

**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur  
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte  
**Band:** 88 (2008)  
**Heft:** 964

**Artikel:** Ein Spitzenhemd für ein Dadareich  
**Autor:** Kittner, Alma-Elisa  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-168096>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 01.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Ob zum Geldverdienen oder zum Zeitvertreib, Generationen von Frauen klöppelten in ihren privaten Räumen Spitzen. Doch die Spitze bleibt nicht zu Haus: wie die Künstlerin Hannah Höch sie in den Kosmos des Dada einführte.

## (4) Ein Spitzenhemd für ein Dadareich

Alma-Elisa Kittner

zitierte Literatur:

Walter Benjamin:  
«Das Passagen-Werk».  
Frankfurt a. M.:  
Suhrkamp, 1982.

«Tiefschwarz und glänzend muss die seidne Wäsche sein, an manchen Stellen kühn durchbrochen mit vielen Spitzen, und straff um deine Hüften muss das glatte Mieder sitzen...», so dichtet Oskar Maria Graf Mitte der fünfziger Jahre in «Der Lüstling spricht» für seine damalige Geliebte «Prinzessin Ilse». Das Spiel von Zeigen und Verbergen, von Transparenz und Opazität hat Tradition, was die Fetischisierung des weiblichen Körpers anlangt. Der Stoff, der den Körper bedeckt und sowohl «kühn durchbrochen» oder wahlweise transparent sein kann, erinnert dabei nicht zufällig an das Element des Wassers. Die Schaumgeborene, die in Zypern an Land gegangene Aphrodite, ist im abendländischen Raum die erste prominente Trägerin hauchfeiner, wie aus Gischtblasen gesponnener Textilien. So sind es in der bildenden Kunst oft Darstellungen der Liebesgöttin, in denen sich, wie etwa bei Lucas Cranachs Venus, ein feiner transparenter Stoff um den Körper der Frau schlingt. Doch erst das 20. Jahrhundert verknüpft nicht nur durchsichtige Stoffe, sondern auch die verführerische Spitze mit einer nun vervielfachten Venus, wie sie allerorten auf Werbeplakaten, Magazinen und im Internet lockt – als Vorbild für die Konsumentin, die sich im Kaufhaus nun mit industriell produzierter Ware einkleiden kann. Das Muster bleibt jedoch das gleiche: der durch die Verhüllung enthüllte weibliche Körper wird Gegenstand der Schaulust und damit gleichsam veröffentlicht. Die Spitze dient der Inszenierung des vermeintlich Intimen, wenn sie einem Publikum zu sehen gegeben wird. Historisch war diese

erotische Darstellung des weiblichen Körpers an den privaten Raum gekoppelt, weil die zweideutigen Bilder, sogenannte Boudoirstücke, oftmals nur in besonderen Räumen für ausgewählte Betrachter zugänglich und oft mit Stoff verhängt waren. Heute scheint die Bühne der alltäglichen Aphrodite der private Raum des Schlafzimmers zu sein, obwohl sie auf der Strasse in Szene gesetzt wird. Slips schauen gekonnt aus der Hüfthose, BH-Träger, die einst als anstössig galten und versteckt werden mussten, sind Teil des Outfits geworden.

Es gibt jedoch eine komplementäre Seite des Spitzengebrauchs, die noch stärker mit dem privaten Raum in Verbindung steht. Es ist die Spitze für den Hausgebrauch, die insbesondere das bürgerliche Interieur des 19. Jahrhunderts «einkleidete». Denn laut Walter Benjamin war das vorletzte Jahrhundert «wohnsüchtig», und zu der «Wohnung als Futteral» gehörten «Schoner, Läufer, Decken und Überzüge» – die erotisch konnotierte Venusmuschel wendet sich zum introvertiert gepolsterten Gehäuse. Angesiedelt zwischen Erotik und Biedermeier, war die Spitze einstmaliges Zeichen repräsentativen Luxus. Mit ihr liess sich Staat machen, sei es im Ornat kirchlicher Gewänder, sei es in Gestalt bürgerlicher Spitzenkrägen. Notwendigkeit dagegen war sie für die Frauen, die stets die Herstellerinnen von Spitze waren. Die Arbeit selbst fand bis zur Industrialisierung im privaten Haushalt statt, und auch ihre Darstellung ist mit dem Innenraum verbunden. Insbesondere die holländischen Interieurs des 18. Jahrhunderts zeigen die traditionell weibliche Arbeit der Spitzenklöpplerinnen. Im 19. Jahrhundert diente die Spitzenherstellung jedoch einer neuen Form dekorativen Müsiggangs. Bei den Damen des Bürgertums wurde es Mode, sich die Zeit mit «Frivolitäten» zu vertreiben, wie eine bestimmte Spitzensorte genannt wurde.

Wie Frivolitäten im letzten Jahrhundert vom privaten Raum der zumeist weiblichen Arbeiterin, respektive Müsiggängerin, in die künstlerische Avantgarde wandern, wird am Werk der Berliner Dadaistin Hannah Höch (1889–1978) deutlich. Im Kriegs- und Nachkriegseuropa der 10er und 20er Jahre war es für viele Frauen erneut zu einem wirtschaftlichen Erfordernis geworden, sich handarbeitend zu betätigen und die feinen Kurzwaren selbst herzustellen. Die Vorlagen für die Heimarbeiten wurden in Deutschland von Modezeitschriften veröffentlicht. Dabei arbeiteten etwa in Magazinen wie «Die Dame», «Elegante Welt» oder «Moden-Spiegel» häufig Künstler wie

