M., 2013.
- Bußmann, Hadumod (Hg.): Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart, 2008.
- Camuka, Ahmet/Peez, Georg: Kunstpädagogik digital mobil – Film, Video, Multimedia, 3D und Mobile Learning mit Smartphone und Tablet – Vermittlungsszenarien, Unterrichtsprojekte und Reflexionen. Oberhausen, 2017.
- Camuka, Ahmet/Peez, Georg: Kunstunterricht mit Smartphones und Tablets: Fotografische, Stop-Motion-Film, digitales Zeichnen und Malen – Unterrichtsbeispiele und Praxisforschung. Oberhausen, 2017.
- Caroll, Lewis: Alice im Wunderland. Frankfurt a.M., 2016a.
- Caroll, Lewis: Alice hinter den Spiegeln. Frankfurt a.M., 2016b.
- Castel, Robert: Das Verschwimmen der sozialen Klassen. In: Bischoff, Joachim et al. (Hg.): Klassen und soziale Bewegungen. Strukturen im modernen Kapitalismus. Hamburg, 2003, S. 7–17.
- Chastain, Hollie: Schneiden, Kleben, Collagieren: So entstehen kunstvolle Collagen aus Papier. Bern, 2018.

- Cixous, Hélène: Das Lachen der Medusa. In: Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hg.): *Hélène Cixous – Das Lachen der Medusa*. zusammen mit aktuellen Beiträgen. Wien, 1975/2013, S. 39–62.
- Clark, Alison: Ways of seeing: using the Mosaic approach to listen to young children's perspective. In: Clark, Alison/Kjørholt/Anne Trine/Moss, Peter eds. *Beyond listening: Children's Perspectives on Early Childhood Services*. Bristol, 2005, S. 29–49
- Class Action: What Is Classism? In: <http://www.classism.org>, zuletzt aufgerufen am 9.4.2019.
- Connell, Reawyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeit*. Opladen/Wiesbaden, 1999.
- Cran, Rona: *Collage in twentieth-century art, literature, and culture*. Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan. Farnham, 2014.
- D'Aquino, Andrea: *Es war einmal ein Stück Papier: Das Praxisbuch Collagen – mit 50 Buntpapieren*. Bern, 2017.
- Dausien, Bettina/Kelle, Helga: *Biographie und kulturelle Praxis. Methodologische Überlegungen zur Verknüpfung von Ethnographie und Biographieforschung*. In: Völter, Bettina/Dausien, Bettina/Lutz, Helma/Rosenthal, Gabriele (Hg.): *Biographieforschung im Diskurs*. Wiesbaden, 2009, S. 189–212.
- Davis, Angela Yvonne: *Women, Race and Class*. New York, 1983.
- De Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg, 1992.
- Dech, Julia: *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*. Frankfurt a.M., 1989.
- Dederich, Markus: *Behinderung, Norm, Differenz – die Perspektive der Disability Studies*. In: Kessel, Fabian/Plößer, Melanie (Hg.): *Differenzierung, Normalisierung, Andersheit. Soziale Arbeit als Arbeit mit den Anderen*. Wiesbaden, 2010, S. 170–186.
- Dederich, Markus: *Körper, Kultur und Behinderung. Eine Einführung in die Disability Studies*. Bielefeld, 2007.
- Defila, Rico/Di Giulio, Antonietta: *Partizipative Wissenserzeugung und Wissenschaftlichkeit – ein methodologischer Beitrag*. In: Di Giulio, Antonietta, Defila, Rico (Hg.): *Transdisziplinär und transformativ forschen. Eine Methodensammlung*. Wiesbaden, 2018, S. 39–67.
- Degele, Nina: *Gender/Queer Studies. Eine Einführung*. Paderborn, 2008.
- Degener, Theresia/von Miquel, Marc: *Aufbrüche und Barrieren in den Disability Studies, in Recht und Politik. Eine Einführung*. In: Degener, Theresia/von Miquel, Marc (Hg.): *Aufbrüche und Barrieren. Behindertenpolitik und Behindertenrecht in Deutschland und Europa seit den 1970er Jahren*. Bielefeld, 2019, S. 7–14.
- Degener, Theresia/von Miquel, Marc (Hg.): *Aufbrüche und Barrieren. Behindertenpolitik und Behindertenrecht in Deutschland und Europa seit den 1970er Jahren*. Bielefeld, 2019.
- Deleuze, Gilles: *Logik des Sinns*. Frankfurt a.M., 2017.
- Deleuze, Gilles: *Postskriptum über die Kontrollgesellschaften*. In: Menke, Christoph/Rebentisch, Juliane (Hg.): *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin, 1990/2016, S. 11–17.
- Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin, 1992.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: *Rhizom*. Berlin, 1977.
- Derrida, Jacques: *As if I were Dead. An Interview with Jaques Derrida/Als ob ich tot wäre. Ein Interview mit Jaques Derrida*. In: Dünkelsbühler, Ulrike Oudée/Frey, Thomas/Jäger, Dirk (Hg.): *As if I were Dead. An Interview with Jaques Derrida/Als ob ich tot wäre. Ein Interview mit Jaques Derrida*. Wien, 1995/2000.
- Derrida, Jacques: *Die différance. Ausgewählte Texte*. Stuttgart, 2004.
- De Saussure, Ferdinand: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin, 1967.
- Diamond, Darla/Pflaster, Petra/Schmid, Lea (Hg.): *Lookismus. Normierte Körper. Diskriminierende Mechanismen. (Self-)Empowerment*. Münster, 2017.
- Didi-Hubermann, Georges: *Wenn die Bilder Position beziehen. Das Auge der Geschichte 1. (Bild und Text)*. München, 2011.
- Döhl, Reinhard: *Collage und Realität. Historische Aspekte zum Thema Collage*. In: Storz, Bernhard (Hg.): *Aspekte der Collage in Deutschland von Schwitters bis zur Gegenwart*. Reutlingen, 1996, S. 7–24.
- Do Mar Castro Varela, María/Dhawan, Nikita: *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld, 2015.
- Do Mar Castro Varela/Dhawan, Nikita/Engel, Antke: *Hegemony and Heteronormativity: revisiting 'the political' in queer politics*. Farnham, 2011
- Do Mar Castro Varela, María/Mecheril, Paul: *Grenze und Bewegung. Migrationswissenschaftliche Klärungen*. In: Mecheril, Paul (Hg.): *Migrationspädagogik. Bachelor/Master*. Weinheim/Basel, 2010. S. 42–53.
- Dreidoppel, Heinrich: *Die Collage als Struktur-, Denk- und Handlungsprinzip. 24 Dias mit Begleitheft*. Köln, 1984.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam, Dresden, 1998.
- Dudenredaktion: *Duden. Das Fremdwörterbuch*. (Bd. 5). Mannheim, 1990.
- Dudenredaktion: *Duden. Das Fremdwörterbuch*. (Bd. 5). Mannheim, 2007a.
- Dudenredaktion: *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache* (Bd. 7). Mannheim, 2007b.
- Eckmann, Sabine: *Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen Dadas*. Köln, 1995.

- Eid, Klaus/Günter, Silvia/Ruprecht, Hakon: Collage und Collagieren? Eine Zusammenfassung. In: Kunst + Unterricht, Heft Nr. 269/2003, S. 37.
- Eid, Klaus/Ruprecht, Hakon: Collage und Collagieren. Anregungen für Schule und Freizeit. München, 1985.
- Eisenhuber, Günther: Manifeste des Dadaismus: Analysen zu Programmatik, Form und Inhalt. Berlin, 2006.
- Ellis, Carson: Wazn Teez? Zürich, 2018.
- Engelmann, Peter (Hg.): Die *différance*. Ausgewählte Texte. Stuttgart, 2004.
- Engels, Sidonie (Hg.): Inklusion und Kunstunterricht. Perspektiven und Ansätze künstlerischer Bildung. Oberhausen, 2017.
- Eribon, Didier: Rückkehr nach Reims. Frankfurt a.M., 2019.
- Erstic, Marijana/Schuhlen, Gregor/Schwan, Tanja (Hg.): Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bielefeld, 2015.
- Etsy: https://www.etsy.com/de/featured/DIY-projekte-de?ref=hp_g, zuletzt aufgerufen am 20.03.2020.
- Ewen, Elizabeth/Ewen, Stuart: Typen und Stereotype – die Geschichte des Vorurteils. Berlin, 2009.
- Faber, Richard: Der Collage-Essay. Eine wissenschaftliche Darstellungsform. Hommage à Walter Benjamin. Frankfurt a.M., 2005.
- Feustel, Robert: Die Kunst des Verschiebens. Dekonstruktion für Einsteiger. Paderborn, 2015.
- Fink, Luisa Pauline: Vorhang auf für Hannah Höch. In: Möllers, Sebastian/Fink, Luisa Paula/Schäfer, Andreas (Hg.): Vorhang auf für Hannah Höch. Petersberg, 2015, S. 10–19.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 1. Aufl. Frankfurt a.M., 2004.
- Flick, Uwe: Triangulation in der qualitativen Forschung. In: Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines: Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek, 2012, S. 309–318.
- Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg, 2012.
- Flick, Uwe: Triangulation. Eine Einführung. Wiesbaden, 2008.
- Flick, Uwe: Qualitative Sozialforschung – Eine Einführung. Hamburg, 2007.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a.M., 1988.
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. München, 1974.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a.M., 2014.
- Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M., 2013.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a.M., 2013.
- Foucault, Michel: Warum ich die Macht untersuche: Die Frage des Subjektes. In: Foucault, Michel/Seitter, Walter: Das Spektrum der Genealogie. Bodenheim, 1982/1996, S. 14–28.
- Foucault, Michel: Was ist Kritik? Berlin, 1992.
- Frerichs, Petra: Klasse und Geschlecht 1. Arbeit. Macht. Anerkennung. Interessen. Opladen, 1997.
- Frisch, Johann Leonard: Teutsch-Lateinisches Wörter-Buch. Berlin, 1741.
- Fritzsche, Mark: [kunst://computer](http://computer). In: Albers, Carsten/Magenheim, Johannes/Meister, Dorothee M. (Hg.): Schule in der digitalen Welt. Medientheoretische Ansätze – Schulforschungsperspektiven. Wiesbaden, 2011, S. 239–249.
- Geißler, Rainer: Kein Abschied von Klasse und Schicht. Ideologische Gefahren der deutschen Sozialstrukturanalyse. In: Solga, Heike/Powell, Justin/Berger, Peter A. (Hg.): Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse. Frankfurt a.M., 2009, S. 239–248.
- Gemeinsam leben, gemeinsam lernen – Olpe plus e.V.: <https://www.inklusion-olpe.de/wp-content/uploads/Informationsheft-Inklusive-Bildung.pdf>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2020.
- Gildemeister, Regine: Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. In: Becker, Ruth/Kortendiek, Beate (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden, 2008, S. 137–145.
- Goldmann, Luzia: Phänomen und Begriff der Metapher. Vorschlag zur Systematisierung und Theoriesgeschichte. Berlin/Boston, 2019.
- Gomolla, Mechthild/Radtke, Frank-Olaf: Institutionelle Diskriminierung. Die Herstellung ethnischer Differenz in der Schule. Opladen, 2002.
- Göttert, Karl-Heinz/Jungen, Oliver: Einführung in die Stilistik. München, 2004.
- Gottschall, Karin: Soziale Ungleichheit und Geschlecht. Kontinuitäten und Brüche, Sackgassen und Erkenntnispotentiale im deutschen soziologischen Diskurs. Wiesbaden, 2000.
- Graubner, Bernd: ICD-10-GM 2014 Systematisches Verzeichnis: Internationale statistische Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme 11. Revision – German Modification Version 2014, Köln, 2013.
- Greif, Philippe/Sarfert, Nadine: „schau mal, klasse!“ Zur Verschränkung von Lookism und Klassismus. In: Diamond, Darla/Pflaster, Petra/Schmid, Lea (Hg.): Lookismus. Normierte Körper. Diskriminierende Mechanismen. (Self-)Empowerment. Münster, 2017, S. 26–35.
- Griebel, Christina: Passung sehen, unangepasst leben: Collage als Denkfigur künstlerischer Bildung. In: Engels, Sidonie (Hg.): Inklusion und Kunstunterricht. Perspektiven und Ansätze künstlerischer Bildung. Oberhausen, 2017, S. 93–108.
- Griebel, Christina: Kreative Akte. Fallstudien zur ästhetischen Praxis vor der Kunst. München, 2006.

- Grigowski, Zita: *Trans*Fiction. Geschlechtliche Selbstverständnisse und Transfeindlichkeit*. Münster, 2016.
- Groß, Melanie: „Wir sind die Unterschicht“ – Jugendkulturelle Differenzartikulationen aus intersektionaler Perspektive. In: Kessel, Fabian/Plößer, Melanie (Hg.): *Differenzierung, Normalisierung, Andersheit. Soziale Arbeit als Arbeit mit den Anderen*. Wiesbaden, 2010, S. 34–48.
- Grundschule Kunst: Materialpaket, Nr. 31, 2008.
- Gugutzer, Robert: *Soziologie des Körpers*. Bielefeld, 2015.
- Gugutzer, Robert/Schneider, Werner: Der „behinderte“ Körper in den Disability Studies. Eine körpersoziologische Grundlegung. In: Waldschmidt, Anne/Schneider, Werner (Hg.): *Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld*. Bielefeld, 2007, S. 31–54.
- Halder, Alois: *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg, 2003.
- Hall, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg, 2004.
- Hall, Stuart: Das Spektakel des „Anderen“. In: Hall, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg, 2004a, S. 108–166.
- Hall, Stuart: Wer braucht „Identität“? In: Hall, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Hamburg, 2004b, S. 167–187.
- Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg, 2012.
- Hall, Stuart: *Neue Ethnizitäten*. In: Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg, 2012, S. 15–25.
- Hall, Stuart: *Kulturelle Identität und Diaspora*. In: Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg, 2012, S. 26–43.
- Hall, Stuart: *Alte und neue Identitäten, alte und neue Ethnizitäten*. In: Hall, Stuart: *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg, 2012, S. 66–88.
- Han, Byung-Chul: *Was ist Macht?* Stuttgart, 2005.
- Handbook of Nonviolent Action: <http://www.nonviolence.org/wrl/>, zuletzt aufgerufen am 9.4.2019.
- Hashagen, Klaus: *collage in der musik*. In: Mahlow, Dietrich (Hg.): *prinzip collage*. Neuwied und Berlin, 1968, S. 70–73.
- Hauser, Mandy: *Qualität und Güte im gemeinsamen Forschen mit Menschen mit Lernschwierigkeiten. Entwurf und Diskussion von Qualitätskriterien Partizipativer und Inklusiver Forschung*. Bad Heilbrunn, 2020.
- Hausmann, Raoul: *Am Anfang war Dada*. Gießen, 1992.
- Heite, Catrin: *Anerkennung von Differenz in der Sozialen Arbeit. Zur professionellen Konstruktion des Anderen*. In: Kessel, Fabian/Plößer, Melanie (Hg.): *Differenzierung, Normalisierung, Andersheit. Soziale Arbeit als Arbeit mit den Anderen*. Wiesbaden, 2010 AS. 187–200.
- Herder, Johann Gottfried: *Kalligone*. Leipzig, 1800.
- Herning, Lara/Illgner, Johannah: „Ja heißt ja“ – Konsensorientierter Ansatz im deutschen Sexualstrafrecht. In: ZRP, 2016, S. 77.
- Hinz, Andreas: *Response-to-Intervention – eine (Schein-)Lösung für die Herausforderung inklusionsorientierter Diagnostik?!* In: Amrhein, Bettina (Hg.): *Diagnostik im Kontext inklusiver Bildung. Theorien, Ambivalenzen, Akteure, Konzepte*. Bad Heilbrunn, 2016, S. 243–257.
- Hirschauer, Stefan: *Die soziale Konstruktion der Transsexualität. Über die Medizin und den Geschlechterwechsel*. Frankfurt a.M., 1993.
- Hoffman, Katherine (Hg.): *Collage. critical views*. Michigan, 1989.
- Hoffman, Katherine: *Collage in the twentieth century: an overview*. In: Hoffman, Katherine (Hg.): *Collage. critical views*. Michigan, 1989, S. 20–27.
- Hoins, Katharina: *Großes Theater auf Papier. Zu Hannah Höchs Collagen*. In: Möllers, Sebastian/Fink, Luisa Paula/Schäfer, Andreas (Hg.): *Vorhang auf für Hannah Höch*. Petersberg, 2015, S. 30–40.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M., 2011.
- Hormel, Ulrike/Scherr, Albert (Hg.): *Diskriminierung. Grundlagen und Forschungsergebnisse*. Wiesbaden, 2010.
- Hradil Stefan: *Soziale Ungleichheit in Deutschland*. Wiesbaden, 2005.
- Hutfless, Esther/Postl, Gertrude/Schäfer, Elisabeth (Hg.): *Hélène Cixous – Das Lachen der Medusa. Zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Wien, 2013.
- Hutson, Christiane: *mehrdimensional verletzbar. Eine Schwarze Perspektive auf Verwobenheiten zwischen Ableism und Sexismus*. In: Jacob, Jutta/Köbsell, Swantje/Wollrad, Eske: *Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht*. Bielefeld, 2010, S. 61–72.
- Instagram-Profil von moography: <https://www.instagram.com/moography/>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2020.
- Jain, Anil K.: *Differenzen der Differenz: Umbrüche in der Landschaft der Alterität*. In: Steyerl, Hito/Gutiérrez Rodriguez, Encarnacion (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*. Münster, 2003, S. 259–269.

