

**„Eine Art von Arbeit ..., die der Mann nicht leisten kann.“**

**Künstlerinnen im Umfeld von Kurt Schwitters**

Unsere zuletzt gezeigte Ausstellung „Merzgebiete. Kurt Schwitters und seine Freunde“ stellte das ertragreiche Beziehungsgeflecht des Künstlers mit Vertretern der internationalen Avantgarde vor, unter denen sich auch Frauen befanden. So waren Werke von Sophie Taeuber-Arp, Hannah Höch und Barbara Hepworth zu sehen. In Schwitters' künstlerischem Umfeld in Hannover arbeiteten noch weitere Künstlerinnen, die weniger bekannt geworden sind: Else Fraenkel, Käte Steinitz und Lucy Hillebrand. Sie alle kommen in der Kunstgeschichtsschreibung der Avantgarde nicht vor. Ich werde ihr Leben und Werk kurz vorstellen und die verschiedenen Formen ihrer künstlerischen Beziehungen zu Schwitters beleuchten. Dabei treten Aspekte von seinem Werk in den Vordergrund, die ebenfalls nicht in das gewohnte Bild des Avantgardenkünstlers passen.

**Schwitters und Künstlerinnen**

Der Vortrag strebt keine umfassende Darstellung von Schwitters' Verhältnis zu Frauen an. Im einzigen zu diesem Thema erschienenen Aufsatz von Uta Brandes wird ihm ein „extrem polarisiertes Doppelleben“ als Mann wie auch als Künstler bescheinigt (also: hier Bourgeois, dort Dadaist, hier kleinbürgerlicher Ehemann, dort Verehrer der „neuen Frau“).<sup>1</sup> Dies erscheint als Erklärungsmodell für die zahlreichen Aspekte und Widersprüchlichkeiten in den vielfältigen Beziehungen kaum ausreichend. Auch den Künstlerinnen wird man nicht gerecht, wenn sie kategorisch verschiedenen Frauentypen der 20er Jahre zugeordnet werden. Denn sie erfüllten, und dies war neu, vielmehr mehrere Rollen gleichzeitig: sie waren bürgerliche Ehefrauen, hatten Kinder und waren dennoch als Künstlerinnen oder in anderen Bereichen berufstätig. Sie konnten selbständig, finanziell unabhängig und politisch aktiv sein, ohne dem Klischee der „neuen Frau“ mit kurzem Haarschnitt, Zigarette und Beinkleidern entsprechen zu müssen.

Festzustellen ist, dass Schwitters kein Vorkämpfer der Frauenemanzipation war, sondern eher ein typischer, vom traditionellen Geschlechterverständnis geprägter Zeitgenosse. In seiner Ehe gab es die klassische Rollenverteilung; seine Kunst stand immer an erster Stelle. [Abb. 1] Helma Schwitters, die eine Lehrerinnenausbildung besaß und für ihren Mann auch die Aufgaben einer Sekretärin übernahm, hat die Rolle der unterstützenden Ehe- und Hausfrau anscheinend perfekt erfüllt. Beiden Partnern erschien das damals propagierte Ideal einer Kameradschaft in der Ehe erstrebenswert, das konkret jedoch meistens einseitig die Teilhabe der Frau an der Arbeit des Mannes bedeutete. Helma Schwitters hat sich, wie aus

---

<sup>1</sup> Vgl. Uta Brandes, „Helma, Wantee, Käte, Nelly, Suze, Arren und andere“, in: *Kurt Schwitters Almanach*, Bd. 9, Hannover 1990, S. 71-91.

einigen ihrer späten Briefe zu entnehmen ist, *bewusst* für das Werk ihres Mannes aufgeopfert, – und dies wurde von Schwitters als selbstverständlich angenommen. Nachdem sie ab 1937 allein in Hannover zurückgeblieben war, u. a. um das Haus mit dem *Merzbau* weiter zu betreuen, während Mann und Sohn im norwegischen Exil lebten, fragt sie in einem Brief an Kurt einmal: „Wer ist nun eigentlich in unserer Ehe der Mann? Du, der sich hinter der Natur versteckt oder ich die ich mich hinter alten Eisenteilen verstecke? Vexierbild“.<sup>2</sup> (Sie hatte als so genannter „Hausvertrauensmann“ für die Häuser Waldhausenstr. 5 und 5A Schrott einsammeln müssen).

Den Quellen nach war Schwitters' Verhalten von Toleranz, Offenheit und Kollegialität bestimmt, auch wenn seine Eigenwilligkeit in der Zusammenarbeit mit anderen durchaus zum Tragen kam. Wie kaum einer seiner männlichen Kollegen pflegte er scheinbar ohne Vorbehalte (und unabhängig von sexuellen Beziehungen) zahlreiche Kontakte auch mit Kolleginnen. Hannah Höch zufolge zählte er „neben Arp zu den wenigen Männern, die eine Frau kameradschaftlich behandeln“ konnten.<sup>3</sup> Er brachte seine Wertschätzung von Künstlerinnen wie Höch, Ella Bergmann-Michel und Lucy Hillebrand zum Ausdruck und setzte sich für sie auch bei Dritten ein, was eher ungewöhnlich war, denn von den meisten ihrer Avantgarde-Kollegen wurden sie mehr herablassend geduldet.<sup>4</sup>

Im Zuge der politisch-gesellschaftlichen Emanzipation der Frau seit der ersten Frauenbewegung im 19. Jahrhundert wuchs auch die Zahl qualifizierter Künstlerinnen stark an, die ihren Beruf in der Öffentlichkeit ausüben wollten und sich in Berufsverbänden organisierten. Frauen waren vermehrt in den staatlichen Ausbildungsstätten, zu denen sie in Deutschland erst nach 1918 zugelassen worden waren, präsent und konnten nicht mehr als Ausnahmen abgetan oder schlicht übersehen werden. Sie wurden erstmals zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz für die etablierte männliche Künstlerschaft. Einen Diskussionsbeitrag zur verstärkt ins gesellschaftliche Bewusstsein tretenden »Künstlerinnen«-Thematik leistete 1928 die Publikation »Die Frau als Künstlerin« von Hans Hildebrandt. [Abb. 2] Es ist ein mit über 300 Abbildungen reich illustrierter Band, der den großen Anteil weiblicher Kunstpraxis in der Kultur und Kunstgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart aufzuzeigen sucht.<sup>5</sup> Schwitters hat das Buch für das »Hannoversche Tageblatt«<sup>6</sup> rezensiert, nicht zuletzt deshalb, [Abb. 3] weil er zwei der drei darin erwähnten Künstlerinnen aus Hannover persönlich verbunden war: der als „Malerin und Illustratorin“ aufgeführten Käthe Steinitz und der Bildhauerin Else Fraenkel.