Jeanne Mammen oder Hannah Höch. Zehn Jahre lang verdiente Höch, die ihre Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Charlottenburg begonnen und am königlichen Kunstgewerbemuseum fortgesetzt hatte, ihren Lebensunterhalt bei dem grossen Ullstein-Verlag als Textildesignerin und Modezeichnerin. Das Geld diente dazu, sich «Ein Zimmer für sich allein» (Virginia Woolf) leisten und eigenständig als Künstlerin arbeiten zu können; doch zugleich verschränkte Höch beide Bereiche miteinander. Theoretisch galten Kunstgewerbearbeiten wie Spitzenherstellung und Stikerei eindeutig als Handarbeit niederen Ranges; praktisch wurden die Grenzen zwischen Kunst und Nadelarbeit jedoch zunehmend verwischt. Jugendstilelemente und expressionistische Formen finden schon früh Eingang in Höchs Spitzen- und Tapetenmusterentwürfe. In dem Magazin «Stickerei- und Spitzen-Rundschau» veröffentlichte sie zudem Artikel, in denen sie dafür eintrat, die Spitzenherstellung als Kunst zu begreifen und dementsprechend ihre abstrakte Form- und

absurde Sinnschichten aufeinanderprallen zu lassen, überträgt sie auf das Gebiet der als weiblich begriffenen Spitzenherstellung. Die Abwertung, die traditionell mit dieser Kopplung von Privatheit und Weiblichkeit einhergeht – nämlich, wie erwähnt, solcherlei häusliche Handarbeit als nebensächlich anzusehen – überspringt und transformiert Höch auf diese Weise. Wenn sie das vermeintlich banale Material der Spitze und Stikerei in den Kunstkontext überträgt, unterläuft sie die herrschenden Hierarchien, die auch die künstlerische Avantgarde prägten. Denn was als darstellungswürdig galt, war selbst bei den Dadaisten höchst umkämpft. Kurt Schwitters' Collagen etwa waren den Berlinern zu formalistisch und poetisch; und als einzige Frau im Herrenzirkel drohte Höch ständig der Ausschluss, weil sie als «reizende Amateurin» und ihre Arbeiten als zu wenig bissig und politisch galten. Übersehen wurde, dass Höchs Reinszenierung der «unwichtigen», vermeintlich auf den Haushalt beschränkten Materialien nicht nur Produkte von Frauenarbeit ins Bild setzt, sondern auch den gesamten Weiblichkeitskosmos von Aussteuer und bürgerlichen Mädchenträumen in Tüll und Spitze auf hinter sinnige Weise kommentiert und ins Zentrum aktueller künstlerischer Tätigkeiten rückt. Der Konstruktivismus aus Schnittmusterbögen wird zur politischen Aussage, wenn daraus ein ironisches Anti-Denkmal weiblicher Nichtigkeit entsteht.

## Der Konstruktivismus aus Schnittmusterbögen wird zur politischen Aussage, wenn daraus ein ironisches Anti-Denkmal weiblicher Nichtigkeit entsteht.

Farbsprache weiterzuentwickeln (Makela). Höch, die genau in dieser Zeit zum dadaistischen Zirkel Berlins gehörte, verwendete schliesslich das Material, das bei ihren Textilgestaltungen entstand, für etliche Collagen und Montagen. In «Weisse Form» (1919) legt sie über das Muster eines Spitzendeckchens weisse Nähvorlagen, so dass ein Wechselspiel zwischen organischen und konstruktivistischen Formen entsteht. Meist schneidet Höch dabei Reproduktionen aus den Ullstein-Zeitschriften aus, doch in «Das Sternflet» (1924) wird sogar ein dreidimensionales Spitzenstück in die Assemblage eingebaut, das wie eine Sonne über den anderen Elementen thront. Ähnlich abstrakte, geometrische Formen entstehen in der Collage «Auf Tüllgrund» (1921); in «Schneiderblume» (1920) ziert eine papierne rosa Blume die Mitte, und in der Collage «Entwurf für das Denkmal eines bedeutenden Spitzenhemdes» (1922) entkleidet Höch die Spitze ihrer Funktion, um sie sogleich ironisch zu überhöhen.

Das Dadaprinzip, die Grenzen zwischen Hoch und Niedrig zu überschreiten und respektlos jegliches Material aus den Massenmedien zu nutzen, zu verfremden und durch Neukontextualisierung

Im Rückblick wird dies noch klarer. Höchs letzte grosse Collage «Lebensbild» (1972/73) reflektiert wichtige Lebensstationen und ist zugleich eine Retrospektive ihres Werks. Unter den etlichen Zitaten aus ihren Collagen und Montagen befindet sich auch ein Ausschnitt aus der Arbeit «Weisse Form». Sie steht im «Lebensbild» neben einer Collage aus dem Jahr 1967: «Das ewig Weibliche» zeigt eine nasenlose, neuzeitliche Venus mit Schmollmund, Betonfrisur, Eulenaugen und einer Art Spitze, die über das Gesicht gelegt ist. Bekrönt wird die Schöne von einem strahlenförmigen Ornament, das eigentlich eine fotografierte Beeteinfassung aus Höchs Garten ist. Der Mythos des ewig Weiblichen ist hier buchstäblich verflacht; denn er wirkt fast wie ein Schnittmusterbogen. Dagegen scheint das «Porträt» des Spitzendeckchens in der «Weissen Form» spritzlebendig. Einmal mehr zeigt Höch in ihrer Umkehrung der Dinge, wie die Attribuerungen des Weiblichen das Haus verlassen und eigensinnig werden – im denkwürdigen Spitzenhemd.

ALMA-ELISA KITTNER, geboren 1971, promovierte 2005, nach einem Studium der Kunstgeschichte, an der Ruhr-Universität Bochum. Der Titel ihre Arbeit lautet: «Visuelle Autobiografien. Sammeln als Selbstentwurf bei Hannah Höch, Sophie Calle und Annette Messager».