- Jacob, Jutta/Köbsell, Swantje/Wollrad, Eske: *Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht*. Bielefeld, 2010.
- Jantzen, Wolfgang: Rehistorisierung unverstandenen Verhaltens und Veränderungen im Feld. In: *Behinderte Menschen, Zeitschrift für gemeinsames Leben, Lernen und Arbeiten*, Nr. 4/5/2012, Thema: Verhalten und Sicherheit, S. 30–45.
- Junker, Carsten: Essay. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*. Münster, 2011, S. 278–289.
- Kauppert, Michael: *Erfahrung und Erzählung. Zur Topologie des Wissens*. Wiesbaden, 2010.
- Kauppert, Michael/Leser, Irene: *Biographie und Fotografie*. In: Lutz, Helma/Schiebel, Martina/Tuider, Elisabeth (Hg.): *Handbuch Biographieforschung*. Wiesbaden, 2018, S. 623–632.
- Kelly, Natascha A. (Hg.): *Schwarzer Feminismus. Grundlagentexte*. Münster, 2019.
- Kemper, Andreas (Hg.): *Die Maskulisten. Organisierter Antifeminismus im deutschsprachigen Raum*. Münster, 2012.
- Kemper, Andreas/Weinbach, Heike: *Klassismus. Eine Einführung*. Münster, 2016.
- Kessl, Fabian/Plößler, Melanie (Hg.): *Differenzierung, Normalisierung, Andersheit. Soziale Arbeit als Arbeit mit den Anderen*. Wiesbaden, 2010.
- Kimmerle, Heinz: *Jaques Derrida zur Einführung*. Hamburg, 1992.
- Kirschner, Anne: *Für welches Leben lernen wir? Eine Analyse des Diskurses über Schule und Gesundheit aus biopolitischer Perspektive*. Weinheim, 2020.
- Kirchner, Constanze: *Collage als bildnerisches Konzept im Jugendalter. Zur Raumdarstellung in der Jugendzeichnung*. In: Lutz-Sterzenbach, Barbara/Peters, Maria/Schulz, Frank (Hg.): *Bild und Bildung. Praxis, Reflexionen, Wissen im Kontext von Kunst und Medien*. München, 2014, S. 293–310.
- Kirschenmann, Johannes: *Zwischen den Bildern pendeln*. In: *Kunst + Unterricht*, Heft 268/2002, S. 37–38.
- Kittner, Alma-Elisa: *Vorwort*. In: Neckelmann, Harald (Hg.): *„Mir die Welt geweitet“*. Hannah Höch. Das Adressbuch. Berlin, 2018, S. 7–11.
- Kittner, Alma-Elisa: *Das Lebensbild von Hannah Höch – eine visuelle Autobiografie*. Berlin, 2016.
- Kittner, Alma-Elisa: *Visuelle Autobiographien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager*. Bielefeld, 2009.
- Kleiner, Bettina/Rose, Nadine (Hg.): *(Re-)Produktion von Ungleichheiten im Schulalltag. Judith Butlers Konzept der Subjektivation in der erziehungswissenschaftlichen Forschung*. Opladen/Berlin/Toronto, 2014.
- Kleiner, Bettina: *subjekt bildung heteronormativität. Rekonstruktion schulischer Differenzenerfahrungen lesbischer, schwuler, bisexueller und Trans*Jugendlicher*. Opladen, Berlin, Toronto, 2015.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin/New York, 1999.
- Knapp, Gudrun-Axeli: *„Intersectionality“: ein neues Paradigma feministischer Theorie? Zur transatlantischen Reise von „Race, Class, Gender“*. In: *Feministische Studien: Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung*, Jg. 23/Nr. 1, 2005, S. 68–81.
- Knapp, Lore: *Formen des Kunstreligiösen. Peter Handke – Christoph Schlingensiefel*. München, 2015.
- Koller, Hans-Christoph: *Bildung anders denken. Einführung in die Theorie transformatorischer Bildungsprozesse*. Stuttgart, 2012.
- Koller, Hans-Christoph/Wulfange, Gereon (Hg.): *Lebensgeschichte als Bildungsprozess? Perspektiven bildungstheoretischer Biografieforschung*. Bielefeld, 2014.
- Körner, Hans: *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*. München, 1996.
- Krechel, Ursula: *Stark und leise. Pionierinnen*. Salzburg/Wien, 2015, S. 148–163.
- Kreckel, Reinhard (Hg.): *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen, 1983.
- Kremsner, Gertraud: *Vom Einschluss der Ausgeschlossenen zum Ausschluss der Eingeschlossenen. Biographische Erfahrungen von so genannten Menschen mit Lernschwierigkeiten*. Bad Heilbrunn, 2017.
- Kruse, Jan: *Qualitative Interviews Forschung. Ein integrativer Ansatz*. Weinheim/Basel, 2015.
- Kruse, Jan/Biesel, Kay/Schmieder, Christian: *Metaphernanalyse. Ein rekonstruktiver Ansatz*. Wiesbaden, 2011.
- Kunde, Wolfgang: *Collagieren als Erkenntnisprozess. Didaktische Analyse eines ästhetischen Verfahrens – mit einem Exkurs übers Basteln*. In: Hartwig, Helmut (Hg.): *Sehen lernen. Kritik und Weiterarbeit am Konzept Visuelle Kommunikation*. Schauberg, 1976, S. 273–311.
- Kunst + Unterricht*, Heft 100, 1986.
- Kunst + Unterricht*, Heft 268, 2002.
- Kunst + Unterricht*, Heft 269, 2003.
- Kunst + Unterricht*, Heft 415/416, 2017.
- Kunst + Unterricht*, Heft 439/440, 2020.
- Kunstakademie Düsseldorf: https://www.kunstakademie-duesseldorf.de/fileadmin/Redaktion/Dokumente/PDF/Studierendenservice/Allgemeine_Informationen_zum_Lehramtsstudium.pdf, zuletzt aufgerufen am 20.3.2020.

- Kunstforum International: <https://www.kunstforum.de/artikel/feldforschung-gerauchert/>, zuletzt aufgerufen am 29.05.2020.
- Kuspit, Donald B.: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art. In: Hoffman, Katherine (Hg.): *Collage. critical views*. Michigan, 1989, S. 39–57.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien, 2000.
- Laferl, Christopher F./Tippner, Anja: *Leben als Kunstwerk. Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert*. Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna. Bielefeld, 2011.
- Lange, Barbara: *Joseph Beuys, Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*. Kiel, 1999.
- Langenscheidt-Redaktion (Hg.): *Handwörterbuch Französisch*. München, 2006.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Erster Band. Frankfurt a.M., 1973a.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand: *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Zweiter Band. Frankfurt a.M., 1973b.
- Leiprecht, Rudolf/Lutz, Helma: *Rassismus, Sexismus, Intersektionalität*. In: Melter; Claus/Mecheril, Paul (Hg.): *Rassismuskritik*, Bd. 1: *Rassismustheorie und -forschung*, Schwalbach/Ts., 2009, S. 179–198.
- Levin, Kim: Foreword. In: Hoffman, Katherine (Hg.): *Collage. critical views*. Michigan, 1989, S. x-xx.
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*. Göttingen, 2006.
- Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus/Portmann, Paul R.: *Studienbuch Linguistik*. Tübingen, 2004.
- Lodermeyer, Peter: *Transformationen des Stillebens in der nachkubistischen Malerei Pablo Picassos*. Münster, 1999.
- Lorde, Audre: *Auf Leben und Tod. Krebsstagebuch*. Berlin, 1994.
- Lutz, Helma/Schiebel, Martina/Tuider, Elisabeth (Hg.): *Handbuch Biographieforschung*, Wiesbaden, 2018.
- Lutz, Helma/Wenning, Norbert (Hg.): *Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft*. Opladen, 2001.
- Lutz, Helma/Wenning, Norbert: *Differenzen über Differenz – Einführung in die Debatten*. In: Lutz, Helma/Wenning, Norbert (Hg.): *Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft*. Opladen, 2001, S. 11–24.
- Lutz, Helma: *Differenz als Rechenaufgabe: über die Relevanz der Kategorien Race, Class und Gender*. In: Lutz, Helma/Wenning, Norbert: *Unterschiedlich verschieden. Differenz in der Erziehungswissenschaft*. Opladen, 2001, S. 215–230.
- Lutz, Helma/Herrera Vivar, María Teresa/Supik, Linda: *Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes*. Wiesbaden, 2010.
- Lutz-Sterzenbach, Barbara/Peters, Maria/Schulz, Frank (Hg.): *Bild und Bildung. Praxis, Reflexionen, Wissen im Kontext von Kunst und Medien*. München, 2014.
- Maeße, Jens: *Deutungshoheit. Wie Wirtschaftsexperten Diskursmacht herstellen*. In: Hamann, Julian/Maeße, Jens/Gengnagel, Vincent/Hirschfeld, Alexander (Hg.): *Macht in Wissenschaft und Gesellschaft*, Wiesbaden, 2017, S. 291–318.
- Machold, Claudia: *Kinder und Differenz. Eine ethnografische Studie im elementarpädagogischen Kontext*. Wiesbaden, 2015.
- Mahlow, Dietrich (Hg.): *prinzip collage*. Neuwied/Berlin, 1968.
- Mahlow, Dietrich: *zum prinzip collage*. In: Mahlow, Dietrich: *prinzip collage*. Neuwied und Berlin, 1968, S. 7–12.
- Mahlow, Dietrich: *bericht über die arbeitswoche*. In: Mahlow, Dietrich: *prinzip collage*. Neuwied und Berlin, 1968, S. 74–86.
- Mahlow, Dietrich: *Prinzip Collage*. Ausstellung. Dokumentation. Stuttgart – Bad Cannstatt, 1981.
- Majetschak, Stefan: *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg, 2007.
- Maset, Pierangelo: *Ästhetische Bildung der Differenz. Kunst und Pädagogik im technischen Zeitalter*. Stuttgart, 1995.
- Maset, Pierangelo: *Wörterbuch des technokratischen Unmenschen*. Stuttgart, 2013.
- Mathy, Dietrich: *Europäischer Dadaismus oder: Die nichtige Schönheit*. In: Piechotta, Hans Joachim/Wuthenow, Ralph-Rainer/Rothemann, Sabine (Hg.): *Die literarische Moderne in Europa*. Band 2: *Formationen der literarischen Avantgarde*. Opladen, 1994, S. 102–122.
- Mecheril, Paul: *Einführung in die Migrationspädagogik*. Weinheim/Basel, 2004.
- Mecheril, Paul (Hg.): *Migrationspädagogik*. Bachelor/Master. Weinheim/Basel, 2010.
- Mecheril, Paul/Melter, Claus: *Rassismustheorie und -forschung in Deutschland. Kontur eines wissenschaftlichen Feldes*. In: Melter, Claus/Mecheril, Paul (Hg.): *Rassismuskritik*. Band 1: *Rassismustheorie und -forschung*. Schwalbach/Ts., 2011, S. 13–24.
- Meik, Anna/Peez, Georg: *3D-Malen in einer Virtual-Reality-Umgebung. Empirische Fallerkundung eines Gestaltungsprozesses*. In: *BDK-Mitteilungen* 2/2019, S. 20–25.
- Melter, Claus/Mecheril, Paul (Hg.): *Rassismuskritik*. Band 1: *Rassismustheorie und -forschung*. Schwalbach/Ts., 2009.
- Merkens, Hans: *Auswahlverfahren, Sampling, Fallkonstruktion*. In: Flick, Uwe/von Kardoff, Ernst/Steinke, Ines (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Hamburg, 2012, S. 286–298.

- Merkert, Jörn: Zum Geleit. In: Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv Edition. Band 1, 1. Abteilung, 1889–1918. Berlin, 1989, S. 6–7.
- Merkert, Jörn/Züchner, Eva: Vorwort. In: Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv Edition. Band 3, 1. Abteilung, 1946–1978. Berlin, 2001, S. 7–11.
- Micossé-Aikins, Sandrine: „Kunst“, in: Arndt, Susan/Ofuately-Alazard, Nadja (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk, Münster, 2011, S. 420–430.
- Moebius, Stephan: Die soziale Konstituierung des Anderen. Grundrisse einer poststrukturalistischen Sozialwissenschaft nach Lévinas und Derrida. Frankfurt/New York, 2003.
- Möllers, Sebastian/Fink, Luisa Paula/Schäfer, Andreas (Hg.): Vorhang auf für Hannah Höch. Petersberg, 2015.
- Mon, Franz: arbeitsthesen zur tagung „prinzip collage“. In: Mahlow, Dietrich: prinzip collage. Neuwied und Berlin, 1968, S. 13–14.
- Mon, Franz: collage in der literatur. In: Mahlow, Dietrich (Hg.): prinzip collage. Neuwied/Berlin, 1968, S. 50–62.
- Neckelmann, Harald (Hg.): „Mir die Welt geweitet“. Hannah Höch. Das Adressbuch. Berlin, 2018.
- Oberzaucher-Tölke, Inga: (Identitäts-) Bildungschancen in der Schule der Migrationsgesellschaft. Theoretisch-methodologische Überlegungen und forschungspraktische Annäherungen. In: Diehm, Isabell/Messerschmidt, Astrid (Hg.): Das Geschlecht der Migration – Bildungsprozesse in Ungleichheitsverhältnissen. Opladen, 2013, S. 97–111.
- Ohff, Heinz: Hannah Höch. Berlin, 1968.
- Otto, Gunter: Prinzip Collage. Kurt Schwitters wird nun 99 Jahre alt, Collage ist das Thema von Heft 100, die Herausgeber machen Erfahrungen und die Leser sicher auch. In: Kunst + Unterricht, Heft 100/1986, S. 8–9.
- Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Panofsky, Erwin (Hg.): Sinn und Bedeutung in der bildenden Kunst. Köln, 1975, S. 36–67.
- Parker, Ian: Die diskursanalytische Methode. In: Flick, Uwe/von Kardoff, Ernst/Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg, 2012, S. 546–555.
- Pazzini, Karl-Joseph: Collage. Eine Art – wenn nicht die Art – zu leben, zum Beispiel, zu fühlen, zu denken, wahrzunehmen, zu handeln. Kunst + Unterricht, Heft 100/1986, S. 20–23.
- Peez, Georg: Augmented Reality – kunstpädagogisch betrachtet. Erfahrung- und Gestaltungsmöglichkeiten in einer um virtuelle Anteile erweiterten Realität. In: BDK-Mitteilungen 2/2018, S. 26–31.
- Peez, Georg: In unterschiedlichen Wirklichkeiten zugleich. Mixed Reality im Kunstunterricht. In: Kunst + Unterricht, 439/440, 2020a, S. 4–10.
- Peez, Georg: Jugendzeichnung – Stile und Motive. In: BDK-Mitteilungen 4/2011.
- Peez, Georg: Mixed Reality – kunstpädagogisch verortet. Fragen, Anschlüsse, Zugänge und Diskurse. In: Kunst + Unterricht, 439/440, 2020b, S. 49–51.
- Peez, Georg: Qualitative empirische Forschung in der Kunstpädagogik. Methodologische Analysen und praxisbezogene Konzepte zu Fallstudien über ästhetische Prozesse, biographische Aspekte und soziale Interaktion in unterschiedlichen Bereichen der Kunstpädagogik. Hannover, 2001.
- Peters, Sybille (Hg.): Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld, 2013.
- Piesche, Peggy/Arndt, Susan: Weißsein. Die Notwendigkeit Kritischer Weißseinsforschung. In: Arndt, Susan/Ofuately-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster, 2011, S. 192–193.
- Plößer, Melanie: Die Macht der (Geschlechter-)Norm. Überlegungen zur Bedeutung Judith Butlers dekonstruktiver Gendertheorie für die Soziale Arbeit. In: Sabla, Kim-Patrick/Plößer, Melanie (Hg.): Gendertheorien und Theorien Sozialer Arbeit. Bezüge, Lücken und Herausforderungen. Opladen, Berlin, Toronto, 2013, S. 199–216.
- Pohlkamp, Ines: Genderbashing. Diskriminierung und Gewalt an den Grenzen der Zweigeschlechtlichkeit. Münster, 2015.
- Puhr, Kirsten/Geldner, Jens (Hg.): Eine inklusionsorientierte Schule. Erzählungen von Teilhabe, Ausgrenzungen und Behinderungen. Wiesbaden, 2017.
- Prometheus Bildarchiv: <https://www.prometheus-bildarchiv.de>
- Ranciere, Jaques: Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation. Wien, 2007.
- Rebentisch, Juliane/Menke, Christoph: Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus. Berlin, 2016.
- Reckwitz, Andreas: Subjekt. Bielefeld, 2008.
- Rieger-Ladich, Markus: Ordnungen stiften, Differenzen markieren. Machttheoretische Überlegungen zur Rede von Heterogenität. In: Bohl, Thorsten/Budde, Jürgen/Rieger-Ladich, Markus (Hg.): Umgang mit Heterogenität in Schule und Unterricht: grundlagentheoretische Beiträge, empirische Befunde und didaktische Reflexionen. Bad Heilbrunn, 2017, S. 27–41.