## Hans Hildebrandt

<sup>2</sup> Brief Helma Schwitters an KS, 13.8.1939, Kurt und Ernst Schwitters Stiftung (im Folgenden: KESS), Hannover, als Leihgabe im Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover.

<sup>3</sup> Götz Adriani (Hg.), *Hannah Höch*, Köln 1980, S. 73.

<sup>4</sup> Vgl. Brandes 1990, S. 83.

<sup>5</sup> Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928

<sup>6</sup> Vom 6. Dezember 1928

Der Kunsthistoriker Hildebrandt gehörte zu den führenden Kritikern zeitgenössischer Kunst in Deutschland. Seine Frau Lily Uhlmann war Malerin. Sie besaßen zwei Collagen von Schwitters<sup>7</sup> und korrespondierten seit 1926 mit ihm. Im Januar 1929 hielt Hildebrandt einen durch Schwitters und Steinitz organisierten Vortrag über sein Buch vor der neu gegründeten Vereinigung der Künstlerinnen in Hannover (GEDOK). Noch bevor Schwitters den Artikel verfasste, schrieb er an den Autor: „Mir ist der typische Wert der Frauenarbeit erst durch dieses Buch klar geworden, und ich schätze seit der Zeit die Arbeit der Frau viel höher ein. Die Frau kann tatsächlich eine Art von Arbeit leisten, die der Mann nicht leisten kann.“<sup>8</sup> Darauf folgt der für sein Verständnis von geschlechtsspezifischer Aufgabenteilung aufschlussreiche Satz: „Vielleicht hat Ihre Frau die Zeit, mich auf das Wichtigste besonders aufmerksam zu machen.“<sup>8</sup>

In der Rezension betont Schwitters wiederum, dass die Kunst der schaffenden Frau an Bedeutung gewinne „durch die Erkenntnis, daß es sich um zwei vollständig getrennte Gebiete handelt“. Erst in Abgrenzung zum Schaffen des Mannes wird ihr von Hildebrandt eine gewisse Befähigung und Größe zugestanden. Der Autor folgt dem schon bei Ernst Guhl und Karl Scheffler (in den vorhergehenden Publikationen zum Thema „Künstlerinnen“) gängigen biologischen Erklärungsmodell, das auf der im 19. Jahrhundert entwickelten Geschlechterphilosophie basiert: Die angeblich „natürlichen“ Merkmale einer ideellen weiblichen Wesensbestimmung der Frau werden auf ihre Kunstkompetenz und die Bewertung ihrer Kunstproduktion übertragen. Er stellt fest, ihre Werke seien emotional, es fehle ihnen jeglicher Reflexionsgehalt, zudem würden Frauen keinen neuen Stil entwickeln, sondern sich völlig an männlichen Vorbildern orientieren. Dagegen besitze ihr Werk Eigentümlichkeiten, die wiederum der Mann nicht erreichen könne: Wärme des Gefühls oder mondäne Eleganz; auch sei ihr Farbsinn stärker als ihr Formsinn, „der Sinn für Flächenformen stärker als jener für körperhafte Formen“.<sup>9</sup> Genialität bleibt auch bei Hildebrandt weiterhin männlich definiert und wird einer Frau nur in Verleugnung ihrer Weiblichkeit zugestanden. Neu bei Hildebrandt ist das Zugeständnis, dass das Weib *auch* eine „letzte Genialität“ und sogar Überlegenheit besäße, aber nur dort „wo es seine leiblich-geistige Persönlichkeit ohne jede Einschränkung einsetzen kann: im Leben und in der Liebe“.<sup>10</sup>

Dies bedeutete konkret eine Beschränkung der Künstlerinnen auf die Bereiche der angewandten Kunst, und aufschlussreich ist in dieser Hinsicht Hildebrandts scharfe Beobachtung, dass der Mann „heute vor allem Architektur und Technik zugeneigt und nicht mehr gewillt [sei], sich mit mancherlei Kunstgewerbe zu befassen, das ihn vor kurzem noch höchst wichtig dünkte.“<sup>11</sup> – Wie wir durch Anja Baumhoffs Forschung wissen, wurden junge

<sup>7</sup> *Das Papierfetzenbild*, 1920?, und *Ohne Titel (Burkb)*, 1923.

<sup>8</sup> Brief KS an H. Hildebrandt, 27.8.1928 (Getty, Kopie im Kurt Schwitters Archiv)

<sup>9</sup> Hildebrandt 1928, S. 32.

<sup>10</sup> Ebd., S. 8.

<sup>11</sup> Ebd., S. 157.

Künstlerinnen auch an so fortschrittlichen Schulen wie dem Bauhaus gezielt in diese Bereiche abgedrängt, denn früher oder später landeten fast alle Studentinnen in der Weberei- oder Keramikklasse.<sup>12</sup> Hildebrandt konstatiert zwar, dass heute „zum ersten Male in der Geschichte der Menschheit dem weiblichen Geschlechte (...) die grundsätzliche Ebenbürtigkeit zugestanden“ werde, und dass ein Wendepunkt erreicht sei, an dem „ein neuer Typus der schaffenden Frau emporwachse“, aber ihre Aufgabe und Position definiert sich von vornherein immer an der nicht in Frage stehenden Führungsrolle des Mannes. Dies verrät auch seine abschließende Beobachtung zur Künstlerin der Gegenwart: „ein vorsichtiges, aber frohes Sichvortasten in Stellungen, die Vorrecht des Mannes waren, und in denen die Frau als Gehilfin und Kameradin Kräfte erproben mag, die sich erst jetzt in ihr zu bilden beginnen.“<sup>13</sup>

Schwitters bescheinigt dem Autor in seiner Rezension Vorzüge wie Aufgeschlossenheit für das Neue, eine „reife Anschauung“, von der man viel lernen könne, und die Gabe der „kritischen Fähigkeit“. Er stellt seine Auffassungen nicht in Frage, doch kommt eine für ihn eher ungewohnte Verhaltenheit im Artikel zum Ausdruck. Nachdem Hildebrandt seinen Vortrag über das Buch in Hannover gehalten hatte, brachte der Merzkünstler Lucy Hillebrand gegenüber das aus Künstlerinnensicht frustrierende Fazit deutlicher auf den Punkt: „Leider Defizit für die Amazonen.“<sup>14</sup>

### **Else Fraenkel**

[Abb. 4] Das Werk von Else Fraenkel ist heute nahezu unbekannt. Die 1892 geborene und 1975 in Bangalore, Indien, verstorbene Bildhauerin schuf vor allem Porträts. Innerhalb der Bildhauerkunst war dies das Frauen aufgrund der lebensnahen Thematik und der überschaubaren Ausmaße traditionell noch am ehesten zugestandene Arbeitsfeld, das im Kontext der Avantgarde jedoch fast vollständig an Gültigkeit verlor. In den Bänden zur Skulptur der Moderne tauchen zu diesem Genre höchstens einzelne Werke mit formauflösender abstrahierender Tendenz auf, wie die kubistisch zergliederten Köpfe Picassos oder die aus geometrischen Formen zusammengesetzten Gesichter Bellings. Fraenkel hat, vor allem nach dem 2. Weltkrieg zahlreiche prominente Gelehrte und Politiker, darunter John F. Kennedy, den Dalai Lama und die Königin Sirikit von Thailand porträtiert. Das gesellschaftliche Bedürfnis nach der repräsentativen Qualität figürlicher Plastik existierte nach wie vor.

---

<sup>12</sup> Gropius schrieb zum Beispiel an Annie Weil 23.2.1921: „Nach unseren Erfahrungen ist es nicht ratsam, daß Frauen in schweren Handwerksbetrieben wie Tischlerei usw. arbeiten. Aus diesem Grunde bildet sich im Bauhaus mehr und mehr eine ausgesprochene Frauenabteilung heraus, die sich namentlich mit textilen Arbeiten beschäftigt, auch Buchbinderei und Töpferei nehmen Frauen auf. Gegen Ausbildung von Architektinnen sprechen wir uns grundsätzlich aus.“ Anja Baumhoff, „Frauen am Bauhaus – ein Mythos der Emanzipation“, in: *Bauhaus*, hg. v. Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, S. 102.

<sup>13</sup> Hildebrandt 1928, S. 157.

<sup>14</sup> Brief KS an Lucy Hillebrand, 10.1.1929 (Privatbesitz, Foto im Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover, im Folgenden: KSA)

Die zwei projizierten Skulpturen gehörten zur Sammlung des Provinzialmuseums in Hannover und befinden sich heute im Depot des Sprengel Museums ohne im Sammlungskatalog verzeichnet zu sein. Fraenkel stilisiert die Gesichtszüge auf wenige Konturen. Die Gesichter mancher Zeitgenossen wirken in ihrer Vereinfachung nahezu archaisch und lassen die Auseinandersetzung der Künstlerin mit der ägyptischen Kunst erkennen, die sie im Louvre studierte.

Fraenkel war eine geborene Rothschild, sie stammte aus Heidelberg und hatte an der Akademie in Karlsruhe sowie in Italien und Paris studiert<sup>15</sup>, wo sie später in Kontakt mit Künstlern wie Constantin Brancusi und Piet Mondrian stand. Sie war vermutlich durch ihre Heirat mit dem Anwalt Georg Fraenkel 1918 nach Hannover gekommen und hatte zwei Kinder. Über ihre Laufbahn schreibt sie als Vierzigjährige im „Hannoverschen Anzeiger“: „Man hatte nichts Besonderes mit mir vor. Ich sollte Hausfrau werden.“ Sie erwähnt den seit der Jugend erlebten „Wunsch des Erfassens“ und ihre in Paris gewonnene Erkenntnis, „daß nur Innerlichkeit und unermüdete Geduld in der Arbeit den Weg der Kunst zur Höhe führt. Daß ich das Glück habe, Frau und Mutter sein zu dürfen, hat mich zwar zeitlich eingeengt, aber wie ich glaube sagen zu dürfen, die Intensivität meines Schaffens gefördert.“<sup>16</sup>

Fraenkel war, wie schon das Foto vom Zinnoberfest zeigte, aktiv am Kunstleben Hannovers beteiligt. Sie stellte im Kunstverein aus, war Mitglied der Kestner-Gesellschaft und in der GEDOK. Schwitters hat sie vermutlich 1919 kennengelernt. Mit Käte Steinitz reiste sie Mitte der 1920er Jahre nach Paris. Dort wurden sie auf Vermittlung des gemeinsamen Freundes von dem französischen Maler Auguste Herbin, wie Steinitz später schrieb, „ganz väterlich auf dem Mont Martre“<sup>17</sup> betreut. [Abb. 5] Schwitters widmete Fraenkel 1928 eine Collage, in der entsprechend die Worte „PARIS“ und „Herbin“ auftauchen. Ob sich, wie ja oft im Gegenzug, ein Werk von ihr in der „Sammlung MERZ“ befand, ist nicht bekannt, doch würde ich es nicht ausschließen, integrierte Schwitters doch auch figurative Plastiken in seinen *Merzbau*, wie den gipsernen Kopf seines kurz nach der Geburt 1916 verstorbenen Sohnes Gerd. [Abb. 6] Fraenkel emigrierte 1933 über Paris nach England, wo sie 1947 den Kontakt zu Schwitters wieder aufnahm. Obwohl ihr Verhältnis ein Distanzierteres war, begegnet sie ihm in den Briefen auf der Ebene gleichberechtigter Kollegen, berichtet über ihre Ausstellungen und teilt mit ihm Erfahrungen wie „Man muss sich schwer plagen als Künstler.“<sup>18</sup> Darüberhinaus bietet sie an, ihm bei Interesse eine Ausstellungsgelegenheit in Hollywood zu vermitteln, – versehen mit dem Nachsatz „Ein anderer kann oft etwas anregen, wozu man selbst zu scheu ist.“<sup>19</sup> Das Klischee vom etablierten männlichen Künstler, der der unbeachteten Kollegin seine Unterstützung anbietet, wird hier konterkariert.

<sup>15</sup> Studium u. a. bei Jacques Loutchansky in Paris.

<sup>16</sup> Sonderblatt des Hannoverschen Anzeigers „Die Frau von heute“, Nr. 52 vom 1.12.1932.