- Rommelspacher, Birgit: Was ist eigentlich Rassismus? In: Melter, Claus/Meheril, Paul (Hg.): Rassismuskritik. Band 1: Rassismustheorie und -forschung. Schwalbach/Ts., 2011. S. 25–38.
- Rose, Nadine: Migration als Bildungsherausforderung. Subjektivierung und Diskriminierung im Spiegel von Migrationsbiographien. Bielefeld, 2012.
- Rosenberg, Harold: Philosophy of Put-Togethers. In: Hoffman, Katherine (Hg.): Collage. critical views. Michigan, 1989, S. 59–66.
- Rosenthal, Gabriele/Fischer-Rosenthal, Wolfram: Analyse narrativ-biografischer Interviews. In: Flick, Uwe/von Kardoff, Ernst/Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg, 2012, S. 456–467.
- Rosenthal, Gabriele/Fischer-Rosenthal, Wolfram: Warum Biographieanalyse und wie man sie macht. In: Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie, 17/4, 1997, S. 405–427.
- Roters, Eberhard: die historische entwicklung der collage in der bildenden kunst. In: Mahlow, Dietrich (Hg.): prinzip collage. Neuwied/Berlin, 1968, S. 15–41.
- Roters, Eberhard: Vorwort. In: Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv Edition. Band 1, 1. Abteilung, 1889–1918. Berlin, 1989, S. 11–44.
- Roters, Eberhard: hintergrundanalyse der collage „schnitt mit dem küchenmesser“ (1920) von hannah höch. In: Mahlow, Dietrich (Hg.): prinzip collage. Neuwied/Berlin, 1968, S. 42–44.
- Sabisch, Andrea: Inszenierung der Suche. Vom Sichtbarwerden ästhetischer Erfahrung im Tagebuch. Entwurf einer wissenschaftskritischen Grafieforschung. Bielefeld, 2007.
- Sabla, Kim-Patrick/Plößer, Melanie: Gendertheorien und Theorien Sozialer Arbeit. Bezüge, Lücken und Herausforderungen. Opladen, Berlin, Toronto, 2013.
- Sarasin, Philipp: Michel Foucault zur Einführung. Hamburg, 2005.
- Schaesberg, Petrus: Konzept der Collage. Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Collage von Pablo Picasso bis Edward Ruscha. Uni-Diss, München, 2004.
- Schapiro, Miriam: femmage. In: Hoffman, Katherine (Hg.): Collage. critical views. Michigan, 1989, S. 295–316.
- Schapiro, Miriam/Meyer, Melissa: Waste Not Want Not: An inquiry into what Women Saved and Assembled–FEMMAGE. In: Heresies I, Nr. 4. 1977/1978, S. 66–69.
- Schneider, Erik/Baltes-Löhr, Christel (Hg.): Normierte Kinder. Effekte der Geschlechternormativität auf Kindheit und Adoleszenz. Bielefeld, 2015.
- Scherr, Albert: Diskriminierung: Die Verwendung von Differenzen zur Herstellung und Verfestigung von Ungleichheiten. 2012. www.portal-intersektionalität.de; zuletzt aufgerufen am 9.5.2019.
- Schrader, Kathrin/von Langsdorff, Nicole: Im Dickicht der Intersektionalität. Münster, 2017.
- Schuhmacher, Eckhard: Performativität und Performance. In: Wirth, Uwe (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., 2002, S. 383–402.
- Schumann, Brigitte: RTI: Instrument für inklusive Unterrichts- und Schulentwicklung? In: bildungsklick.de, Artikel vom 24.04.2013. <https://bildungsklick.de/schule/detail/instrument-fuer-inklusive-unterrichts-und-schulentwicklung>, zuletzt aufgerufen am 24.4.2020.
- Schulz, Frank: Collage als Strategie des Umgangs mit Bruchstücken. In: Kunst + Unterricht, Heft 268/2002, S. 4–7.
- Schwarz, Katrin: Kunst andersARTig ... der etwas andere Kunstunterricht in Klasse 7–10 „Collage, Frottage, Assemblage, Fotomontage“. Kempen, 2017.
- Schweitzer, Cara. Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch. Hamburg, 1. Ebook-Auflage, 2016.
- Seitz, William C: The Realism and Poetry of Assemblage. In: Hoffman, Katherine (Hg.): Collage. critical views. Michigan, 1989, S. 79–90.
- Seitz, William C: The art of Assemblage. New York, 1961.
- Silverman, David: Harvey Sacks. social science and conversation analysis. Cambridge/Oxford, 1998.
- Smolarski, Pierre: Rhetorik der Stadt. Praktiken des Zeigens, Orientierung und Place-Making im urbanen Raum. Bielefeld, 2017.
- Solga, Heike/Powell, Justin/Berger, Peter A. (Hg.): Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse. Frankfurt a.M., 2009.
- Solga, Heike, 2009: Meritokratie – die moderne Legitimation ungleicher Bildungschancen, in: Solga, Heike/Powell, Justin/Berger, Peter A. (Hg.): Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse, Frankfurt a.M., 2009, S. 63–72.
- Solga, Heike/Powell, Justin/Berger, Peter A.: Soziale Ungleichheit – Kein Schnee von gestern! Eine Einführung. In: Solga, Heike/Powell, Justin/Berger, Peter A. (Hg.): Soziale Ungleichheit. Klassische Texte zur Sozialstrukturanalyse. Frankfurt a.M., 2009, S. 11–46.
- Sow, Noah: Deutschland Schwarz Weiß. Der alltägliche Rassismus. München, 2008.
- Sow, Noah: Kulturelle Aneignung. In: Arndt, Susan/Ofuately-Alazard (Hg.): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K) Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster, 2011a, S. 417–419.

- Sow, Noah: Rassismus. In: Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard (Hg.): *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk.* Münster, 2011b, S. 37.
- Sowa, Hubert: Ethik der Fragmentierung? Anmerkungen zur künstlerischen Praxis des „Collagierens“. In: *Kunst + Unterricht*, Heft 268/2002, S. 34–36.
- Sowinski, Bernhard: *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen.* Stuttgart, 1999.
- Spies, Werner: *Max Ernst – Collagen.* Köln, 1988.
- Spies, Tina/Tuider, Elisabeth: *Biographie und Diskurs. Methodisches Vorgehen und Methodologische Verbindungen.* Wiesbaden, 2017.
- Spies, Tina/Tuider, Elisabeth: Biografie und Diskurs – eine Einleitung. In: Spies, Tina/Tuider, Elisabeth (Hg.): *Biographie und Diskurs. Methodisches Vorgehen und Methodologische Verbindungen.* Wiesbaden, 2017, S. 1–20.
- Spies, Tina: Subjektpositionen und Positionierungen im Diskurs. In: Spies, Tina/Tuider, Elisabeth (Hg.): *Biographie und Diskurs. Methodisches Vorgehen und Methodologische Verbindungen.* Wiesbaden, 2017, S. 69–90.
- Staab, Lena Marie: Von Topmodels und anderen Heteronormativismen. Eine essayistische Auseinandersetzung mit Geschlecht und dessen Inszenierung am Beispiel einer Performance. In: Engels, Sidonie (Hg.): *Inklusion und Kunstunterricht. Perspektiven und Ansätze künstlerischer Bildung.* Oberhausen, 2017, S. 109–122.
- Staab, Lena Marie: After-Work-Party im Kunstmuseum oder: Klassismus in Kunst und Wissenschaft. In: Altieri, Riccardo/Hüttner, Bernd (Hg.): *Klassismus und Wissenschaft. Erfahrungsberichte und Bewältigungsstrategien.* Marburg, 2020, S. 169–180.
- Steyerl, Hito/Gutiérrez Rodríguez, Encarnación: *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik.* Münster, 2003.
- Stokowski, Margarete: *Untenrum frei.* Reinbek, 2016.
- Stokowski, Margarete: *Die letzten Tage des Patriarchats.* Reinbek, 2018.
- Storz, Bernd: *Aspekte der Collage in Deutschland.* Reutlingen, 1996.
- Thater-Schulz, Cornelia: Editorisches Vorwort. In: *Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage.* Archiv Edition. Band 1, 1. Abteilung, 1889–1918. Berlin, 1989, S. 8–10.
- Taylor, Brandon: *Collage. The making of modern art.* London, 2004.
- Toussaint, Denise: *Dem kolonialen Blick begegnen. Identität, Alterität und Postkolonialität in den Fotomontagen von Hannah Höch.* Bielefeld, 2014.
- Umbach, Susanne: *Lernbilder. Collagen als Ausdrucksform in Untersuchungen zu Lernvorstellungen Erwachsener.* Bielefeld, 2016.
- Villa, Paula-Irene: *Judith Butler. Eine Einführung.* Frankfurt a.M., 2012.
- Villa, Paula-Irene: Verkörperung ist immer mehr. Intersektionalität, Subjektivierung und der Körper. In: Lutz, Helma/Herrera Vivar, María Teresa/Supik, Linda (Hg.): *Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes.* Wiesbaden, 2010, S. 223–242.
- Völter, Bettina/Dausien, Bettina/Lutz, Helma/Rosenthal, Gabriele (Hg.): *Biographieforschung im Diskurs.* Wiesbaden, 2009.
- Von Unger, Hella: *Partizipative Forschung. Einführung in die Forschungspraxis.* Wiesbaden, 2014.
- Wagener, Silke: Zwischen Übernahme und Neukonstruktion: Die Haussprüche Hannah Höchs. In: Erstic, Marijana/Schuhen, Gregor/Schwan, Tanja (Hg.): *Avantgarde – Medien – Performativität. Inszenierungs- und Wahrnehmungsmuster zu Beginn des 20. Jahrhunderts.* Bielefeld, 2015, S. 187–202.
- Waldman, Diane: *Collage und Objektkunst von Kubismus bis heute.* Köln, 1993.
- Waldschmidt, Anne/Schneider, Werner (Hg.): *Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld.* Bielefeld, 2007.
- Waldschmidt, Anne: Macht – Wissen – Körper. Anschlüsse an Michel Foucault in den Disability Studies. In: Waldschmidt, Anne/Schneider, Werner (Hg.): *Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld.* Bielefeld, 2007, S. 55–78.
- Waldschmidt, Anne: Geschlecht und Behinderung intersektional denken. Anschlüsse an Gender Studies und Disability Studies. In: Kleinau, Elke/Schulz, Dirk/Völker, Susanne (Hg.): *Gender in Bewegung. Aktuelle Spannungsfelder der Gender und Queer Studies.* Bielefeld, 2013, S. 151–163.
- Wansing, Gudrun: *Teilhabe an der Gesellschaft. Menschen mit Behinderung zwischen Inklusion und Exklusion.* Wiesbaden, 2005.
- Weinert, Franz E. (Hg.): *Leistungsmessungen in Schulen.* Weinheim/Basel, 2001.
- Wescher, Herta: *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels.* Köln, 1968.
- West, Candace/Zimmermann, Don H.: *Doing Gender.* In: *Gender&Society*, Heft 2/1, o.O., 1987, S. 121–151.
- West, Candace/Fenstermaker, Sarah: *Doing Difference.* In: *Gender&Society*, Heft 1/9, o.O., 1995, S. 8–37.

- Windisch, Monika: Behinderung – Geschlecht – Soziale Ungleichheit. Intersektionelle Perspektiven. Bielefeld, 2014.
- Winker, Gabriele/Degele, Nina: Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten. Bielefeld, 2009.
- Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Wiesbaden, 2017.
- Wirth, Uwe: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., 2002.
- Wolf, Herta (Hg.): Dirskurse der Fotografie. Frankfurt a.M., 2003.
- Wolff, Stefan: Dokumenten- und Aktenanalyse. In: Flick, Uwe/von Kardoff, Ernst/Steinke (Hg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg, 2012, S. 502–513.
- Wysocki, Wolfgang: Der redende Mensch in Universal-City. Die Spuren der industriellen Zivilisation in der Collage- und Montagetechnik der Berliner Dadaisten. Uni-Diss, Freiburg, 1984.
- Yuval-Davis, Nira: Intersektionalität und feministische Politik. In: Feministische Studien. Zeitschrift für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung. Berlin/München, 2009.
- Zacharias, Wolfgang: Der (Kultur)pädagogische Alltag ist eine Collage. In: Kunst + Unterricht, Heft 100/1986, S. 43–47.
- Zacharias, Wolfgang: Kulturell-ästhetische Medienbildung 2.0. Aspekte ästhetischen Lernens in einer technisch-medialen Zeit. In: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft 16. Wiesbaden, 2013, S. 273–296.
- Zeller, Christoph: Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970. Berlin/New York, 2010.
- Ziemer, Gesa/Reimers, Inga: Wer erforscht wen? Kulturwissenschaften im Dialog mit Kunst. In: Peters, Sybille (Hg.): Das Forschen aller. Artistic Reserach als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld, 2013, S. 47–61.
- Zirwes, Claus: Smartphone ohne Grenzen. Cross-Over von analoger Papier-Collage und digitaler Fotografie. In: Kunst + Unterricht, Heft 415/416, 2017, S. 53–55.
- Zybok, Oliver: Komik in der Kunst und Karikatur seit Beginn des 20. Jahrhunderts. In: Wirth, Uwe (Hg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Wiesbaden, 2017, S. 319–329.

Tabellenverzeichnis

Tab. 1:	Vorannahmen bezüglich Hannah Höchs Differenzverfahren	68
Tab. 2:	Vorannahmen und Methodisches Vorgehen	75
Tab. 3:	Analyseprozesse	167
Tab. 4:	Anrufungen mit Metaphern im Kontext Geschlecht	180

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	„Japanische Kalligraphie, (12. Jahrhundert)“	15
Abb. 2:	Lady Mary Georgina Filmer: „Lady Filmer in her Drawing Room“ (1863–1868)	17
Abb. 3:	Hannah Höch: „Der Strauß“, (1929/1965)	31
Abb. 4:	Daniel Spoerri: „The Sevilla Serie“, (1962)	32
Abb. 5:	Tracey Emin: „my bed“, (1998)	32
Abb. 6:	Hannah Höch: „Schnitt mit dem Küchenmesser“, (1919)	35
Abb. 7:	Lena Staab: „Augmented Lena“, (2020)	51
Abb. 8:	Lena Staab: „Knopfcollage“, (2020)	57
Abb. 9:	Lena Staab: „Bunte-Punkte-Grafik“, (2021)	59
Abb. 10:	Christina Griebel: „Gestern am Schlachtensee“, (2020)	99
Abb. 11:	John Tenniel: „Alice hinter den Spiegeln“, (1871)	113
Abb. 12:	Lena Staab: „Collage von Collage von Collage“, (2020)	168
Abb. 13:	Lena Staab: „Körpercollage 2“, (2020)	190
Abb. 14:	Lena Staab: „Körpercollage 1“, (2020)	191
Abb. 15:	Lena Staab: „Körpercollage 3“, (2020)	192
Abb. 16:	Lena Staab: „Körpercollage 4x4“, (2020)	192
Abb. 17:	Lena Staab: „An_ordnung – alle Metaphern“, (2020)	196
Abb. 18:	Lena Staab: „An_ordnung – alle Metaphern – ZOOM“, (2020)	196
Abb. 19:	Lena Staab: „An_ordnung nach Tiermetaphern“, (2020)	197
Abb. 20:	Lena Staab: „Anordnung binär: homo- hetero“, (2020)	197
Abb. 21:	Lena Staab: „Anordnung binär: Kind – Frau“, (2020)	198
Abb. 22:	Hannah Höch: „Lebensbild“, (1972/1973)	201
Abb. 23:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Keuschheit“, (1972/73)	203
Abb. 24:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Priesterin“, (1972/73)	203
Abb. 25:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Pieta“, (1972/73)	204
Abb. 26:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Dompteuse“, (1972/73)	204
Abb. 27:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Die Braut (Pandora)“	205
Abb. 28:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Meine Hausprüche“, (1972/73)	207
Abb. 29:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Rollen/Geniebaby“, (1972/1973)	208
Abb. 30:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Deutsches Mädchen“, (1972/73)	209
Abb. 31:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Entführung“, „Die Süsse“, „Angst“ (1972/73)	210
Abb. 32:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Kakteen“, (1972/1973)	212
Abb. 33:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Raritäten“, (1972/1973)	212
Abb. 34:	Hannah Höch: „Lebensbild“, Ausschnitt „Glasei“, (1972/1973)	213
Abb. 35:	Lena Staab: „Setzkästen 3-L“, (2020)	214
Abb. 36:	Lena Staab: „SKI-Prinzip“, (2020)	216

Collagestückchenverzeichnis

Collagestückchen 1: Collage und Essay	38
Collagestückchen 2: Collage-Traum	40
Collagestückchen 3: Collage und Metapher	42
Nicht-Collagestückchen: Was ist nicht Collage bzw. was ist Nicht-Collage?	57
Collagestückchen 4: „Als ob ich tot wäre“ – Anwendung, Dekonstruktion und Differenz	66
Collagestückchen 5: „Als ob Hannah Höch noch leben würde“ – Zur Inszenierung im Brief und der Subjektivierung im weiteren Sinne	67
Collagestückchen 6: Akademische (Aus-)Bildung	93
Collagestückchen 7: Lebensläufe und Collage	162
Collagestückchen 9 ¾: Collage und Dissoziation	164
Collagestückchen 112: Triggerwarnung (auch an mich selbst?)	165
Collagestückchen Hannah Höch 1: Metaphern	180
Collagestückchen Hannah Höch 2: Die Geschichte „Der Maler“	184
Collagestückchen Hannah Höch 3: Künstler:In als Kategorie?	193
Collagestückchen +/- 0: Konklusionen: Inklusion und Collage – ein (vorläufiges) Fazit	215

Anhang

Grobanalyse

Vorauswahl/Textsichtung

Die Textauswahl bezeichnet bereits Ausschnitte, so handelt es sich bei den nachfolgenden Zitaten um Auszüge aus den Briefen – es wurden die für die Subjektivierung von Differenz als relevant erachteten ausgewählt. Die Dokumentnummern (DN) sind beigefügt, um das schnelle Finden der Textstellen zu gewährleisten.