<sup>17</sup> Brief Käte Steinitz an Heinz Vahlbruch, 1.12.1967, KSA

<sup>18</sup> Brief Else Fraenkel an KS, 16.11.1947, KESS

<sup>19</sup> Ebd.

Als Fraenkel Schwitters ihr Beileid zu Helmas Tod ausdrückt, ergänzt sie eine persönliche Erinnerung: „Ich habe sie [Helma] immer sehr bewundert und als ich sie zum 1. mal sah, als ihr Sohn ein Baby war, war ich direkt gerührt. Sie sah aus wie eine Madonna.“<sup>20</sup> [Abb. 7] Es gibt von Schwitters einige nicht lange vor Fraenkels Besuch in der Waldhausenstraße entstandene Helma-Porträts, die ihrem persönlichen Eindruck durchaus nahekommen und ihn womöglich überlagert haben: ich zeige die zeitgenössische Fotografie einer verschollenen Büste. Die Dargestellte wird mit geneigtem Kopf und gesenkten Lidern als in sich gekehrte Trauernde gezeigt. Die Gesichtspartien sind von zarten Konturen flächig und symmetrisch zusammengefasst. Die Büste erinnert in ihrer Idealisierung der ebenmäßigen Züge an Pietà-Darstellungen der italienischen Frührenaissance.

Schwitters hat sich, soweit wir wissen, eher selten der figurativen Plastik zugewandt, jedoch nicht nur in der Zeit vor der Erfindung von Merz. [Abb. 8] 1937 entstand in Molde das Porträt von Charlotte Halstensen, welches naturalistischer aufgefasst ist als die frühe Helmabüste. Die raue Oberfläche arbeitet mit der Brechung des Lichts, wie es Schwitters auch in den abstrakten Kleinplastiken der späten Jahre anstrebte.

Scheinbar frei von Berührungsängsten war Schwitters zeitlebens offen für alle künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten und Stile. Seine undogmatische Haltung führte dazu, dass er, auch nachdem er 1918/19 zur Abstraktion gefunden hatte, aus künstlerischem Interesse weiter naturalistische Werke schuf. Dies bringt ihn in die Nähe von zeitgenössischen Künstlerinnen, die häufiger den Weg der Abstraktion nicht gingen. Ihr Werk erfuhr von vorn herein den Ausschluss aus der Avantgarde, während bei Schwitters nur dieser Teil seines Œuvres lange unterschlagen oder marginalisiert wurde.

### **Käte Steinitz**

[Abb. 9] Dass Käte Steinitz, die wichtigste Bezugsperson des Künstlers im hannoverschen Kunstleben zwischen 1918 und 1930, nicht in Vergessenheit geriet, verdankt sich zweifellos ihren gemeinsamen Projekten und ihren 1963 publizierten Erinnerungen<sup>21</sup> an Schwitters. Das Buch hat nicht nur die Vorstellung von seiner Person mit geprägt, sondern auch sie selbst in der Rolle seiner „guten Kameradin“ fixiert. Steinitz wird als begeisterungsfähige, tatkräftige Frau und Organisationstalent beschrieben. Der spanische Schriftsteller Ernesto Gimenez Caballero nennt sie 1928 in einer Reiseschilderung „Dame und Bohémienne in einer Person“.<sup>22</sup> Sie selbst hat durch die Breite ihrer Aktivitäten in vielen künstlerischen Bereichen, Schwitters vergleichbar, jede Rollenfestlegung vermieden.

[Abb. 10] Die Künstlerin war 3 Jahre jünger als der Freund und kam aus Berlin, wo sie, wie auch in Paris, Kunstgeschichte und Kunst studiert hatte. Steinitz malte und zeichnete zunächst. Ihr Selbstporträt, das um 1920 entstanden sein soll, steht noch in der Tradition der

<sup>20</sup> Brief Else Fraenkel an KS, 5.11.1947, KESS

<sup>21</sup> Kate T. Steinitz, *Kurt Schwitters. Erinnerungen aus den Jahren 1918-1930*, Zürich 1963 (Reprint 1987)

<sup>22</sup> „12302 Kilometer Kunst“, in: *La Gaceta Literaria*, Madrid, Okt. 1928, Kopie im KSA.

spätimpressionistischen Malerei ihres Lehrers Corinth. [Abb. 11] – Wie auch Schwitters noch weit länger als bis zum Jahr 1919, in dem dieses Porträt entstand, bei seinen Landschaften und Bildnissen an dem in Dresden bei Gotthardt Kuehl erlernten Malstil festhielt. – [Abb. 12] Doch in den 1920er Jahren entwickelte Steinitz ein expressionistisches Formenvokabular, wobei ihr besonderes Interesse auf Studien von Artisten, Tänzern und Musikern lag. Das Aquarell *Josephine Baker* entstand nach einem Besuch der „Revue Negre“ in Paris 1925<sup>23</sup>, in der Baker [Abb. 13] erstmals in Europa auftrat und das Publikum, u. a. mit dem bisher unbekanntem Charleston im Sturm eroberte. Die gezeigten Papierarbeiten von Steinitz erfassen durch die Überlagerung der bewegten Figuren den Kontrast und die Simultanität der Eindrücke vom bunten, rhythmischen Geschehen auf der Bühne. Das gewählte Sujet war Mitte der 1920er Jahre, als der Boom der Revuen und der neuen Tänze seinen Höhepunkt erlebte, höchst aktuell. 1929 fand in Berlin eine Ausstellung „Tanz“ statt, in der Steinitz vermutlich mit solchen Werken vertreten war. [Abb. 14] Dies ist nur ein kleiner Eindruck von Steinitz' bildnerischem Schaffen, das auch Fotografien im Stil der neuen Sachlichkeit mit einschloss und sich in den zwei Jahrzehnten vor ihrem Tod 1975 in Los Angeles im Zuge des Neo-Dada auch der Collage zuwandte.

Steinitz war nicht nur Künstlerin, sondern unter verschiedenen Pseudonymen<sup>24</sup> auch Journalistin für Tageszeitungen und Zeitschriften und Autorin. Die Themen ihrer Artikel reichen in viele kulturelle Bereiche, von der Kunstkritik über Essays bis zu Reflexionen über die Baskenmütze oder das heutige Mütter-Töchterverhältnis.<sup>25</sup> Im amerikanischen Exil arbeitete sie als Kunstwissenschaftlerin und war Bibliothekarin einer Spezialbibliothek zu Leonardo da Vinci.

In Hannover war sie mit dem Arzt Ernst Steinitz verheiratet und Mutter von drei Töchtern. [Abb. 15] Sie führte ein offenes, gastfreundliches Haus, in dem regelmäßig Künstler, Literaten, Musiker und Intellektuelle aus aller Welt zusammenkamen, wie das Gästebuch erzählt. Steinitz engagierte sich kontinuierlich für die Kestner-Gesellschaft, in der im September 1922 eine Einzelausstellung ihrer Aquarelle stattfand, und in der GEDOK, war Mitglied der Hannoverschen Sezession und gehörte zu den Gründern des Ringes hannoverscher Schriftsteller. Ines Katenhusen zieht in ihrem Band zu „Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik“ das Fazit: „Frauen haben in der städtischen Kunstpolitik (...) über die gesamten zwanziger Jahre hinweg keinen nennenswerten Einfluß ausgeübt. (...) Die einzige Frau, die die künstlerischen und kulturellen zwanziger Jahre in Hannover mitgeprägt hat, die Mäzenatin und Künstlerin Käte Steinitz, fand ihr Betätigungsfeld außerhalb der städtischen Kunstpolitik.“<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Premiere am 2. Oktober 1925.

<sup>24</sup> Zum Beispiel: Elizabeth Hill und Annette Nobody

<sup>25</sup> Annette Nobody [d. i. Käte Steinitz], „Mütter und Töchter – Getrennte Welten? Die Ansicht einer Mutter“, in: Die Frau. Beilage zum Hannoverschen Kurier, 9.2.1928.

<sup>26</sup> Ines Katenhusen, Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik, Hannover 1998, S. 697f.

Schwitters und Steinitz lernten sich durch das Ehepaar Paul Erich und Sophie Küppers (Leiter der Kestner-Gesellschaft) Anfang 1918 kennen. Zwei Jahre später stellten sie zum ersten Mal gemeinsam in Hannover aus.<sup>27</sup> Es entwickelte sich eine enge Verbundenheit zwischen ihren Familien. Wie groß die persönliche Vertrautheit zwischen ihnen war, ist vor allem in der Korrespondenz<sup>28</sup> nach dem 2. Weltkrieg spürbar, in der sehr privates zur Sprache kommt. Zusammengearbeitet haben sie zwischen 1924 und 1928, also in den Jahren zwischen dem 1. Weltkrieg und der Weltwirtschaftskrise, in denen sich wieder finanzielle Spielräume und Auftragsmöglichkeiten boten. Ihre gemeinsamen Projekte betreffen vor allem die literarische und typografische Arbeit von Schwitters, während Steinitz ebenfalls als Dichterin, als zeichnende Illustratorin, Verlegerin und Projektmanagerin, wie man heute sagen würde, fungierte. Kooperationen in unterschiedlicher Konstellation entstanden dort, wo sich die vielseitigen Fähigkeiten beider jeweils sinnvoll ergänzten. Schwitters, der selbst unermüdlich Netzwerke knüpfte, profitierte nicht selten von Steinitz' reichen Kontakten und ihrer Vermittlung. So verdankte er ihr sowohl den Auftrag für das (nie abgeschlossene) Opernlibretto „Der Zusammenstoss“ von 1927 [Abb. 16], als auch die Teilnahme mit dem Entwurf an einem Wettbewerb für „moderne Opernbücher, die geeignet wären, die Oper in Form und Motiv den Kunstanschauungen der heutigen Zeit einzuordnen“.<sup>29</sup> Zusammen gewannen sie den 2. Preis, der ihnen 1.000 Mark einbrachte und in Hannover zusätzliches öffentliches Renommé.

[Abb. 17] Ihr erstes Gemeinschaftswerk ist das Kinderbuch „Der Hahnepeter“, das 1924 im ein Jahr zuvor gegründeten Merzverlag von Schwitters erschien. Es erzählt in Märchenform mit deutlichen Anspielungen auf einzelne Familienmitglieder sowie Figuren aus der Kunstwelt<sup>30</sup> die phantastischen Abenteuer des kleinen Jungen Hans mit dem Vogelwesen Hahnepeter. Der Text entstand, der Erinnerung Steinitz' folgend, aus einem spontanen Einfall und wurde in Anwesenheit der Kinder direkt gemeinsam niedergeschrieben. [Abb. 18] Während Schwitters dichtete, zeichnete Steinitz Figuren und Gegenstände der Geschichte. Ihr vereinfachender, flächiger Zeichenstil lässt es zu, sie problemloser in den Text zu integrieren als perspektivische Zeichnungen in der Art, wie sie Schwitters in akademischer Tradition gelangen, wenn er Kinder oder Landschaften zeichnete. Für das Ziel, ein etwas „anderes“, modernes Bilderbuch zu kreieren, scheint sich die fehlende akademische Ausbildung der Künstlerin als Vorteil erwiesen zu haben. Die Gestaltung, die gemeinsam in der Druckerei Molling in Hannover vorgenommen wurde, ist eine neuartige Kombination aus illustrierenden Zeichnungen und typografischen Elementen.

---

<sup>27</sup> Graphische Ausstellung im Zweemann Verlag / Robert Goldschmidt, 1.2.-22.2.1920 in den Ausstellungsräumen in der Münzstr. 2 in Hannover; es wurden u. a. Werke von Burchartz, Gleichmann, Schwitters, Steinitz, Kuron und Schütte gezeigt. Quelle: Einladungszettel auf Rückseite von Kurt Schwitters' i-Zeichung „Ohne Titel (Hellmuth Hahn)“, Werkverzeichnis Nr. 751, sowie Artikel "Graphische Ausstellung des Zweemann-Verlages", ohne Autor, in: Hannoverscher Kurier, Abend-Ausgabe, 14.2.1920

<sup>28</sup> unveröffentlicht, Briefe im Archiv der National Gallery of Art in Washington D.C.

<sup>29</sup> Von den „Musikblättern des Anbruch“ ausgelobt, Textzitat s. Handzettel zur Ausschreibung, KSA.

<sup>30</sup> Der „Geheimrat Ungeflochten“ spielt zum Beispiel auf den Kunsthändler Alfred Flechtheim an.