Band 1, 1. Abteilung, 1889–1919

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Titel, Jahr, Medium)	Reflexionsmoment/Differenzerfahrung
Band 1, 1. Abteilung, S. 112. DN: 6.10	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 10./11.7.1915.	Anrufung als Mutter/Erwartung Hausmanns einen gemeinsamen Sohn zu haben: „und unser Sohn, den ich von dir haben will?“
Band 1, 1. Abteilung, S. 124. DN: 6.21	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 14.8.1915.	Anrufung als auf unterer Stufe stehend/Hierarchisierung: „Hierfür müssen wir büßen. Du bis jetzt weniger, denn du kommst ja nicht mit so viel ‚höheren‘ Menschen in Berührung wie ich.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 124. DN: 6.21	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 14.8.1915.	Anrufung als rein/Mädchen: „Du bist mein reines und liebes Mädchel, nur weißt du eben noch nicht wie man für diese Reinheit leiden muß.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 131. DN: 6.27	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 22.8.1915.	Anrufung als Kind: „Hannahkind“
Band 1, 1. Abteilung, S. 284. DN: 9.28	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 31.5.1917.	Anrufung als Kind: „Mein Liebes, Kindchen“
Band 1, 1. Abteilung, S. 197. DN: 8.10	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 17.5.1916. Ergänzung Roters	Biographisches Ereignis: „Wenn ich nur noch zur rechten Zeit für dich zu mir kam. Wenn du nur leben bleibst.“ „Hannah Höch lies ihre Schwangerschaft abbrechen.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 199. DN: 8.12	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 29.5.1916.	Anrufung als Frau/Eva/Heilige: „Ich schrieb Dir, ich sähe in Dir das erste Weib, und eine Heilige.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 206. DN: 8.20	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 14.6.1916.	Anrufung als Frau/Eva/Heilige: „ich werde Dich nie anders, denn als Eva, das erste Weib, oder als Heilige sehen.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 205. DN: 8.19	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 11./12.6.1916.	Anrufung als Blume/Imperativ: „Aber, meine kleine Blume, Du sollst ein Buch nicht so ‚anlesen‘ – das innere Ohr ist dann nicht bereit.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 207. DN: 8.21	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 16.6.1916.	Anrufung als zu dünn/Körper: „Du bist so dünn geworden!“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Titel, Jahr, Medium)	Reflexionsmoment/Differenzerfahrung
Band 1, 1. Abteilung, S. 216. DN: 8.39	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 5.8.1916.	Anrufung als zu dünn/Körper: „Wie wenig Du wiegst, das ist bißchen schlimm. Mache nur in der ersten Zeit keine großen Laufereien. Daß es ordentlich zu essen giebt, ist schön, und wenn Du kannst, iß nicht, sondern (friß)“
Band 1, 1. Abteilung, S. 208. DN: 8.28	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 6.7.1916.	Anrufung als Jungfrau: „Meine Jungfrau, daß du stärker warst als der Tod!“
Band 1, 1. Abteilung, S. 219. DN: 8.44	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 18.8.1916.	Anrufung als krank und schwach „Wohl, Du bist krank, und schwach.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 219. DN: 8.44	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 18.8.1916.	Anrufung als kindlich: „Du bist noch so sehr kindlich“
Band 1, 1. Abteilung, S. 238. DN: 8.62	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 2.12.1916.	Anrufung als dünn/Körper: „Aber Du bist doch nicht böse auf mich? Schlanke?“
Band 1, 1. Abteilung, S. 260. DN: 9.3	Hannah Höch: Eintrag in Taschenkalender, 1917.	Biografisches Ereignis: „[...] 8.1.: [geschlag]; 2.3.: Tannhäuser; 18.8.: zurück; 29.8. Ullstein.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 262. DN: 9.7	Hannah Höch: Brief an Grete Höch. 20.1.1917.	Aussage/biografisches Ereignis: „Ich werde da eine kleine eigene Wohnung haben, d.h. ein Mansardenzimmer mit Gas, Beleuchtung und Kochgas. Möbliert aber Wäsche, Federbetten etc. muß ich mir selbst halten. Liebes Gretulein, dann kannst Du fein zu mir zu Besuch kommen, nun bin ich mein eigener Herr.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 264. DN: 9.9	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 17.2.1917.	Anrufung Kind (Alter und Geschlecht): „und an das, was Du am 31. Dezember zu mir in dem kleinen Bettchen sprachst“ „Du weißt noch nicht, was Gemeinsamkeit ist. Du kannst Dich nicht ganz hingeben, ruhig vertrauen“
Band 1, 1. Abteilung, S. 264. DN: 9.9	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 17.2.1917.	Absprache Mütterlichkeit: „Ich weiß jetzt, warum Du nicht mütterlich bist“
Band 1, 1. Abteilung, S. 268. DN: 9.16	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 20.3.1917.	Anrufung als Frau/Mutter/gleichzeitig Absprache dessen: „Für diesen Abend des 13. März will ich Dir noch danken, an dem du so mütterlich an Deiner Brust mich beruhigtest – danken dadurch, daß ich als Wissen, als Gewissheit behalte: Deine Mütterlichkeit. Sie nicht vergessen will, auch wenn Sie Dir nicht immer gelingt – denn ich weiß, daß Du so bist, im Grunde. Daß Du mütterlich bist, weil du es warst.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 281. DN: 9.26	Raoul Hausmann Unvollständiger Brief an Hannah Höch. Anfang 1917.	Anrufung als Frau/Nicht-Mann „Freitag Nachmittag war ich auf 2 Stunden in Wannsee, dort traf ich Wieland Herzfeld [...]. Das ist ein Mensch, wahrscheinlich nichts für Dich gerade, aber von Mann zu Mann kann er einem gefallen.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Titel, Jahr, Medium)	Reflexionsmoment/Differenzerfahrung
Band 1, 1. Abteilung, S. 286. DN: 9.30	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 14. Juni 1917.	Biografisches Ereignis: Hausmann droht Höch mit Selbstmord „Wenn Du nicht sofort herunter kommst, springe ich unter die Elektrische. Einmal einmal ich flehe Dich an glaube mir – hast Du das Gewissen, mein Leben auf Dich zu nehmen?“
Band 1, 1. Abteilung, S. 288. DN: 9.33	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 11.7.1917.	Anrufung als schwach/unsicher/isoliert/Rechtfertigung von Gewalt/Schuldumkehr/Anrufung als Jungfrau/unbeherrscht/Zuschreibung Verdrängung (psychische Krankheit) Biografisches Ereignis: Gewalterfahrungen/Höch wird von Hausmann geschlagen: „Und die sexuelle Spannung wurde so stark, daß wir uns mit Worten zerrissen, und ich Dich schlug, weil ich schließlich ein stärkerer Mensch bin, radikaler als Du, un-heimlich. Aber Du hast nichts vor mir moralisch voraus, wie Du denkst: Dein Misstrauen, Unsicherheit, Haß, kommen aus der Isolation, an die Du Dich 26 Jahren gewöhnt hast [...]. Daß unser Leben, unsere Beziehungen so ausliefen wie sie es taten, rührt daher, daß du nicht begreifst, daß meine Schläge von Deiner unruhigen Sexualität hervorgerufen sind. Es ist Gewalt, aber sexuelle – also beiderseitige. [...] Also noch ganz bestimmt von Deiner ungesunden 26 Jahre langen Verdrängung. Und deshalb bist Du noch Jungfrau und weil Du mich nicht ganz im <i>Tiefsten</i> hast, entgegenkommst (das tut ohne dein ‚Wissen‘ Deine Gebärmutter) – deshalb beherrscht Du weder Dich noch Deine Worte – es geht dann wider Dein Wissen böse.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 301. DN: 9.44	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 28.9.1917.	Biografisches Ereignis: Morddrohung Hausmanns: „und rette mich vor dem Gedanken: <i>daß ich Dich töten</i> muß, wenn du mich verläßt!“
Band 1, 1. Abteilung, S. 308. DN: 9.52	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 3.11.1917.	Biographisches Ereignis: Gewalterfahrung/Absprache Deutungshoheit: „Du sagtest an der Tür: ob ich glaubte, daß Du nach <i>dem</i> Brief öffnen würdest. Gerade nach <i>dem</i> Brief. Denn er wäre unnötig gewesen, wenn Du selbst soviel Güte besäße, einzusehen, daß Du über jedes Maß wütend warst, und nicht mit mir essen gehen wolltest. So wütend, wegen einem Scheißdreck, daß Du absichtlich mein Zurückkommen und am Arm packen als Rohheit auffaßtest, statt als Zurückkommen.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Titel, Jahr, Medium)	Reflexionsmoment/Differenzerfahrung
Band 1, 1. Abteilung, S. 340. DN: 10.3	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 30.1.1918.	<p>Anrufung als naiv/Minderwertigkeitskomplex/schwach/Gleichzeitigkeit Zuschreiben und Absprechen von Weiblichkeit:</p> <p>„Du bringst kein Vertrauen auf, weil Dein Minderwertigkeitskomplex durch dein Leben, das aus erzwungener Verstellung, aus einer einzigen Folge von Heimlichkeit erzwungener Art auf das äußerste gesteigert und gereizt ist. Deine Naivität dem Entstehen dieses Minderwertigkeitsgefühls gegenüber, verschleiert durch die Bestätigung Deines Weib-Seins, Erweckung des Mutterschaftstriebes, die in Deinem durch mich hervorgerufenen sexuellen Erleben liegt – ist in Wahrheit Deine Schuld und der Urgrund Deines Nicht-auflösen-könnens. Dein unbewusstes Streben nach Herrschaft über mich, das aus einer intellektuell-passiven Einstellung, sexuellem Schwanken Deiner Weib-Aufgabe, Deinem Weib-Sein gegenüber resultiert, führt zu Dir unbewusstem Ressentiment.“</p>
Band 1, 1. Abteilung, S. 341. DN: 10.4	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 5.2.1918.	<p>Biographisches Ereignis: Selbstmorddrohung Hausmanns/Gewalt Androhung:</p> <p>Anrufung als krank/rein:</p> <p>„Oft sahst Du mich an, als wäre ich diese Frau [L.S.: Elfriede Schaeffer Hausmann; Raul Hausmanns Ehefrau]: Und dann wollte ich Dich töten, dann wäre kein Mißtrauen mehr gewesen. Hinter aller Gewißheit unseres Ineinanderseins stand immer diese andre Frau. Verstandest nicht mein Betteln: sieh mich! Du sahst mich unrein, und <i>wir</i> wurden befleckt. Einmal, vor nicht langem, da warst Du so schön, in Schmerzaufgelöstheit: fuhr es durch mein Denken: töte sie! und da wärest Du tot schön gewesen. Immer für mich dann schön <i>geblieben</i> – und nahm mir nicht das Recht und die Kraft dazu. Ich hätte dann immer, über alles hinweg, glauben dürfen: so schön war sie. So schön, vor Schmerz. Kein Widerstand mehr. Nur schön. [...] Weil Deine Schmerzen nicht heilig um unsertwillen sind. Sondern um Deinetwillen und dieser Frau willen. Du daran so krank bist, daß ich Dir verdunkle, verschwindende, auslösche. [...] Vertrauen gab ich Dir, vom ersten In-einander-Blick unserer Augen. Vertrauen gab ich Dir, immer wieder, ich Dir, und Deiner strahlenden, unantastbaren Reinheit [...]. Denn Du siehst statt meiner die Andere – und Du wirst schreien und ich müßte Dich schlagen – und da will ich Dich töten, daß Du tot, vielleicht, die letzte Sekunde, einmal nur nicht siehst, mich, mich, mich – und ich die Gewißheit hätte: eine Sekunde, einen Blitz lang: hat vertraut – ich habe Dir Dein Kranksein genommen.“</p>

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Titel, Jahr, Medium)	Reflexionsmoment/Differenzerfahrung
Band 1, 1. Abteilung, S. 343. DN: 10.5	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 6.2.1918.	<p>Anrufung als krank/Absprechen von Intellekt/Anrufung als Mutter: „Schon damals wollte ich Dir Deinen Sohn schenken [...] Im körperlichen Geschehen, in den sexuellen Beziehungen liegt für <i>jede Frau</i> der <i>Beweis</i> für ihre Eigene Reinheit und die des Mannes. Wäre ich nicht ‚rein‘ so hättest Du Dich mir körperlich nie restlos hingeben können, bis zum Erwachen Deiner Gebärmutter und ihrem Wunsch nach Empfängnis. Diesen Beweis meiner Reinheit und seiner Bestätigung durch Dich und Deinen körperlichen Wunsch nach einem Kinde – leugnet nur Dein Intellekt hinweg, der behauptet, Du könntest nicht einmal Dein Kind behalten, das Du empfangen hattest, <i>vor</i> dem Ausgleich mit dem Manne. <i>Dies</i> ist Deine Krankheit. Und Deine Gebärmutter rächt sich an Deinem Intellekt dafür, daß Du ihr im höchsten Bestätigungsmoment meine Antwort: Befruchtung, entziehst.“</p>
Band 1, 1. Abteilung, S. 344. DN: 10.6	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. Februar/Anfang März 1918.	<p>Anrufung als rein/keusch/zart/süß: „Aber ich bin der einzige Mann, [...] der Deine Reine und Keusche gefühlt hat [...] Zarte, Süße – vergib mir doch. [...] Meine Meine – ich war immer ohne Heimat – meine Heimat bist Du, und ich war schlecht zu dir – sei wieder gut – Süße Süße Süße Süße.“</p>
Band 1, 1. Abteilung, S. 352. DN: 10.9	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 23.3.1918.	<p>Biographisches Ereignis: Gewalterfahrung/Höchs wird von Hausmann geschlagen Anrufung: Schuldige „Willst Du nie begreifen, was Du mir tust, so das ich Dich schlage?“</p>
Band 1, 1. Abteilung, S. 352. DN: 10.11	Text Roters, Bezieht sich auf Brief von Raoul Hausmann an Hannah Höch vom 27.3.1918.	<p>Biographisches Ereignis: „Hannah Höch hielt sich aus Angst vor Raoul Hausmann versteckt und suchte Schutz bei ihrem Bruder. Raoul Hausmann versucht, sein Verhalten zu rechtfertigen.“</p>
Band 1, 1. Abteilung, S. 356. DN: 10.14	Hannah Höch: Brief an Grete Höch. 8.4.1918.	<p>Aussage: „Liebes Gretulein, Eure Karte erhielt ich gestern und ich will Dich gleich mal über den Stand meiner Sache unterrichten und Dich bitten um Gottes willen standhaft alles an ihm zurückzuschicken. Er [Hausmann] steht mit Danilo in Verbindung, d.h. er läuft manchmal zu ihm (Danilo). Er glaubt, ich sei mit Dir gereist. Wohin wir sind, weiß er nicht. Beiliegenden Zettel hatte er offen, so wie er ist (ich schicke Dir die Abschrift) an Danilo gegeben. Er müsse ihn mir schicken. Jetzt nimmt Danilo natürlich auch nichts mehr an. Gestern bekam ich einen furchtbaren Schreck, er hat Frau Michaelson (die Kollegin bei Ullstein) geschrieben, um eine Unterredung gebeten. Sie wird ihm natürlich nur in meinen Sinn gegenübertreten, mich als nicht hier angeben. Es ist eine schreckliche Zeit für mich, ich komme aus der Todesangst nicht heraus. Liebe, wie geht's Dir denn, ich wünsche Dir so sehr, daß Du in München angenehm überrascht ist. Was sich etwa noch in meiner Sache zugetragen hat schreibe mir auch bald, wenn Du irgend kannst.“</p>

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Titel, Jahr, Medium)	Reflexionsmoment/Differenzerfahrung
Band 1, 1. Abteilung, S. 371. DN: 10.29	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 26.4.1918.	Biografisches Ereignis: Selbstmorddrohung Hausmann „Wenn Du mir jetzt ein Wort der Hoffnung geben willst – glauben könntest – aus Deiner bisherigen Liebe heraus – daß ich doch noch der Vater Deines Kindes werden darf – dann telegrafiere mir ein einziges Wort. Ich warte bis Mittwoch. Habe ich dann keine Antwort – dann erschließe ich mich. Dann <i>darf</i> ich nicht mehr leben.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 372. DN: 10.31	Raoul Hausmann Telegramm an Hannah Höch. 27.4.1918.	Biografisches Ereignis: Selbstmorddrohung Hausmann „27.4.1918, um 1 Uhr 30 Min. habe schon vor erhalt deines briefes meine ganze schuld begriffen flehe dich an meinen brief zu lesen muß mich sonst töten bete dich an raoul“.
Band 1, 1. Abteilung, S. 376. DN: 10.34	Hannah Höch: Brief an Elfriede Hausmann-Schaeffer. 29.4.1918.	Aussage Geschlechterkampf: „Wir hätten, wohl weiß ich das, <i>auch</i> durch alle Phasen des Kampfes Mann-Weib gemußt, aber, von einer anderen Basis aus und immer einen blauen Himmel über uns. Und daß ich mich hätte verlieren können? Ich <i>hätte</i> mich nie verloren.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 377. DN: 10.35	Elfriede Hausmann-Schaeffer: Brief an Hannah Höch. Kurz nach dem 29.4.1918.	Anrufung als kindlich und naiv: „Ich kann weder ihren Haß, noch ihre Hochachtung annehmen. Der erste ist kindlich und eine naive Selbstrettung“
Band 1, 1. Abteilung, S. 379. DN: 10.36	Raoul Hausmann Manuskript mit eingeklebten Typoskriptpassagen (an Hannah Höch). 1.-5./7./19. Mai 1918.	Anrufung als Mutter: „Denn ich war vom ersten Augenblick an der Vater Deines Kindes – und ich werde es sein, oder es wird kein Kind sein, nie, und kein Anderer wird sein und dann würdest auch Du nicht sein.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 381. DN: 10.36	Raoul Hausmann Manuskript mit eingeklebten Typoskriptpassagen (an Hannah Höch). 1.-5./7./19. Mai 1918.	Anrufung als männlich: „Daß ich mit deiner ‚Männlichkeit‘ nichts anzufangen wußte – also Angst hatte, vor meiner Auflösung oder der meines Machtwillens – und daß ich Dich nur zum ‚Weibchen‘ machen wollte, das ist im ersten Teil richtig, im zweiten falsch – denn die wahr Frau – ‚die sich sah bevor sie Eva ward‘ – hat ihre männlichen Complexe, quasi Einsprengungen (siehe Tai-Khi) aufs höchste ausgebildet, bleibt aber Weib – wird immer etwas ganz anderes sein als der Mann (auch er bildet seine Weibkomplexe aus) entgegen der Weiningerschen Theorie, nach der dann eben logisch die Geschlechtlichkeit aufhören müßte – aber dann auch kein Kind. Und Du – Du willst ein Kind – weil Du keine Theorie, sondern ein wunderbarer Mensch bist. Die Geschlechtlichkeit wird eine andre sein müssen als bisher – aber ist sie das bei Dir und mir nicht schon?“
Band 1, 1. Abteilung, S. 381. DN: 10.36	Raoul Hausmann Manuskript mit eingeklebten Typoskriptpassagen (an Hannah Höch). 1.-5./7./19. Mai 1918.	Anrufung als Mutter/mütterlich: „Und es war so wie Du schreibst, ich habe mir deine ‚Unmütterlichkeit‘ zurecht gemacht – d.h. ich habe alles getan, um diese Mütterlichkeit Dich nicht an mir entfalten zu lassen.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Titel, Jahr, Medium)	Reflexionsmoment/Differenzerfahrung
Band 1, 1. Abteilung, S. 392. DN: 10.39	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 4.6.1918.	Biografisches Ereignis: Gewalterfahrung durch Hausmann „[Und weil Du wieder tratst, wurde ich wütend und schlug Dich. [...] Und dann später schüttelte ich Dich, weil Du immer schriest, ich wolle dich ermorden [...] Es tut mir bitter leid, daß ich Dich so schlug – aber ich war zuerst so beherrscht, daß ich gehen wollte – und Du fängst gleich von Mord an – ja – warst Du irrsinnig?“
Band 1, 1. Abteilung, S. 395. DN: 10.43	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 12.6.1918.	Anrufung als spröde/Absprache Weiblichkeit: „Sieh mal – Du bist, wie man so sagt, eine ‚spröde Natur‘ und begreifst von einem Mann noch nicht sehr viel“
Band 1, 1. Abteilung, S. 407. DN: 10.52	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 19./20.6.1918.	Anrufung als hysterisch/Geschlecht und Körper: „Und darum trifft jeder Vorwurf, den ich Dir mache, meist in seiner umgekehrten Anwendung, auch auf mich zu, also Deine Hysterie entspricht meiner Neurose und umgekehrt. Aber diese Falschwertung ist nicht unsere Schuld.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 417. DN: 10.66	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 10. Juli 1918.	Anrufung als Mutter/Verlangen eines gemeinsamen Kindes: „Schenk mir doch Deine Liebe zum Geburtstag! Ich zittere um dich! Und wenn ich böse bin – hilf mir doch, <i>erlöse mich doch von mir selber!</i> – Bin ich das nicht wert? Oh – ich bin doch <i>Dein</i> Erwählter – und nie nie würdest Du einen andern haben können – laß mich doch einmal den Vater Deines Kindes werden – tu’s doch <i>darum!</i> Ich weiß, daß du leidest – aber tu’s doch darum! Einmal soll doch Dein und mein Sohn geboren werden!“
Band 1, 1. Abteilung, S. 419. DN: 10.72	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 11.7.1918.	Anrufung als Weib/Mutter/Kind/Blume/rein/reinste: „bin ich sehend geworden und muß mich beugen vor Dir, Weib, Mutter meines Sohnes, den ich erhoffe seit Anfang. Dieses Schwere das ich auf Dich wälzte, das Dich an mir verzweifeln ließ – dies wird nun von Dir genommen werden – ich beuge mich Dir als der Reinen, Reineren als ich bin. Ich habe Dich verwirrt – Du aber hast nie geschwankt innerst und an dem Heiligen in Dir festgehalten und das Leid für 3 getragen – aber jetzt sehe ich das Licht des Ideals, das ich verleugnete um eines Mitleids willen [...] Du Reinste von Allen, die ich schlug, vergib mir. [...] Ich vertraue Dir für immer, Du Kind und Blume. [...] Du allein bist rein und stark genug unter allen Frauen, das Böse in mir auszurotten und mich von mir zu erlösen: weil Du alles dies Unmenschliche ertragen hast.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 429. DN: 10.82	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. Juni/Juli 1918.	Anrufung als Heimat: „Liebe kleine Heimat, nimm mich in Deine Arme.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Titel, Jahr, Medium)	Reflexionsmoment/Differenzerfahrung
Band 1, 1. Abteilung, S. 430. DN: 10.85	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 19.8.1918.	Anrufung als Mann/vermännlicht: „Ich könnte nach unserem heutigen Streit sagen: Du siehst Dinge an mir, die <i>nicht</i> von <i>mir</i> stammen, die Du erzwingt – weil Du Deine Vermännlichungstendenz gar nicht sehen willst: Du beobachtest und behandelst mich, wie ein Psychiater einen Irren – und das bin ich Dir auch, ich bin blind und erkenne meine Hintergründe nicht, meinst <i>Du</i> . [...] Kommt bei Dir noch hinzu, daß Du ein Mann sein möchtest, und mich als Deinen Anreger haßt.“
Band 1, 1. Abteilung, S. 431. DN: 10.86	Hannah Höch: Anmerkung auf „buch heidebrink“ von Raoul Hausmann.	Aussage: „Hier starb ich 3 Tage und Nächte.“ Bezieht sich auf Hausmanns Nietzsche Zitate und Anrufung an Höch als Mutter (vgl. S. 435).

Band 1, 2. Abteilung, 1919–1920

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Titel, Jahr, Medium)	Reflexionsmoment/Differenzerfahrung
Band 1, 2. Abteilung, S. 577. DN: 12.22	Raoul Hausmann Handschriftliche Mitteilung an Hannah Höch. 5 Blatt, 30.5.1919.	Anrufung als Frau „typisch ist deine weibliche Unselbstständigkeit.“
Band 1, 2. Abteilung, S. 580. DN: 12.24	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. Juni 1919.	Anrufung als Frau „Daß nicht die Frau in Dir es war, die mich am 10. Mai verurteilte, geht aus Deinen Worten hervor: mein Vater wird Dir schreiben. Immer dieser Moralgott-Vater: Nie du. Ich werde den Kerl bestimmt noch runterknallen.“
Band 1, 2. Abteilung, S. 590. DN: 12.32	Johannes Baader: Brief an Hannah Höch. 2.6.1919.	Anrufung als Frau/weich: „Du könntest diese brutalen Reaktionen auflösen, fortbrennen, wenn du durch deine Weichheit das Todverwundete der Eindrücke zerstörst, nicht dadurch, daß du die Eindrücke abwehrst, sie mit der Elastizität deines Mitgehens, ohne Dich aufzugeben, zum tanzenden Spiel machst. Aber du sagst: das kann ich nicht. Verzeih: in diesen Dingen zumindest ein ‚Nicht-können‘ ein ‚Nicht-wollen‘“
Band 1, 2. Abteilung, S. 590. DN: 12.32	Johannes Baader: Brief an Hannah Höch. 2.6.1919.	Anspruch Deutungshoheit zu sexualisierter Gewalt/Rechtfertigung des Bedrängens Höchs durch Hausmann (Biographisches Ereignis?): „Er will von Dir Zeilen, aus denen er sieht – durch deren letzten innersten Gehalt er sieht, daß er nicht mehr vorhanden ist in Dir. Du hast ihm diese Zeilen nicht geschrieben; du wirst sie ihm nicht schreiben; also ist er so fest vorhanden in Dir, wie Du in ihm. Wie soll ich es hindern, daß er mit jedem Mittel, zu dem der Schrankenlose sich das Recht nimmt, das Sein außer Dir mit dem Sein in Dir zu vermählen sucht. Das ist nicht Vergewaltigung, denn das Wort ‚Vergewaltigung‘ ist in diesem Fall sinnlos.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 1, 2. Abteilung, S. 593. DN: 12.35	Johannes Baader und Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 1.7.1919.	Anrufung als Kind/Nichtakzeptanz von Höchs Abgrenzung (Biographisches Ereignis?): Raoul Hausmann „Ist ja alles Unsinn! Entferne mich aus Deinen Gedanken, wenn Du es KANNST entferne mich aus Deinem Kör- per, wenn du es KANNST aber Du kannst mich nie aus Deinem Bewusstsein oder Deinem Empfinden austilgen. Also bin ich Dein Eigen, wie Du mein Eigen bist. Alles andere ist kindischer Selbstbetrug!“
Band 1, 2. Abteilung, S. 598. DN: 12.41	Raoul Hausmann Brief an Hannah Höch. 17.6.1919.	Anrufung als Frau „Liebe Frau“.
Band 1, 2. Abteilung, S. 602. DN: 12.44	Johannes Baader: Brief an Hannah Höch. 29.9.1919.	Anrufung als Frau/Erzieherin durch Zuschreibung Wunsch zur Erziehung: „ich kenne die Einwände, die Dir an dieser Stelle kom- men; aber Raoul braucht keine Erziehung.“
Band 1, 2. Abteilung, S. 602. DN: 12.44	Johannes Baader: Brief an Hannah Höch. 29.9.1919.	Anrufung als unnatürlich und unrein/ Dichotomie Mann-Frau „Ich habe vielmehr noch immer die Empfindung, daß Raouls brutale Natürlichkeit für dich notwendig ist, um Dich frei zu machen für das Sehen und Fühlten der Heiligkeit und Reinheit alles Menschlichen.“
Band 1, 2. Abteilung, S. 618. DN: 12.55	<i>Der Dada No. 2</i> /Direktion Raoul Hausmann. Zeit- schrift. Berlin: Selbstverlag. Dezember 1919. Cornelia Thater-Schulz: Kommentar.	Aussagen Höchs und Ereignisse: „Neben dem Holzschnitt auf der dritten Seite, mit ‚M. Höch‘ signiert, findet sich folgender Kommentar von Höch: ‚H. wieder mal verstümmelt.‘ Das ‚M‘ hat Hannah Höch durchgestrichen und ‚H.‘ darübergeschrieben.“
Band 1, 2. Abteilung, S. 638. DN: 13.1	Hannah Höch: Taschenka- lender für das Jahr 1920.	Aussagen Höchs und Ereignisse: „19.1.: Dresden; 18.2.: R. Hamburg; 26.2.: R. Teplitz; [...]; 13.3.: Revolution, [...]; 31.3.: R. fort; 12.4.: Flucht zu Walter [...], Raoul weiß nicht wo ich bin; 30.4.: Hannover; 1.5.: Varel zurück, Raoul wieder bei mir; 7.7.: Urlaub; 5.8.: Ull- stein; 22.8.: Gefahr; 10.9.: Raoul wieder weg; 26.9.: Gotha gefahren. Mit Vater gesprochen. 4.10.: Berlin angekommen; 8.10.: Abfahrt nach München. Fahrkarte 106,-; 5.11.: Brief von Hm gefunden in Florenz über Gotha; 11.11.: 2ter Brief in Rom; 6.11.: Rom; 15.11.: Nachts ab Rom 11.30; 17.11.: morgens 6 Uhr München; 23.11.: nach Berlin; 5.12.: Raoul vor der Tür! Ich komme, um mich nochmals kreuzigen zu lassen. Venito iterum crucifigi. (las ich in Rom) Ich unterlag wieder. Er wie irre; 21 der Mai 1921: R. weg wieder.“ → Zusammenfassung des Jahres
Band 1, 2. Abteilung, S. 669. DN: 13.27	Raoul Hausmann Liste der ausgestellten Objekte auf der ersten internationalen Dada-Messe. (5.7.-25.8.1920); hand- schriftliche Anmerkungen von Hannah Höch.	Aussagen Höchs und Ereignisse: „Höch: <i>Dada Puppe 1</i> ; Höch: <i>Dada Puppe 2</i> ; Höch: <i>Ali Baba</i> , Plakat; Höch: <i>Menschliches Brautpaar</i> (Relief); Höch: <i>Diktatur der Dadaisten</i> (Relief); Höch: <i>Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Kulturepoche Deutschlands</i> . [Handschriftliche Anmerkung von Hannah Höch: „Diese Liste ist von Hausmann geschrieben kurz nach der Ausstellung. Ist nur ein Auszug. Auch ich hatte noch mehrere Arbeiten da. Kleinere.“]

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 1, 2. Abteilung, S. 719. DN: 13.62	Johannes Baader: Brief an Hannah Höch. 19./20.11.1920. Dabei: Abschrift von Brief von Ra- oul Hausmann an Johannes Baader. 19.11.1920.	Aus Brief von Hausmann an Baader: Anrufung als klein/Androhung Selbstmord Hausmanns (Bioraphisches Ereignis): „Was haben wir Hanna angetan. Wir haben sie zertram- pelt. Ich sehe heute ganz klar, wie viel sie getan hat – sie, die so eindeutig ist, hat sich überwunden, und wir haben nur gefordert [...] Alles war Gerede von mir, Ausreden vor mir selbst – ich bin froh, daß ich die Briefe gefunden und gelesen habe – ich möchte noch einmal hoffen können, daß Hanna zu mir Vertrauen fassen kann, und wenn nicht – dann will ich mit meinem Leben bezahlen.“
Band 1, 2. Abteilung, S. 724. DN: 13.68	Hannah Höch: Brief an Grete Höch. 22.11.1920.	Aussage Höchs/Selbstbezeichnung als (starke) Frau „Ich habe es Dir gesagt, und Du kennst ihn und weißt es auch, daß er ein Mensch ist, der neben seinen größeren Vorzügen auch ebensoviele größere Nachteile besitzt wie der Durchschnittsmensch und dazu gehört seine sehr ausgeprägte Bösigkeit – aber ich weiß auch, daß gerade ich eine sehr starke Frau bin, die vielleicht überhaupt alleine im Stande war ein solches Maß von Bösem in einem Menschen zu leiten, zu zügeln und – ja, auch zu bessern, denn vieles ist bereits gemildert, und vieles, sehr vieles, habe ich im Laufe und Kampfe dieser 5 Jahre zu ändern vermocht, in gute Bahnen zu leiten vermocht – und dies weiß auch er – denn – sonst könnte er eben nicht so an mir hängen und würde längst diese ihn ‚schulmeisternde‘ Frau, also mich – zum Teufel gejagt haben – denn nicht ich kam je wieder zu ihm (auch wenn ich grenzenlos unter der Trennung litt), sondern er immer wieder zu mir. 5 Jahre habe ich doch immer wieder versucht, mich von ihm zu befreien – nicht nur äußerlich, auch innerlich, bin ich Gott weiß wohin vor ihm geflohen, habe mit aller Kraft versucht, mir mit anderen Menschen ein leichteres Leben zu zimmern – aber ich sage Dir heute, und dies nach den schwersten Erfahrungen, ich muss neben diesem Mann weiter aushalten, ich kann mir nicht mehr vor- lügen, daß ich weiterleben kann, sowenig wie er ohne mich, ohne ihn, es geht eine Weile – und dann würde ich eben lie- ber sterben gehen (ohne alle Sentimentalität) als weiterleben. Ich gehe also, wie Christus auf die Frage: Herr wohin gehst Du, antwortete: ich gehe, um mich noch einmal kreuzigen zu lassen. – Denke nun nicht, daß dies heißt, dass ich jetzt nach Berlin gehe um mich wieder in seine Arme zu stürzen – es wird Ihn noch einen harten Kampf kosten – aber im Vertrauen sage ich dir – ich bin mit Raoul Hausmann <i>nicht</i> fertig – wir haben noch mehr miteinander zu tun.“
Band 1, 2. Abteilung, S. 746. DN: 13.81	Hannah Höch: <i>Der Maler</i> . Typoskript. 1920. 4 Blatt.	„DER MALER Es war einmal ein Maler, der aber nicht, wie in früheren Zeiten, Klexel, oder so, hieß. Es war nämlich um das Jahr 1920, unser Maler ein moderner Maler, und so ließ er Himmelreich. Er beschäftigte sich auch nicht, wie man früher von einem richtigen Maler verlangte, ausschließlich mit Pinsel und Palette; und dies war die Schuld seiner, den hemmungslosen Flug des Genies kreuzenden, Frau.

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 1, 2. Abteilung, S. 746. DN: 13.81	Hannah Höch: <i>Der Maler</i> . Typoskript. 1920. 4 Blatt.	<p>Dies war die Veranlassung, daß sich unser Maler gezwungen sah, im Laufe von vier Jahren ebensoviel mal das Geschirr, das Küchengeschirr, abzuwaschen. Das eine Mal war ja schließlich auch ein triftiger Grund dazu vorhanden gewesen, das war, als sie das kleine Himmelreich in die Welt setzte. Die anderen drei Male aber konnte Himmelreich senior nicht einsehen, daß es absolut nötig war. Doch um des lieben Friedens willen, den zu balancieren der Herrgott extra den Mann geschaffen hat, blieb ihm schließlich nichts anderes übrig, als sich dieser Xantippenforderung zu fügen. Doch diese Angelegenheit lastete seither auf ihm, warf einen dunklen Schatten, er kam sich als Mann, aber auch als Maler, degradiert vor. Nachts hatte er an den kritischen Tagen directe Zwangsvorstellungen bekommen. Immer sah er Michel Angelo, wie er Tassen abwusch. Er hatte sich auch soviel mit Psychoanalyse beschäftigt, daß er der Frau auf den Kopf zuzusagen imstande war, daß solche Forderungen, gleichviel welche Gründe vorliegen, immer auf Herrschaftsgelüste zurückzuführen seien, und, wenn er auch als moderner Mann theoretisch für die Gleichwertigkeit der Geschlechter eintreten müsse, so könne doch, wenn man es recht betrachte – und überhaupt – in seinen vier Wänden – und – eine ähnliche Forderungen ihrerseits käme ja geradezu der Versklavung seines Geistes gleich...</p> <p>Eines Tages nun, begann er, aus irgend einem dunklen Drang heraus, nämlich er war voll von dunklen Drängen, ein Bild zu malen, indem er die Wesensgemeinschaft des Schnittlauch mit der Seele des Weibes vergleichend auf der Leinwand dar... kuben wollte. In der Theorie war bereits alles gelöst. Er hatte mit präzisester geistiger Schärfe die Hohlheit entdeckt, die diese beiden Objekte bis obenhin anfüllt. Weiter, und dazu half ihm sein besonders ausgebildeter Instinkt, denn Geist alleine macht nicht die Genies, war es ihm gelungen, auch die Schlangenform dieses Krautes auf zwar etwas mystische Weise, aber doch, in Verbindung mit vorerwähnter Seele zu bringen. Genies können ihre Dosis Mystik nie verleugnen. Aber prinzipiell, er hatte es auch von anderen Geschlechts-genossen gehört, diese oft ganz kleinen Weiblein waren nicht immer zu kneten und zu formen wie man sie zu seiner psychischen und physischen Bequemlichkeit brauchte – was unsern Himmelreich zuinnerst verletzte. Aus diesem Grund zwang ihn wohl der dunkle Drang sich gerade mit diesem Problem auseinander zu setzen, und zwar malerisch. Wäre er Schriftsteller gewesen so hätte er die Literatur um ein dickes Werk bereichern müssen um das Thema herum: Wenn du zum Weibe gehst, vergiß die Peitsche nicht. So aber, nun sie wissen, sein Bild sollte die Namen haben: das Schnittlauch und die Seele des Weibes (ein Vergleich). Ich glaube zur Ausstellung war es auch schon angemeldet und zwar als die Leinwand noch in ganz unbefleckter Empfängnis strahlte. Man muß alles rechtzeitig machen. Gotthold, so hieß Himmelreich mit Vornamen, litt also mit der gesamten Mannheit unter der problematischen Seele der Frau.</p>