Die Produktion des „Hahnepeters“ führte zur Gründung des gemeinsamen APOSS-Verlags [Abb. 19], dessen Anschrift die von Steinitz war. Der Name steht für: aktiv, paradox, ohne Sentimentalität, sensibel. Unter diesem Motto setzten Schwitters und Steinitz ihre verlegerische Arbeit ein weiteres Jahr fort, immer in der vergeblichen Hoffnung, das sich die „Märchen unserer Zeit“ eines Tages auch finanziell rentieren würden. Auf der Suche nach Verdienstmöglichkeiten bot der Verlag in einem Inserat innerhalb der nächsten Publikation, den „Märchen vom Paradies“ [Abb. 20], die Anfertigung von Zeichnungen für Trickfilmfiguren an.

Schwitters hat alle vom Aposs-Verlag edierten Broschüren im Nachhinein zusätzlich zu Heften seiner Zeitschrift „Merz“ deklariert.<sup>31</sup> So wurde zum Beispiel aus „Aposs 3“, „Die Scheuche“, die Nummer „Merz 14/15“ [Abb. 21]. Diese Geschichte einer Vogelscheuche von Schwitters gestalteten sie im Januar 1925 gemeinsam mit Theo van Doesburg. Verwendet wurde nach dem typografischen Vorbild von El Lissitzkys Majakowski-Buch „Für die Stimme“ dafür ausschließlich Material des Setzkastens.

Steinitz' Anteil bei der letzten Produktion des Verlags, Ludwig Hilberseimers Architekturbuch „Grosstadtbauten“, das schließlich Merzheft 18/19 wurde, ist nicht mehr offensichtlich. Vermutlich entstand es ausschließlich auf Schwitters' Initiative. Die Vereinnahmung des Apossverlags durch Schwitters' Markennamen gefiel Steinitz keineswegs: „Ich fürchtete auch, der Name Merz könnte ein Nagel werden, der die Märchen und mich durchbohren und festnageln würde.“<sup>32</sup> Vielleicht waren es ja nicht nur finanzielle Gründe, die zur Aufgabe des gemeinsamen Unternehmens führten. Konflikte bei der künstlerischen Zusammenarbeit hat es sicherlich gegeben, denn was die Form eines Werks betraf, war Schwitters kompromisslos. So kritisierte er von ihr verfasste und nach England geschickte Reime, die sie spontan als Fortsetzung seiner ebenfalls gereimten Ballade „Die Nixe“ geschrieben hatte, äußerst scharf. Die wenigen Sätze, die er gelten ließ, korrigierte er noch, verbunden mit einem Vortrag über ernst zu nehmende Dichtkunst und die Beziehung zwischen Form und Inhalt. Sie wiederum ließ sich den unangemessenen Kommentar nicht ohne Gegenwehr gefallen und bezeichnete ihn im Antwortbrief als „Oberlehrer“.<sup>33</sup>

Dass es nicht einfach war, zusammen zu dichten, wird im Kontext eines weiteren Gemeinschaftsprojekts deutlich: der Revue „Mit Hilfe der Technik“. Sie entstand für das „Fest der Technik“ [Abb. 22], das am 8. Dezember 1928 in der neu erbauten Stadthalle Hannover mit dreieinhalbtausend Gästen gefeiert wurde. Steinitz, die schon einige Monate zuvor beim Zinnoberfest des Künstlerverbandes ihre Professionalität bei der Programmgestaltung und Umsetzung bewiesen hatte, wurde vom Direktor der städtischen Bühnen, Friedrich Kranich, aufgefordert, mitzuwirken. Sie holte Schwitters als weiteren Autor für die Revue hinzu, so

---

<sup>31</sup> Aus „Hahnepeter“ wurde „Merz 12“, aus „Aposs 2“, den Märchen, 1925 durch aufgeklebte Papierstreifen „Merz 16/17“, während „Aposs 3“, „Die Scheuche“, zu „Merz 14/15“ umbenannt wurde. Hilberseimers „Grosstadtbauten“ wurde schließlich zum Merzheft 18/19.

<sup>32</sup> Steinitz 1963, S. 74.

<sup>33</sup> Brief KS an K. Steinitz, 13.12.45, Antwortbrief vom 22.1.46, NGA Washington.

dass die Texte im Dreierteam entstanden. Dabei aufkommende Meinungsverschiedenheiten veranlassten Schwitters zu einem humoristischen Artikel, der als Ankündigung des Festes im Hannoverschen Tageblatt erschien.<sup>34</sup> Das Dichten zu dritt vergleicht er darin mit einer Wanderung, auf der jeder Beteiligte ein anderes Ziel hat, und schließlich derjenige den Weg bestimmt, der am lautesten schreit. Doch, so fährt er ironisch fort: „Das ist der Vorteil der Zusammenarbeit verschiedener Dichter an einer Dichtung, wenn sie sich gegenseitig achten und verstehen, daß sie einen gewaltigen moralischen Einfluß direkt mit der Dichterfaust auf das Publikum ausüben können. Und so bildet sich in der Praxis ein gewisses Vertrauensverhältnis heraus. Man weiß allmählich, das der eine dieses, der andere jenes weniger gut kann oder auch besser versteht, und so bekommt der eine das Ressort Lyrik, der andere Pathos, der andere Handlung, der andere Gestaltung, schließlich hat ja jeder Mensch nur zwei Hände.“ Als Vorteil streicht er heraus: „Natürlich wird durch das alles der Aktionsradius des Ganzen sehr vergrößert. (...) Eine Revue wäre keine Revue, wenn nicht viele Köche den Brei durch dauerndes Quirlen aufgepustet hätten (...).“<sup>35</sup>

Wenn das Ergebnis aus Schwitters' Sicht auch kein einheitlicher Wurf war, so muss beide, Schwitters und Steinitz, an dem Projekt zunächst die Möglichkeit gereizt haben, ihre eigenen Vorstellungen von einer Revue zumindest ansatzweise verwirklichen zu können. Steinitz kannte, wie wir gesehen hatten, die zeitgenössischen, höchst populären Tanzshows und hatte sich in ihren Werken künstlerisch damit auseinandergesetzt. Auch Schwitters war die Beschäftigung mit dem Phänomen der immer aufwendiger inszenierten Ausstattungsrevuen 1928 nicht mehr neu. [Abb. 23] Auf die durch puren Schauwert unterhaltenden, mit geballter Erotik und tänzerischem Drill versetzten Inszenierungen hatte er schon vier Jahre zuvor mit der Idee einer Anti-Revue unter dem Motto „Schlechter und Besser“ reagiert. [Abb. 24] Für ihre Ausführung gewann er in Berlin als Partner Hannah Höch, die Kostüme und Bühnenbilder entwarf, und den Komponisten Hans Heinz Stuckenschmidt. Der Musiker veröffentlichte kurz darauf den Artikel „Lob der Revue“, der erläutert, dass einer Revue erst „der Kontrast, das Gegeneinander und Nebeneinander sensueller Effekte, die Wechselwirkung heterogener Reizeindrücke“ „Einheit und Struktur“ verleihe.<sup>36</sup> Vielleicht war es dieses, der Collage verwandte Formprinzip der Revue, die Schwitters' Interesse daran geweckt hatte. Die „Anti-Revue“ wurde nie realisiert; erhalten haben sich ausschließlich die Entwurfszeichnungen von Höch, auf denen Figuren wie Mäuse, Jünglinge und Mädchen, die „oben Rauch entwickeln“ auftauchen.

[Abb. 25] Die hannoversche Revue, die von großen Industrieunternehmen finanziert wurde, hatte ein vorgegebenes Thema: sie sollte eine Art Glorifizierung der modernen technischen Errungenschaften sein. Wie die kommerziellen Schauen strebte sie durch relativ großen Aufwand in der Ausstattung und Zahl der Darsteller einen möglichst überwältigenden

<sup>34</sup> Hannoversches Tageblatt vom 7.12.1928.

<sup>35</sup> Ebd., auch in: Friedhelm Lach, *Kurt Schwitters. Das literarische Werk*, Bd. 5, Köln 1981, S. 318f.

<sup>36</sup> H. H. Stuckenschmidt in: *Die Bühne*, Jg. 3, H. 76, S. 10 (eigentlich in: *Tanz in dieser Zeit*, Musikblätter des Anbruch, hrsg. v. Paul Stefan, Wien 1926).

optischen Eindruck an. Musik und Texte, Beleuchtungseffekte und Filmprojektionen überlagerten sich. Ein Zeitungsbericht nennt das Spektakel aus „Chorgebrüll, Benzingeruch, schwarze Nacht, Helligkeit, (...) Kali, Kühe und Litfaßsäulen“ ein „buntgemixtes Zehnfruchttheater“.<sup>37</sup>

[Abb. 26] Das von Schwitters gestaltete Programmheft – die ausführlichste Quelle zur Revue –, gibt nur wenige Texte daraus wieder und ordnet sie keinem der drei Autoren namentlich zu. Die Urheberschaft der Beiträge, wenn sie denn verschieden war, bleibt also offen. Aus Steinitz' Erinnerungen wissen wir, dass die rhythmischen Auftrittsworte, die der Geist der Technik spricht, und das Lied der Gummigirls angeblich aus Schwitters' Feder stammen, während sie ein nicht abgedrucktes „bombastisches Eisenlied“ gedichtet habe.<sup>38</sup> Friedhelm Lach hat in seiner Ausgabe von Schwitters' literarischem Werk aus der Revue ausschließlich die zwei Lieder der Gummigirls und der Miss Elektrizität aufgenommen.<sup>39</sup> Worauf diese Entscheidung beruht, ist nicht nachvollziehbar. Kommentarlos wird hier, wie oft bei Zuschreibungen, der Anteil weiterer Beteiligter, – und dies sind nicht selten gerade die weiblichen Kollegen –, elegant unterschlagen.

### **Lucy Hillebrand**

Die 1928 erst 22jährige Lucy Hillebrand [Abb. 27] war, vermutlich durch die Vermittlung von Schwitters, der sie einige Monate vor dem Fest nach Hannover eingeladen hatte<sup>40</sup>, als Kostümdesignerin ebenfalls an der Revue beteiligt. Überliefert ist, dass sie das Kleid für „Frau Eisen“ entwarf, dessen Reifrock aus einer Stahlkonstruktion bestand. Für Hillebrand blieb der Auftrag ein einmaliger Ausflug in diesen, nicht nur von Schwitters Vorzugsweise Frauen zugeordneten Arbeitsbereich. Sie war Architektin, eine der ersten ihrer Generation in Deutschland, die sich in einer fast ausschließlich männlichen Domäne eine professionelle Ausbildung noch erkämpfen und im Beruf gegen viele Vorurteile durchsetzen mussten. Schwitters und Hillebrand hatten sich im Sommer 1928 auf der Werkbundtagung in München kennengelernt. In seinem für die holländische Kunst- und Architekturzeitschrift „i 10“ verfassten, spöttischen Bericht über diese Tagung spielt der Merzkünstler mehrfach auf sie an, wobei „entzückende(n) Fältchen an einem Damenstrumpf unterhalb der Kniekehle“ eine Rolle spielen und eine gemeinsam erlebte „ausdrucksvolle Sommernacht“ am Gestade des Starnberger Sees zur Sprache kommt.<sup>41</sup> [Abb. 28 Brief an Michel] Eine gewisse erotische Spannung schwingt in der Begeisterung, die Schwitters für die junge Kollegin in der folgenden Zeit entwickelte, unverkennbar mit. Im dadaistischen Empfehlungsbrief, den er an seinen Freund, den Grafiker Robert Michel im Umfeld des „Neuen Frankfurt“ schickt, meint

<sup>37</sup> Beilage zum Hannoverschen Kurier, Nr. 580, 10.12.1928.

<sup>38</sup> Vgl. Steinitz 1963, S. 106-108.

<sup>39</sup> Friedhelm Lach, *Kurt Schwitters. Das literarische Werk*, Bd. 1, Köln 1973, S. 191.

<sup>40</sup> Lucy Hillebrand war während ihres Besuchs in Hannover, wo sie eine entfernte Verwandte hatte, auch bei Käte Steinitz, vgl. Eintrag im Gästebuch „Oktober“ 1928: „Ein Kamel und wir“, „Die Kurve, sonst nichts“.