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)
	<p>Wir aber müssen uns alle auseinandersetzen mit dem, an dem wir leiden. Was Wunder, daß Himmelreich mit dem von ihm gelösten Vergleich sich als Heilbringer, sagen wir schon Christus, im Stillen auf ein und dieselbe Stufe stellte. Aber denken sie sich auch richtig, auf einem unendlich klaren, kubisch aufgeteilten Bilde, die Seele des Weibes geradezu wissenschaftlich sezziert, sodaß jeder, wenn er sich abstract einstellt, ablesen kann, <i>das</i> ist sie, so ist ihre integralste Beschaffenheit. Daneben der Vergleich, parallelisierend, das Schnittlauch. Wem sollte da nicht alles sonnenklar sein? Und weiß man es nicht; die Krankheit wissen, heißt, sie nicht mehr besitzen. Welche Perspektiven eröffneten sich also nach der Schöpfung dieses Bildes? War nicht damit die brennendste Frage unserer Zeit gelöst? Doch wie man leider schon zu oft festzustellen gezwungen war, Theorie und Praxis sind zweierlei. – – Nun schuf er auch schon zween Jahre und zwo Tage an dem Bilde, war aber über das Schnittlauch noch nicht hinaus gekommen, trotzdem er schuf und schuf. Erstens: das Bild blieb grün. So oft er eine neue Farbe dazu brachte, störte sie, und er malte wieder Grün darüber. Einmal war er sicher, daß die Heimtücke, die die Seele der Frau neben der Hohlheit zweifellos am radikalsten ausfüllt, einzig und alleine dazwischen gekubt werden könne, in Form einer zitronengelben Spirale, ähnlich der Feder eines Sofas, die sich auch auf krummsten Wegen emporwindet. Aber, Malerei ist ja leider Gottes nicht allein Form, sondern auch Farbe, und da, das Gelb sich sträubte mit dem vielen Grün seiner Schnittlauchallegorie conform zu gehen, so blieb nichts anderes übrig, als die krumme Spirale wieder heraus zu nehmen. Man muß als Maler doch immer so viel Ästhet bleiben, um nicht auf Kosten von Geist ein schlechtes Bild zu malen. Ähnlich erging es ihm mit der Komposition. Soviel er sich auch abmühte, ja, in Ekstase versetzte, es kam nichts weiter heraus, als das eintönige Auf und Ab des Schnittlauchmotivs. Immer wieder versuchte er einen recht komplizierten Kringel mit einzuschmuggeln, mit der diese verruchte Seele der Frau zu identifizieren hoffte, aber sein objectiv gebliebenes Auge sagte ihm immer wieder schonungslos: diese Geschnürksel trübt die gewaltige Melodie der Schnittlauchbewegung. Eines Tages beschloss er, nachdem sein Busenfreund das Bild gesehen hatte, und gemeint, es enthalte eine Stärke, die sich in einer überschwenglichen Langeweilig ..., nein, dies hat er nicht gesagt, Ebenmäßigkeit Luft mache, beschloss er also, schweren Herzens, die Seele des Weibes fallen zu lassen, und sich nunmehr nur an das Schnittlauch zu halten.</p> <p>Einen Monat später. Der Präsident trägt sein Präsidentenbäuchlein durch die ungezählte Räume der soeben von ihm eröffneten Ausstellung der gesamten Künstlerschaft seines Reiches. Plötzlich bleibt er stehen. Ergriffenheit malt sich auf seinen Zügen.</p>

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)
	<p>Aufmerksam folgt seine Begleitung diesen Vorgängen. Worte lösen sich von seinen Lippen: Ein Meisterwerk – – stammelt er. Ist etwas Besseres unter meiner Regierung schon entstanden? wandte er sich fragend an seine Umgebung. Dies viele Grün, an was erinnert es mich doch gleich? ... Helfend griff der Adjutant, oder nennt man einen solchen Helfer in der Not bei einem republikanischen Präsidenten anders, ein: ‚an die Revolution, mein Herr Präsident.‘ ‚Ganz richtig, an die Revolution.‘</p> <p>Man sagt: das Bild wurde gekauft vom Staat für die National-Gallerie. Man sagt: der Urheber, als er nach dem Titel des Werkes gefragt wurde ließ das Schnittlauch fort, und nannte es stolz: Die Seele des Weibes. Man sagt: Gotthold Himmelreich ist der nächste Nobelpreisanwärter.“</p>

Band 2, 1. Abteilung, 1921–1945

Hierbei handelt es sich bereits um *Interpretationen* der Dokumente, daher bieten sich diese nicht für die Analyse an; ggf. können hier Hintergrundinformationen gefunden und die Dokumente semantisch ergänzt werden.

Band 2, 2. Abteilung, 1921–1945

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)
Band 2, 2. Abteilung, S. 34. DN: 21.46	<p>George Grosz: Brief an Raoul Hausmann. 13.12.1921.</p> <p>Anrufung mit Verniedlichung: „Grüße bitte Hannchen Höch!“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 44. DN: 21.56	<p>Raoul Hausmann Einladungskarte zum Grottesken-Abend. 8.2.1921. (Foto: Bd. 1, Seite 28).</p> <p>Aussage: „1921 wieder hat Hausmann meinen Namen verstümmelt“.</p> <p>Bezieht sich auf Einladungskarte zum Grottesken-Abend von Mynona, analytisch und Raoul Hausmann. Fehlerhafte Schreibweise „Hösch“ statt „Höch“.</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 59. DN: 21.76	<p>Hannah Höch: Italienreise. Typoskript. 1920/1921.</p> <p>Aussage Mutterland: „Ich aber will sehr harmlose Dinge erzählen – von der Rosteria in der es in Oel gesottene Blumenkohl für sehr geringes Geld gibt und so – während doch ein deutscher Magen hauptsächlich voll Kartoffeln gestopft wird – und dabei soll dann mein armes Vater- und Mutterland nicht schwermütig und -blütig werden und – Kriege verlieren.“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 79. DN: 22.11	<p>Kurt Schwitters: Postkarte an Hannah Höch. 4.9.1922.</p> <p>Anrufung mit Verniedlichung: „4.9.22. Liebes Hannchen Höch!“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 83. DN: 22.19	<p>Kurt Schwitters: Postkarte an Hannah Höch. 18.12.1922.</p> <p>Anrufung mit Verniedlichung: „Liebes Hannchen Höchlein!“</p>

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 84. DN: 22.21	Thomas Ring: Brief an Hannah Höch. Vermutl. um 1922/1923.	Anrufung als Muse: „H H Dir diesen Bericht als Kuss der Abstraktionsmaschine. [...] die Konzentrierung auf meine Arbeit gelingt mir nur, weil ich Dich als Kriterium dieses Extraktes in mir aufstelle. Die Expansionskraft des durch Dich gelösten Gefühls muß sich in einer gültigen Form beweisen.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 96. DN: 22.44	Hannah Höch. Notizheft. 1922, Zusätze auch von 1923.	Aussage zu Birke (Kapitel 4): „Schlachtensee. Und nun trat ich aus der Böschung und meine Sinne begannen einen Erinnerungsreigen und tanzten rückwärts, blasse Tücher schwingend um eine feine Stunde an eben dieser Stelle. Auch war der Herbsttag so seltsam lächelnd – auch war der See geteilt in eine grüne und eine blaue Hälfte und – die Wasser deiner Beredsamkeit sprangen und erschütterten alle Grenzen und unser Blut sang – da nahmst du ein Messer und schnittst ein Herz in jene Birke. Ein Herz – so wie August seiner Minna ein Herz in eine Birke schneidet. Ich aber war voll Dankbarkeit ob dieser Heldentat. Ob das Herz noch zu sehen ist, das kleine Herz in der keuschen weissen Rinde oder frass die Zeit es auf? Oder der große Baum verzerrte selbst diese kleine Wunde?“
Band 2, 2. Abteilung, S. 122. DN: 23.10	Lu Märten: Postkarte an Hannah Höch. 31.5.1923.	Anrufung als Reh/zartes Tier: „Liebe Hannah Höch, da Sie immer nur in grossen Intervallen erscheinen, wollte ich schon gerne einmal zu Ihnen springen, Ihnen Ihr Heft zu bringen und m. lustiges Buch wiederholen. Aber noch immer sitze ich in der Arbeit und die Müdigkeit wächst sich zur Permanenz. Also wäre es schon lieb, wenn Sie auf Refhfüssen wieder einmal in diese Gegend wanderten.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 126. DN: 23.21	Kurt Schwitters: Postkarte an Hannah Höch. 12.9.1923.	Anrufung als dumm: „Liebe Hanna. Du bist ein Dummerchen. Wie kann das unserer Freundschaft ein Ende bereiten! Gruss und Kuss Lehmann u. Helma. Ich hab' dich lieb für und für.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 133. DN: 23.34	Salomo Friedlaender/ Mynona: Postkarte an Hannah Höch. 12.12.1923.	Anrufung als göttlich: „Göttliche Ha – Hö!“
Band 2, 2. Abteilung, S. 152. DN: 24.1	Adolf Behne: Postkarte an Hannah Höch. 16.1.1924.	Anrufung zarter Kopf: „Liebe Hanna H. Das Ballett ist bereits erledigt – kein A. s hat Lust – ich auch nicht. Wozu sollen wir ein solches Martyrium auf uns nehmen!? Zerbrich Dir nicht Deinen zarten Kopf mit Kostümentwürfen.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 166. DN: 24.21	Salomo Friedlaender/ Mynona: Brief an Hannah Höch. 1924.	<p>Anrufung als Mädchen/Kind/Phänomen/zart: „Im Grunde genommen bist du ein fabelhaftes und wunderbares Mädchen – und wer Dich nicht begreift, muss ein läppischer und vollkommen unmöglicher Bursche sein. Und wer Dich begreift? Der ist ein Kind, Dir gleich. Der ist sanft. Und manchmal sehr wild. Aber sehnsüchtig ist er sehr, wenn er Dein Traumuseum sieht, dann wachsen ihm sofort sieben blaue Blumen im Herzen und er fängt wieder an, daran zu glauben, dass es noch reine und menschliche Menschen gibt. Also Du bist ein Phänomen. Außerdem zart wie ein Libellenflügel – und brauchst eine Mutter – oder einen Liebsten – oder einen Engel, der Dich enorm verwöhnt. Und Dir einen jungen Frühling mitten in die Seele hinein zu zaubern versteht. Ich küsse Dich und Du bist meine innige Freundin! Ich möchte Dich so gerne bald sehen – Innigst Mynona“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 167. DN: 24.23	Hannah Höch: Postkarte an Oskar und Aenne Fahrnlaender. 21.7.1924.	<p>Aussage: Selbst Junge geboren. „Liebe Familie Fahrnlaender – damit Sie nicht ganz ohne Nachricht bleiben will ich doch noch schnell eine Karte schicken. Ich habe so lang gezögert um ihre Erholung nicht zu stören. Nämlich der Stieglitz ist leider tot. Ich kann Ihnen garnicht sagen wie leid mir das tut. Er hat wohl Sonne im Bauer gehabt. Nachdem Sie 8 Tage weg waren fand ich ihn tot. Ich habe alles mit grosster Pflichttreue und Liebe besorgt so wie Sie es mir sagten und so kann mir keinen Vorwurf machen. Aber es ist so schrecklich traurig und ich war ganz krank einen Tag lang. Nun kommt noch ein freudiges Ereignis. Ich habe zwei Junge geboren. Auf 2 Eiern sitzt die Alte noch. Ich bin am Sonnabend gleich zum Vogelhändler gestürzt und habe mir Bescheid sagen lassen und so hoffe ich als Äquivalent die kleinen wenigstens durchzukriegen. Sand wird gleich heute besorgt. Blumen wunderbar in Ordnung. Seien Sie nicht zu traurig wegen des kleinen Stieglitzes, ich getraue mich deshalb garnicht zu schreiben. Herzlich Hannah Höch am Montag früh.“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 190. DN: 24.37	Hannah Höch: Reisetage- buch, Paris. 1924.	<p>Aussage zu Sexismus und Nationalismus: „Deutsche sind eben doch nur Schweine. 100 Schritte auf deutschem Boden bringen einem wieder mal diese Erkenntnis. In Frankfurt der lieblichen Stadt stelle ich dieses fest. Wirklich – mehr denn hundert Schritte habe ich noch nicht auf deutschem Boden hinter mir, setzte mich nach 18 stündiger Fahrt am Bahnhof in ein Kaffee, in dem ich ein Stück der Zeit bis zum Anschlusszug nach Berlin verbringen will (in 6 Stunden kann ich notabene erst weiter) da sagt mir so ein Ferkel von deutschen Kellner: Damen ohne Herrengesellschaft ist das Rauchen hier nicht gestattet. Oh du mein gräuliches VaterLAND.“</p>

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 207. DN: 25.8	Theo van Doesburg: Brief an Hannah Höch. 18.3.1925.	Anrufung als klein/Verniedlichung: „Lieber Hännchen! Anbei schicken wir dir die Abzüge der letzten Aufnahmen auf dein Atelier. Sie sind sehr gut geworden, und die kleine Hannah sieht auf beiden Aufnahmen entzückt aus.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 212. DN: 25.17	Arthur Segal: Brief an Hannah Höch. 25.7.1925.	Anrufung als schwach/zart/lebenstüchtig: „Und ich wünsche dir von Herzen Gutes. Du bist ein Geschöpfchen das man mit Liebe umgeben soll – Und so zart und gebrechlich du scheinst, so lebenstüchtig bist du auch – und du wirst den Schwierigkeiten des Lebens Herrin – Ich bewundere dich oft – und ich liebe dich immer.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 216. DN: 25.23	Kurt Schwitters: Brief an Hannah Höch. 12.9.1925.	Anrufung als zu fein: „Pack Deinen Koffer und besuche Deine Dich liebenden Merze, was Du schon sowieso lange tun wolltest. Aber Du bist eben zu fein geworden. Wer nur noch zwischen Paris und London pendelt und zu fein ist, in Berlin auszugehen, der wird Revon, auf Deutsch Hannover, verachten.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 252. DN: 26.3	Hans Arp: Postkarte an Hannah Höch. 20.3.1926.	Ereignis: Sexualisierung durch Arp: „haben Sie nicht lust diesen sommer mit uns am strande von ascona dem sonnenbaden obzu liegen. ich giere nach dem linienfluss ihres körpers. ich grüsse sie herzlich. hans arp.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 258. DN: 26.8	Nelly und Theo van Does- burg: Postkarte an Hannah Höch. Mit mschr. Zusatz von Hans Arp. 25.5.1926.	Ereignis: Sexualisierung durch Arp: „dein dein dein o komme na-natürlich nackischt in mein Kämmerlein. ARP.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 264. DN: 26.20	Helma Schwitters: Postkar- te an Hannah Höch und Til Brugman. 1.8.1926.	Ereignis: Beziehung zu Til Brugman: „Liebe Tilly u. liebe Hanna. Also aller Sonnenbrand wieder fort, und Ihr genießt Euch und die Welt, schön das! [...] Kurt ist noch in Wiesbaden und Frankfurt. ihm wird Euer Zweigestirn Spass machen!“
Band 2, 2. Abteilung, S. 266. DN: 26.24	Kurt Schwitters: Brief an Hannah Höch und Til Brugman. 24.10.1926.	Anrufung: klein/aus den Fugen Äußerung zu Beziehungen: Verwunderung: „Ich habe es mir nie träumen lassen, dass Ihr noch einmal ein glückliches Paar werden würdet. Jetzt wird mir allerdings Manches klar, was ich früher nicht verstehen konnte, aber jedenfalls sage ich Euch Lieben meinen allerherzlichsten Glückwunsch. Ich bin nicht der Ansicht Doesburgs, der in Eurem Zusammensein ein Unglück sieht, ich finde, Ihr passt eigentlich bei Licht besehen sehr gut zusammen. Ich bedaure allerdings lebhaft, dass Du, liebe kleine Hannah, nun so unerreichbar fern bist, aber ich freue mich, [daß] dadurch gleichzeitig eine festere Beziehung zu Tilli entstanden ist. [...] Aber ich begreife einfach nicht, deshalb habt Ihr alle vor mir verstecken gespielt. Mir wurde verheimlicht, dass Siena heiraten wollte, statt dessen hat mich Til nur gefragt, was ich wohl meinte, ob ihr Zusammenleben mit Siena wohl so ganz in Ordnung wäre. Bin ich ein altes Klatschweib, dass man mir nicht offen sagen, was los ist.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 266. DN: 26.24	Kurt Schwitters: Brief an Hannah Höch und Til Brugman. 24.10.1926.	„Ich glaube ja, Ihr beide waret in ziemlich miserabler Verfassung, besonders Hannah, bei der ich den Grund nicht sehe, und so war es die beste Lösung für euch beide. Was ist nur mit unserer kleinen Hannah Schlimmes passiert, dass sie so ganz aus den Fugen geraten ist? Ich merkte das gleich in Holland, dass Du alles vergasest oder liegen liessest. Zwar kenne ich das schon aus Prag, aber nicht in dem gewaltigen Umfang. Bessere dich!“
Band 2, 2. Abteilung, S. 288. DN: 27.3	Peter Foerster: Brief an Hannah Höch. 17.7.1927.	Anrufung als dummes Mädchen: „Übrigens, Sie sind ein dummes Mädchen (pardon) keine Bilder zu schicken, weil Ihnen das Transportgeld fehlt. Hätten Sie doch ein Wort geschrieben. Man hätte dann schon Geld dafür irgendwie aufgetrieben.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 290. DN: 27.4	Helma Schwitters: Postkarte an Hannah Höch und Til Brugman. 28.8.1927.	Biografisches Ereignis: schwere Krankheit: „Gott sei Dank, dass Hanna wieder durch ist.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 321. DN: 28.19	Theo van Doesburg: Postkarte an Hannah Höch. 19.10.1928.	Anrufung als schöpferische Frau/Künstlerin: „Liebe Hannchen Höch! ich danke dir herzlich für die mir geschickte foto's. Deine arbeiten sind sehr schön und ich kenne in die ganze kunstgeschichte keine einzige ‚frau‘ die so grosse ‚schöpferische‘ qualitäten hat.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 329. DN: 28.45	Hannah Höch: Typoskript: Hundstagserlebnis. 1928.	Aussage: Verordnung als Frau/gendern: „Der Eine [Stieglitz], oder die Eine, sass auf einem Nestchen. [...] Acht Tage ging alles wieder gut. Da stehe ich am folgenden Sonnabend von Entsetzen gelähmt beim Eintritt. Der untere [Stieglitz], der Gelbe, der auf den Eiern, der, bei dem meiner Meinung nach nun stündlich der Irrsinn ausbrechen musste, hopste vergnüglich im Bauer herum, und – – ich traute meinen Augen nicht, ich hatte geboren. Mein Schreck war noch grösser als beim Finden des toten Stieglitzes. Ich stürzte zur Nachbarin – was soll ich bloß tun – muss man sie mit der Milchflasche aufziehen, säugt die Kanariemutter? Wer brachte doch gleich lebendige Junge zur Welt? Alles, was ich je in der Schule, unverstanden, gelernt hatte, das ging jetzt durch meinen armen Kopf. [...] fällt mir ein: zum Vogelhändler. Also mit rotglühenden Wangen stürze ich ihm in die Tür. ‚Entschuldigen Sie ich kriegte Junge.‘“
Band 2, 2. Abteilung, S. 394. DN: 30.9	Salomo Friedlaender/ Mynona: Postkarte an Hannah Höch. 31.8.1930.	Anrufung als göttlich: „Göttliche Hannah –!“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 413. DN: 31.12	Helene Milius: Brief an Hannah Höch. 9.7.1931.	Biografisches Ereignis: Krankheit Anrufung als zu dünn/Körper: „Liebe Hannah. Es freute mich ausserordentlich heute von [Jan] Buijs zu hören, dasz du wieder, noch wohl nicht ganz gesund, aber doch viel besser bist. Die sorgenvollen Tagen liegen also wieder hinter dir und Til, und jetzt kannst du dich mit diesem herrlichen Sommerwetter im Freien ganz erholen. Du, die Blumen und Pflanzen sosehr liebt, muszt es wohl herrlich finden jetzt nicht in der warmen Stadt zu sein. Ein glück ,dasz deine Freundin gerade jetzt ihr Haus zur Verfügung stellen konnte, ich denke du bist in einigen Wochen wieder ganz rund und dann feierst du zum zweiten Male die 100 Pfund!“
S. 519. DN: 34.10	9.7.1934.	
Band 2, 2. Abteilung, S. 433. DN: 31.48	Internationale Ausstellung „Frauen in Not“. Berlin, 9.10.-1.11.1931. Ausstel- lungskatalog.	Biografisches Ereignis: Teilnahme an internationaler Ausstellung Frauen in Not der Juryfreien. „Von Hannah Höch sind die Werke <i>Alte Frauen</i> (Aqua- rell), <i>Frau mit Kind</i> (Aquarell), <i>Alte Proletarierfrau</i> (Klebebild) und zwei kleine Zeichnungen [keine genaue Titelangabe] aufgeführt (Kat.-Nrn. 115–119).“
Band 2, 2. Abteilung, S. 462. DN: 32.24	Thomas Ring: Brief an Hannah Höch. 12.12.1932.	Anrufung als Jungfrau/klein/Mimose/mit Kosenamen: „Liebes Hannchen, Hanneken, Hannerl oder wie Du Dich am besten zur zärtlichen, jungfräulichen Verkleine- rung kleinkriegen läßt – eingeschnit am warmen Ofen im Hause eines Weinbauern am Wiener Wald gedenken wir Dein, wobei ich Dich verstohlenerweise und für eine Mimosenjungfrau kostenlos küsse mit meinem für diese Zwecke bereit gestellten Mund aus Ideoplasma, der Dir kein aufgelegtes Lippenrot abwischt.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 483. DN: 33.9	Thomas Ring: Brief an Hannah Höch. 19.4.1933.	Anrufung als Jungfrau/Mimose: „Liebe Hannah, wensschon Dein Schweigen schon Methode scheint und über die normalen Grenzen jung- fräulicher Reservate hinausgeht, wirst Du von hier ebenso methodisch mit Briefen bombardiert, bis die Mimose unter dem trommelfeurigen Ansturm zusammenbricht. Dann haben wir den sich selbst verzehrenden Salat. Aber Spaß beiseite: Du machst uns ernsthaft Sorge. Was ist los? Bist Du Krank? Eingeschnappt? Warum? Laß uns nicht länger Rätsel raten!“
Band 2, 2. Abteilung, S. 492. DN: 33.19	Thomas Ring: Brief an Hannah Höch. 28.10.1933.	Anrufung als Jungfrau/Mimose/Iphigenie: „Die auf der Bühne sitzende Mimin ist nämlich eine Mimose, eine kosmische Jungfrau, lichteht in der Komik und waschecht in der Tragik, vom eiskaltesten Wasser eines Feuerbachs in Öl gemalt, also sozusagen Iphigenie. Iphigenial sttzt sie und schweigt sich aber aus.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 518. DN: 34.9	Jan Buijs: Brief an Hannah Höch. 9.7.1934.	Anrufung als klein/krank/Maus: „Liebe kleine kranke Maus!“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 520. DN: 34.13	Jan Buijs: Brief an Hannah Höch. 17.7.1934.	Biografisches Ereignis: Krankenhausaufenthalt/Krankheit: „Liebe Hannah. Wir freuen uns so daß es dir schon wieder viel besser geht. Till lässt regelmäßig von dir hören und wir sind ihr sehr dankbar dafür! – Auch bist Du recht vernünftig gewesen dich in einem Krankenhaus aufnehmen zu lassen!“
Band 2, 2. Abteilung, S. 521. DN: 34.14	Thomas Ring: Brief an Hannah Höch. 30.7.1934.	Biografisches Ereignis: Schilddrüsenerkrankung: Anrufung als armes Mädels/lieber Kerl: „Hoffentlich hast Du die kranke Schilddrüse bald überwunden und steigst mit verjüngtem body wieder heraus aus der Schneiderwerkstatt! Armes Mädels, immer diesen papierenen Kuß aus dem steinernen Gesäuse. [...] Nun, Hannah, lieber Kerl, wünsche ich Dir vor allem gesunde Wiederauferstehung.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 523. DN: 34.18	Ditte van der Vies-Heyting: Brief an Hannah Höch und Til Brugman. Ende August/Anfang September 1934.	Anrufung als Kind/Opfer/krank: „Was mehr als herrlich, kleines Hannahkind, daß das Schwierige nun hinter Dir liegt, daß all das Schlechte weggenommen ist, daß Du nun mit vollen Kräften ins Leben zurückkehrst, oh, wie sind meine Gedanken doch immer bei Euch gewesen, bei Dir als Opfer und bei Till als Zusehender und das schwierige Danebenstehen.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 525. DN: 34.19	Jan Buijs: Brief an Hannah Höch. 2.10.1934.	Biografisches Ereignis: Operation: „Du [Til] willst am liebsten, scheint mir, daß Hannah nach der Operation wieder ganz die Alte sei? – Aber nein, lieber Himmel, das ist doch gottes-unmöglich? – Wir sprechen hier alle von ‚einem Wunder‘, daß die Genesung so schnell geht. Aber Hannah, jetzt darfst auch Du Deiner Gesundheit nicht allzuviel zumuten wollen. Das ist wirklich überhaupt nicht gut. Immer langsam, hörst Du? Es ist wirklich keine Kleinigkeit, was Du alles durchgemacht hast. Die Maschine darf vor allem nicht überlastet werden!“
Band 2, 2. Abteilung, S. 528. DN: 34.21	Helma und Kurt Schwitters: Brief an Hannah Höch. 28.10.1934.	Biografisches Ereignis: Ausgekugelte Schulter/Basedowische Krankheit/Schilddrüsenver-größerung/Operation: „Bist Du denn nun schon ein Bisschen kräftiger und wie geht es mit Deiner ausgekugelten Schulter? [...] Helma. Jetzt kommt Kurt. Liebe Hannah! Als ich durch Deinen Brief erfuhr, daß Du dir Struma hast wegoperieren lassen, ahnte ich noch nicht, was das ist.“ Zu Struma noch vgl. S. 530.
Band 2, 2. Abteilung, S. 531. DN: 34.24	Jan Buijs: Brief an Hannah Höch und Til Brugman. 11.11.1934.	Anrufung als tapfer/Heldin: „Liebe tapfre Hannah. [...] Aber nun sind wir wieder vollkommen im Bilde und freuen uns riesig darüber daß du dich schon sichtbar schnell von der durchstandenen schweren Operation erholst. [...]. Niemand hätte geglaubt, daß du so tapfer sein könntest. Eine Heldin sollst du gewesen sein. Bravo!“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 533. DN: 34.27	Helma Schwitters: Brief an Hannah Höch und Til Brugman. 27.12.1934.	Anrufung als zu dünn: „Ich glaube ja, dass das Dickwerden oder Dickerwerden Dir sehr gut steht, denn in Wirklichkeit warst Du immer zu dünn, aber ich weiss aus eigener Erfahrung, dass die Dicke einem sehr im Wege sitzt und machen kann man doch nichts dagegen, also lachen wir darüber.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 541. DN: 34.36	W. Jos de Gruyter: Bij d'Audretsch. Mai/Juni 1934. Rezension zur Aus- stellung Hannah Höchs in der Galerie d'Audretsch, Den Haag, Mai bis 12. Juni 1934.	Anrufung von Höchs Kunst als weiblich: „Die Tugend von Hannah Höchs Kunst scheint mir zu sein, daß sie vor allem spontan, unbewußt und weiblich anmutet. Wenn auch schon mal die Gefahr von Spielerei um die Ecke schaut – z.B. in dem Aquarell von der Dame mit der Katze, wo die zum Teil zufällig verlaufenden Far- ben viel von einem Trick haben –, die der Kalkulation und der Berechnung gibt es mit Sicherheit nicht. Ich nehme daher selbstverständlich auch an, daß die Malerin ihre witzigen, zerbrechlichen, verdrießlichen oder böartigen Gestalten so gesehen hat, wie sie sie wiedergibt: mit einem mehr nach innen als nach außen gerichteten Auge.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 549. DN: 35.2	Jan Buijs: Brief an Hannah Höch und Til Brugman. 22.1.1935.	Anrufung als weiblich/eitel: „Liebe Leutchen. Wie geht's Euch so? Wir haben schon so lange nichts mehr von Euch gehört. Wir werden einmal annehmen, daß ‚keine Nachrichten‘ ‚gute Nachrichten‘ sind, eingedenk der Tatsache, daß Hannah natürlich nur sehr langsam Fortschritte macht, weil das, wie ich erfuhr, nun einmal zu dieser Krankheit gehört! Die Tatsache, daß sie ‚dick‘ wird, finden wir eigentlich schrecklich komisch! Ich kann es mir noch nicht so ganz vorstellen. Aber das ist auch gut so! – Vor allem nichts dagegen unternehmen! Es wird Dir außerdem bestimmt sehr gut stehen, und jetzt spekuliere ich auf die natürliche weibliche Eitelkeit!“
Band 2, 2. Abteilung, S. 556. DN: 35.12	Nel van der Le[c]k an Til Brugman und Hannah Höch. 15.12.1935.	Anrufung als zu dünn: „Du darfst vor allen Dingen nicht abnehmen. Dein Mini- malgewicht muss 115 Pfund sein und keine Unze weniger. Denke daran, Reserven zu behalten, vor allem im Winter sind sie so nötig.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 572. DN: 37.7	Helma Schwitters: Brief an Hannah Höch. 13.3.1997.	Anrufung als Kind/heterosexuell: Biografisches Ereignis: Trennung: „Mein liebes Hannahkind. Dank für Deinen Brief. Ich freue mich, dass Du einen Freund hast, denn ich finde, Du musst einen Freund haben, sonst bist du nur halb. Ich hoffe, Du wirst mich verstehen; ich meine, du musst einen männlichen Freund haben, um Dein inneres Gleichge- wicht herzustellen, und um den Auftrieb und die Kraft für künstlerische Arbeit zu haben. [...] Hoffentlich hat sich Till zurecht gefunden.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 577. DN: 37.14	Hannah Höch: Terminkalender („Agenda 1937“). 1937.	<p>Biografisches Ereignis: Krankheit/Herzattacken: Aussagen (Körperliche Einschränkungen): „14.6. Montag Mainz. Herzattacke. Heinz + Arm. Arzt Abends geholt. Spritze. Danach Starre und Krämpfe. Erbroschen Schrecklich gekämpft. 15.6. Dienstag. Bis Mittag gekämpft. Die Spritze hat katastrophal gewirkt. 16.6. Mittwoch. Noch krank. [...] 22.6. Dienstag Frankfurth Liegen geblieben. Pflanzen an der sogenannten ‚Riviera‘ angesehen. 23.6. Mittwoch Frankfurth gelegen. Nehme Ovobol und schlafe viel. Leide an Ohrenbrausen und höre das Blut ordentlich in den Ohren zwischen. Schwindel.“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 589. DN: 37.14	Hannah Höch: Terminkalender („Agenda 1937“). 1937.	<p>Aussage zu Armut/Arbeit/Klasse: „11.10. Montag [...] Meine Arbeiten (Aquarelle) von dem Krug abgeholt [...] 12.10. Gotha Leider hat er nichts verkauft. Es wäre so nötig mal zu verkaufen. Nicht weil ich im Augenblick nicht zu essen habe aber – weil selbst die wenigen Menschen mit denen ich noch zu tun habe [durchgestrichen]. Missachtung weil das was ich mache kein Geld hereinbringt, selbst, wenn ich die Natur, so wie sie ihnen verständlich ist, nachbilde.“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 596. DN: 38.1	Hannah Höch: Terminkalender 1938. [diverse Seiten sind zerrissen, viele fehlen].	<p>Biografisches Ereignis: Körperliche Zustände/Krankheit/Angst: Aussagen: Körperliche Zustände/Krankheit/Angst: „10.1. im Bett gelegen. Schlimme Herzstiche (kann garnicht atmen) [...] Nachts Leibkrämpfe mit Diarrh... [...] 17.2. Zeichnungen zusammengesucht. Auch daran gearbeitet. Angstzustände. [...] 22.2. [schlim]me Angstzu[stände] [...] 30.3. Abends grosser Schrecken: [durchgestrichen] schickte [durchgestrichen] vom vorherigen Mal. Nachts schweren Anfall ‚Gedärm‘ wohl von dem Schrecken. [...] 23.4. krank. [...] 25.4. Sehr erkältet. Nicht geschlafen. [...] Nachts wieder solch Anfall (Magenschmerzen) [...] 2.7. Hiobsbotschaft [durchgestrichen] Schöntals verkauft: [durchgestrichen] ich schrecklich niedergedrückt. S. Ist fort mit Familie. Ich leide wieder unter Angstzuständen [...] Es geht mir Nachmittags nicht sehr gut. Halsaderdruck. 12.7. Hausmann geboren. gemalt. Abends Anfall mit Herz. Grete angerufen, sollte erst über Nacht hier bleiben her kommen. Es wurde dann aber besser. Habe so Angstzustände [...]. 2.8. Genäht. Hausarbeit. Zum Arbeiten nicht fähig. Es ist furchtbar schwül. Halte die Einsamkeit kaum mehr aus.“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 600. DN: 38.1	Hannah Höch: Terminkalender 1938. [diverse Seiten sind zerrissen, viele fehlen].	<p>Aussage: Abgrenzung von Matthies/Männern: „8.7. Ich gehe wie ein König durch die Wohnung. Kein ekelhafter Kerl immer-immerzu um mich. Ich bin wie von einem Alp befreit.“</p>

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 605. DN: 38.2	Hannah Höch: Terminkalender 2 1938.	Aussage: Krankheit/Basedow „28.9. [...] Ich Nachts sehr krank geworden. Brechdurchfall. 29.9. Donnerstag Elend krank. Abends spät noch Arzt geholt. Wegen Basedow hat er mich beruhigt. Diätvorschrift: noch 2 Tage nur Haferschleim mit Wasser. Luminaletten. Dann Ovobol weiternehmen. Das Kalkpräparat von Zenger will ich nun doch noch nehmen. Heinz auch Kalkpräparat. 30.9. Freitag noch sehr schwach im Bett. [...] Vorläufig hat Hitler einen unbestreitbaren Sieg davongetragen. leider.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 609. DN: 38.2	Hannah Höch: Terminkalender 2 1938.	Aussage: Abgrenzung von Männern: „1.11. Dienstag Mein Geburtstag. Abends kam Mutter Matthies, Grete, Danilo mit Dr. Konrad, und einem Bekannten aus Finnland. Die Männer tranken furchtbar viel. Scheussliche Fahrt mit dem Wagen nachts um 3 Uhr.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 616. DN: 39.2	Kurt Heinz Matthies: Brief an Hannah Höch. 5.2.1939.	Anrufung als krank/entzückend/Frau „Mein allerliebstes, allerentzückendstes krankes Keeeeeeefchen! [...] Bin eben mit Schreiben fertig und denke so fruchtbar lieb an mein süßes schönes Frauchen (wie stolz ich bei diesem Wort werde)“
Band 2, 2. Abteilung, S. 617. DN: 39.3	Kurt Heinz Matthies: Brief an Hannah Höch. 6.2.1939.	Anrufung als schön/Kosename: „Mein tausendschönes Schneefchen!“
Band 2, 2. Abteilung, S. 618. DN: 39.5	Kurt Heinz Matthies: Brief an Hannah Höch. 26.11.1939.	Anrufung als Frau/Kosename: „Liebste Schneefchenfrau! [...] Liebes Schef! Versorge Du Dich auch recht tüchtig u. mache Dir's recht warm. Ich denke sehr lieb an Dich und auch an das Häuschen u. auch ein bisschen an unser neues entzückendes Kind [die Hündin Punta]“
Band 2, 2. Abteilung, S. 619. DN: 39.6	Kurt Heinz Matthies: Brief an Hannah Höch. 28.11.1939.	Anrufung als Frau/Kosename: „Liebstes Keefchen! [...] Liebes Geschnef! [...] Gehe bald ins einsame Bett und denke dann lieb an mein Frauchen.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 623. DN: 39.12	Hannah Höch: Terminkalender 2 1939.	Aussage: Krankheit: „Fühle mich krank. Waren noch im Germanischen Museum und sind auch noch von Nürnberg fortgefahren über Lauf nach Amberg. Schönste Winterlandschaft. Ich bin aber krank. 30.1. Amberg. Stehen bei einem Tankwart. Ich bin nicht aufgestanden. Habe furchtbaren Husten. Fühle mich sehr elend. Nachts sehr kalt. Ich immer unter der Decke ohne Luft. 31.1. Zustand elend. Fieber, Husten. Hinchen hat mich heute morgen hier in Amberg ins Krankenhaus gebracht. Und ich bin selig mal aus dem Petroleumdunst und Zug herauszusein. Ruhe, Pflege, den ganzen Tag bemühen sich ‚Flügelwesen‘ um mich (katholische Schwestern). Inhalieren. Packung mit Schwitzen.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 629. DN: 39.12	Hannah Höch: Terminkalender 2 1939.	Aussage: Krankheit: „9.5. Morgens früh endgültig weg von Badenbaden über Gernddorf (schwerer Nebel) Ich elend krank. Diarhoe. Nachmittags konnte ich nicht mehr weiter. mussten mitten im Wald an der Strasse stehen bleiben! Heinz weg gefahren. Ich erbrochen u. hundeehend. Bis Abends da gelegen.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 636. DN: 39.12	Hannah Höch: Terminkalender 2 1939.	<p>Biographisches Ereignis/Aussage: Krieg: „Standplatz am Ende der Hohenzollerstr. Ich Abends Bein verstaucht. Schlimm 25.8. Walter – ganzen Tag mit Bluterguss im Wagen gelegen. Politische Lage immer ernster. (Benzin war schon gesperrt worden). 26.8 Mittags weg von Kassel. Wenn unser Benzin gelangt hätte wären wir direct bis Berlin durchgefahren so wollen wir doch noch über Gotha. Falls wir nicht weiter können müssen wir eben da Sachen unterstellen. Abends in Gotha. Berthold ist noch reklamiert. Sonst überall Einberufungen. Zeitungen u. Rundfunk geben nichts zur Klärung der Lage bekannt. 27.8 Rainer geb. unvermittelt Mittags weggefahren weil die Lage sich äusserst zuspitzt. Heinz mit Mühe noch 30 l. Benzin bekommen und so sind wir mittags nach Berlin abgefahren. Abends glücklich angekommen. Das Land im Zeichen der Mobilmachung. 28.8 Zu Mutter gefahren. Mittags im Restaurant gegessen. Politische Lage noch ganz undurchsichtig. Haben heute Lebensmittelkarten bekommen – ab morgen geht alles auf Bezugskarten. Auch Schuhe, Gewebe etc. 30.8. Deutschland hat mit Sowjet-Russland einen Nichtangriffspakt ratifiziert. 1.9. [über die ganze Seite:] Jammer! KRIEG!!! Jammer! Deutschland steht im Krieg mit Polen unsere Wägen zu Walter geschafft. 2.9. Völlige Verdunklung ist eingeführt. 3.9. England u. Frankreich haben heute den Krieg erklärt. Hans Höch ist heute an die Front gekommen.“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 644. DN: 40.2	Hannah Höch: Brief an Kurt Heinz Matthies. 30.6.1940.	<p>Aussage zu Schönheit/Frau „So im Schlafwagen durch Deutschland zu fahren ist tatsächlich bewunderungswürdig komfortabel und als eine Kulturleistung anzusehen. Tatsächlich habe ich wie ein Murmeltier geschlafen bis der Schaffner ½ 9 Uhr, wie verabredet, weckte. Da hatte ich noch fein Zeit mich für Berlin ‚schön‘ zu machen. [...] Und sei geküsst und umarmt von Deiner Frau.“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 655. DN: 40.4	Hannah Höch: Terminkalender [„Mageco“] 1940.	<p>Biografisches Ereignis: Krankheit (während Italienreise): „Mussten heute meinetwegen in Padua bleiben. Ich war furchtbar elend und konnte nicht weiter. Habe Vorgestern in Ravenna Abends eine Olive verschluckt in der fauler Fisch drin war, konnte es nicht mehr verhindern und wusste, dass ich das schwer büssen würde. 5.10. Morgens von Padua weg. Ich noch krank. [...] 6.10. Venedig. Die geht es immer noch elend, Trotzdem Nachmittags einen Spaziergang durch Venedig gemacht.“</p>
Band 2, 2. Abteilung, S. 657. DN: 41.1	Kurt Heinz Matthies: Brief an Hannah Höch. Juli 1941.	<p>Anrufung als Frau/lieb/klein/tapfer: „Nun sei weiter meine liebe kleine tapfere Frau, bis Dein Hinchen als Dein vollkommenes Wimmchen zurückkommt.“</p>

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 665. DN: 42.3	Hannah Höch: Brief an Kurt Heinz Matthies. Vermutl. 1942/1943.	Aussage: Selbstbezeichnung als starker Kerl/Frau mit Kraft: „Meine Selbst wurde gedrosselt. Bücher? Du lehntest alles ab. Natur? Es fehlte Dir der Sinn, die Gier frass Dich. Meine Arbeit. Ich – opferte alles. In dem Aufgehen eines Menschen in der Rettung eines anderen willst Du heute die Persönlichkeit negieren. Trotzdem hier mehr verlangt wurde als einen liebenden Frau aber nötig war: ein kampfprobtter Kerl. Schwer war's – sehr schwer. [...] Ich hatte mich da, wie Du weisst bei hoch qualifizierten und teilweise auch geistigen Persönlichkeiten zu behaupten: War dabei als Frau, in denkbar peinlicher Lage. Wie Du Dir denken kannst. Ich glaube nicht, dass Du je annähernd ermessen konntest was ein Kraftaufwand geistig u. körperlich und was für eine überlegene Einstellung zum Leben nötig war um diese Zeit für Dich u. für mich zu überstehen.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 676. DN: 43.7	Hannah Höch: Brief an Thomas Ring. Sommer 1943/Nachtr: 9.4.1944.	Aussage Gesundheit/Einsamkeit: „Ich lebe also sehr zurückgezogen in meinem Häuschen und mit einem Stück Erdboden, dass mit einem Zaun abgeschlossen ist. [...] Gesundheitlich geht es so an.“
Band 2, 2. Abteilung, S. 677. DN: 43.8	Hannah Höch: Handschriftliche Anmerkung. Elly Ney: Beethoven- Abend. 16.12.1943.	Biographisches Ereignis: Krieg/Todesangst: „Während dieses Konzertes wollte uns der Atem stillstehen – und das Herz auch. Wir alle erwarteten Tag u. Nacht dem Bombentod. Sie spielte sich das Herz aus dem Leib. Sie breitete noch einmal den Grössten den wir je hatten, mit seinem Besten, vor uns aus. Überall hörte man hemmungsloses Weinen. Niemand hat geklatscht. Sie stand minutenlang mit herunterhängenden Armen, trat dann lautlos zurück. Auch weinend. Schicksal: – Werft kein Stein – um den Hals trug sie eine Kette – an der hing eine Plakette – –“
Band 2, 2. Abteilung, S. 684. DN: 45.4	Hannah Höch: Terminkalender 1945.	Biografisches Ereignis: Kriegsende/ Vergewaltigung durch Alliierte: „22.4. Mittags rücken die Russen ein. Kamen auf der Neuruppiner Chaussee von 2 Seiten. Um unsere Ecke. Richtung – Havel. Blieben die halbe Nacht hier bei uns stehen. Die Frauen der Nachbarschaft hatten alle Russenbesuch. Die Männer (die wenigen die da waren konnte nichts dagegen tun. 23.4. Wir hielten uns versteckt. Niemand schlief diese Nacht. Wir blieben verschont. [...]. Die Russen verteilten Schokolade 26.4. u. Kekes An die Kinder. Aber Frauen, die sie erwischten mussten alle dran glauben. Auch alle Fahrräder mussten mit. Trotzdem sovieler Tage der Vorbeizug um meine Ecke dauerte hat man mir nichts getan – nichts genommen – ausser meiner Taschenlampe und ein paar 27.4. Stückchen Schlauch haben sie abgeschnitten. [...] 1.5. bei uns ist's heute Ruhe. Über Berlin donnern die Geschütze. – Spaziergang gemacht. Unsagbar dankbares Gefühl in der Brust. Eine 12jährige Leidenszeit, die von einer wahnsinnigen u. unmenschlichen ja viehischen „Klike uns aufgezwungen war, mit allen Mitteln der gemeinen Kraft, mit allen Mitteln des Geistes, mit allen Mitteln des vor keinem Verbrechen zurückschrecken Barbarentums – ist zu Ende.“

Textmaterial	Korpusauswahl (Autor:In, Reflexionsmoment/Differenzerfahrung Titel, Jahr, Medium)	
Band 2, 2. Abteilung, S. 684. DN: 45.4	Hannah Höch: Terminkalender 1945.	„In meiner Seele ist eine Ruhe wie ich sie seit vielen Jahren nicht gefühlt habe. Ich gebe mich dabei keinen Illusionen hin u. weiss – es wird jetzt noch viel schreckliches auf mich einstürzen – und doch – dieses Grundgefühl von Frieden ist da – und ist unaussprechlich beglückend.“

Band 3, 1. Abteilung, 1945–1978

Hierbei handelt es sich (wie bei Band 2, 1. Abteilung (1921–1945)) bereits um *Interpretationen* der Dokumente, daher bieten sich diese nicht für die Analyse an; ggf. können hier Hintergrundinformationen gefunden und die Dokumente semantisch ergänzt werden.

Band 3, 2. Abteilung, 1945–1978

Ralf Burmeister führt auf, dass Band 1 der Lebenscollage anteilig 4,9% des Gesamtbestandes ausmacht, während der zweite Band 9,3% umfasst; hingegen stellt Bd. 3 mit 85,8% des Gesamtwerkes eine so große Datenmenge dar, dass es nicht möglich schien alle Archivalien zu transkribieren, so wie es in den ersten beiden Bänden möglich war.⁹⁸⁶ Aus diesem Grund bezieht sich die Textauswahl und-Analyse in der vorliegenden Forschungsarbeit auf die Jahre 1889–1945. Nichtsdestotrotz wird die Collage „Lebensbild“ aus den Jahren 1972/73 in die Analyse mit einbezogen. Die Begründung ergibt sich aus dem Werk: Höch entwickelte mit dem „Lebensbild“ eine collagierte Auseinandersetzung, fast schon Retrospektive, auf sich selbst und ihr Leben. Da die Arbeit auch als collagierte Biographie-Reflexion gelesen werden kann, bildet sie den reflexiven Abschluss der Analyse. Zudem werden – da Höch mit eigenem Bildmaterial arbeitet – einige Fotografien/Ereignisse, die innerhalb der vorliegenden Arbeit schon angesprochen wurden, nochmals aufgegriffen.

986 vgl. Burmeister, 2001, S. 9.

Dank

Das Schreiben (m)einer Doktorarbeit lässt sich nun, da sie endlich fertig gestellt ist, mit einer Metapher in Bezug setzen: Diese Erfahrung des Promovierens/des Buch-Schreibens gleicht einem Marathonlauf (bzw. so wie ich mir einen Marathon vorstelle): Endlos lang, nicht zu überblicken und unendlich anstrengend. Das Atmen wird zum wesentlichen Bestandteil des Aktes, ebenso wie das Aushalten (struktureller) Schmerz_en.

Ohne die Hilfe vieler Menschen meines Umfeldes wäre es mir weder möglich gewesen, dieses Forschungsprojekt_Buch zu beginnen (zu Denken), noch es (zu_Ende) zu schreiben. Euch allen gilt mein innigster Dank.

Besonders danken möchte ich Prof.in Dr.in Christina Griebel, die darauf vertraut hat, dass ich diese Arbeit (fertig) schreiben werde, mir stets Mut zugesprochen und mich außerordentlich inspiriert hat. Außerdem gilt mein besonderer Dank Prof.in Dr.in Melanie Kuhn, die mich besonders auf den letzten Schritten der Promotion mit ihren Fragen ebenso wie mit ihrer wertvollen konstruktiven Kritik begleitet und dabei die Klassenperspektive nicht aus dem Blick verloren hat.

Zahlreiche Kolleg:Innen aus Heidelberg, Leipzig, Berlin und vielen anderen Orten haben mich außerdem während meiner Jahre des Promovierens unterstützt – ebenso fachlich wie emotional: So danke ich Dr.in Anne Kirschner für wissenschaftliche Auseinandersetzungen, Inspiration, langjährige Unterstützung und Freund:Innenschaft – ebenso wie für die Reflexion der Frage, was diese überhaupt ausmacht. Caroline Clonmann, Dir danke ich nicht nur für die intensive Beschäftigung mit dieser Arbeit – das (Korrektur-)Lesen, Beraten, Mitdenken und die ehrlichen Rückmeldungen – sondern auch dafür, dass du ebendiese Arbeit mit den damit verbundenen Anstrengungen auf dich genommen hast; ebenso für unseren jahrelangen intensiven Austausch, der mich zu dem Menschen und der Wissenschaftler:In gemacht hat, die ich nun (geworden) bin.

Besonders hervorheben möchte ich meinen Dank an Dr.in Mai-Anh Boger: Für das gemeinsame Durchdenken method(olog)ischer Fragen zur Collage, für das Anstoßen unserer Rhizom-Collage-Verbindung (von der ich wünschte, sie wäre mir schon früher begegnet), für Deine Unterstützung, Wertschätzung und die gemeinsame (Denk-)Zeit.

Außerdem möchte ich Dr.in Gertraud Kremsner, Prof.in Dr.in Saskia Schuppener, Dr.in Mandy Hauser, Nicole Spieß sowie dem Team Allgemeine Sonderpädagogik der Universität Leipzig für brillante fachliche Diskussionen danken, die ihresgleichen suchen; ebenso aber auch für die enorme Aufmerksamkeit, die ihr meinen Forschungsfragen (z.B. der „Gretchenfrage“ der DA) und mir als Person entgegengebracht habt. Besonders hervorzuheben ist außerdem Manuela Engel, die mir dazu verholfen hat die Darstellungsform meiner Analyse zu „erkennen“ – Deine Hilfe kam im richtigen Moment.

Vielen Dank an Tessa und Elena, die zeitweise meine Hände waren: Ihr wart die beste Assistenz, die ich mir jemals vorstellen könnte. Außerdem herzlichsten Dank an Sina, Jenni, Steffi, Johann, Jonas, Kalo, Anna L., Krishan, Lea, Verena, Laura, die Dreilindenfamilie und die Staab-Mäser-Bande für Eure Unterstützung, Freund:Innenschaft, Motivation und care-Arbeit, die ihr übernommen habt, wenn ich es nicht konnte. Danke an Christina C., für das An-mich-glauben und jahrelanges Cheerleading; unsere gemeinsamen Diskursanalysen ließen mich dieses Buch überhaupt erst denken. Und schließlich meinen innigsten Dank an Emil, der mir unermüdlich „viel Glück in der Bib“ gewünscht hat. Dies konnte ich wahrlich gut gebrauchen.

Was lässt sich (alles) unter Collage verstehen? Ein geklebtes Papierbild? Eine künstlerische Ausdrucksform? Eine Forschungsmethode? Theorien von Inklusion? Eine kunstpädagogische Haltung? Eine (Künstler:Innen-)Biographie? Dieses Buch?

Innerhalb der vorliegenden Arbeit wird die (Kunst-)Geschichte der Collage machtkritisch untersucht; zudem wird Collage als künstlerisches, methodisches, epistemologisches und biographisches Prinzip theoretisiert und mit Fragen nach Differenz und Erfahrungen verbunden. Ausgehend vom theoretischen Gegenstand der Subjektivierung werden im empirischen Teil – mittels bild- und diskursanalytischer Verfahren – Biographie und Leben(swerk) der Berliner Dada-Künstlerin Hannah Höch (1889-1978) in Bezug auf mögliche Differenzerfahrungen untersucht.

Somit begibt sich dieses Buch auf eine poststrukturelle Spurensuche, um Folgendes zu fragen: Wie zeigen, konkretisieren, perspektivieren, materialisieren sich Differenzerfahrungen? Welche (intersektionalen) Differenzerfahrungen lassen sich in Hannah Höchs biographischen Dokumenten und der Collage „Lebensbild“ (1972/73) herausarbeiten?



Die Autorin

Lena Marie Staab, geb. 1986, arbeitet als Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fachbereich „Allgemeine Grundschulpädagogik“ an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Ihre Forschungsschwerpunkte sind Subjektivierungsforschung / Diskursanalyse sowie Theorien der Inklusion und kritische Kunstpädagogik.

978-3-7815-2483-5



9 783781 524835