<sup>41</sup> Vgl. Lach Bd. 5, S. 310.

er beteuern zu müssen, dass „seine liebe Lucy“ *keine* „Arr“ sei, also Schwitters'schem Sprachgebrauch zufolge kein junges Mädchen, das für einen harmlosen Flirt in Frage kommt.<sup>42</sup>

Schon der erwähnte Bericht von Schwitters lässt darauf schließen, dass er die Gespräche, die er am Rande der Tagung mit Hillebrand über den Werkbund führte, spannender fand als manch hochtrabend-theoretischen Vortrag. In der regen Korrespondenz, die sich anschließt, tauschen sie Beispiele ihrer Arbeit miteinander aus. Schwitters schickt ihr Dichtungen und erhält von ihr Zeichnungen, zum Beispiel Möbelentwürfe und einen prämierten Entwurf für ein „Wärterhaus im Weinberg“ aus der Studienzeit. In der Rolle des erfahreneren Kollegen übt er offene, aber ermutigende Kritik daran. Ihm gefällt zum Beispiel ihr „Sinn für Unsymmetrie. Man kann das auch positiv ausdrücken, dann nennt man das Komposition. Man kann eine Komposition nur aus ungleichen Dingen machen, und so gefällt mir die Ansicht des Ausstellungsgebäudes und der Schreibtisch.“<sup>43</sup> Schon bevor er ihre Entwürfe kennt, bittet er sie um professionelle Hilfe: „Ich wollte mich in der nächsten Zeit sowieso mit Entwerfen von Kinoeingängen, Schaufenstern und Lichtreklame befassen, ohne Auftrag einstweilen, und brauche einen Architekten zur Mitarbeit.“<sup>44</sup> Im Gegenzug bietet er an, sie könne ihm bei Bedarf Entwürfe „zur weiteren farbigen Bearbeitung“ übergeben. Scheinbar reagierte sie auf Schwitters' Angebot nicht, denn er wirbt weiterhin für eine Zusammenarbeit und bekennt: „Gerade bearbeite ich einen Artikel über Häslar, Celle. Ich merke, dass ich garnicht soviel Kluges über Architektur sagen kann, wie ich mir einbilde zu fühlen.“<sup>45</sup> Ob es zu einer konkreten Zusammenarbeit zwischen beiden kam, ist nicht belegt, aber auch nicht auszuschließen, denn Hillebrand nahm die Einladung Schwitters' nach Hannover an. Erst kurz zuvor hatte sie ihre Ausbildung als Meisterschülerin bei Dominikus Böhm in Köln abgeschlossen, den Juristen und Regierungsrat Wilhelm Otto geheiratet und war jüngstes Mitglied des Werkbundes geworden. Sie arbeitete u.a. mit Fritz Hoeger und Robert Michel zusammen, bevor sie sich Anfang der 1930er Jahre selbstständig machte. [Abb. 29] Bereits ihre ersten Bauten, wie das „Einfamilienhaus mit Praxis in Sprendlingen“ von 1929, zeigen ihre Sicherheit im Umgang mit den gestalterischen Möglichkeiten und zeugen von ihrer Nähe zu den aktuellen künstlerischen Strömungen wie De Stijl und Bauhaus. Hillebrand ging es nicht um den Selbstzweck formalästhetischer Prinzipien, sondern um Bauten, die auf die jeweiligen Lebensstrukturen der Nutzer zugeschnitten waren. Sie entwickelte (schon vor 1958) eine für sie originäre, so genannte „Raum-Schrift“ [Abb. 30], mit der sie räumliche Konzepte grafisch-kürzelhaft illustrierte. Die Raum-Schrift basiert sowohl auf Beobachtung und Erfahrung, als auch „auf einem inneren System, der Struktur des Menschen, welche anzeigt, auf welche grundsätzlichen Weise der Mensch auf Räume reagiert, wie er sie

<sup>42</sup> Brief Kurt Schwitters an Robert Michel, 2.11.1928, reproduziert in: „Zeit-Räume der Architektin Lucy Hillebrand, hg. v. Dieter Boeminghaus, Stuttgart 1983, S. 16 (NLB 1984.2833).

<sup>43</sup> Brief KS an Lucy Hillebrand, 14.7.1928, Privatbesitz, Foto im KSA.

<sup>44</sup> Ebd.

<sup>45</sup> Brief KS an Lucy Hillebrand, 23.7.1928, Privatbesitz, Foto im KSA.

begeht und sich als Benutzer aneignet, bezogen auf Bewegungsabläufe und Bewegungs-Impulse.“<sup>46</sup> Der realisierte Bau integriert die Raum-Schrift und hebt sie auf.<sup>47</sup>

Nach 1945 war Hillebrand eine der wenigen Architektinnen, die zahlreiche öffentliche Aufträge erhielten [Abb. 31]. Sie wandte sich gegen den so genannten „Kasernenbau“, gegen Rechteckform und Symmetrie. Stattdessen schuf sie offene, häufig viel-eckige Räume mit Verbindungen nach draußen, die Freiraum für Eigeninitiative und eine für die Nutzer gerechte Bewegung zuließen. Sie engagierte sich sehr für einen interdisziplinären Ansatz, den Dialog zwischen Architekten, Städteplanern, Soziologen, Psychologen und Künstlern und prägte den Begriff „Transformatorstation Architekt“. Sie starb 1997 in Göttingen.

An ihrem frühen Bewunderer und Förderer Schwitters schätzte Hillebrand die Experimentierfreudigkeit, sein die Grenzen der Disziplinen überschreitendes Denken, dem sie in ihren eigenen konzeptionellen Arbeiten nahe stand. In der Gesprächsrunde „Zeitzeugen erinnern sich“, die 1986 im Sprengel Museum Hannover zur Schwitters-Retrospektive stattfand<sup>48</sup>, schilderte sie ihn als einen „sehr ernsten, nachdenklichen Menschen“, der sich selbst, sein Denken und seine Kunst in den Vordergrund stellte. Den Merzbau beschrieb sie als „eine ganz skurrile und differenzierte, fast Grottenhafte Angelegenheit mit sehr viel Symbolik“ und hob in diesem Zusammenhang hervor, dass Schwitters „Prozesshaftes in der Bauskulptur“ gewollt habe.

Bewegung und Prozesshaftigkeit, – diese Schlagworte waren für beide in der Auseinandersetzung mit Architektur zentral. In Schwitters’ „Merzheft 1“ 1923 heißt es: „Die Architektur nimmt heute noch zu wenig Rücksicht auf Bewohnbarkeit, sie berücksichtigt zu wenig, daß Menschen durch ihre Anwesenheit ein Zimmer verändern.“ (...) „Man muß eine intensive Beziehung schaffen zwischen Mensch und Raum. Und das erreicht man durch Einbeziehen der Fährte in die Architektur. Dieses ist eine ganz neue Idee, die die Unbewohnbarkeit der Häuser wird ausmerzen können.“<sup>49</sup> Der Gedanke der Fährte wurde in den folgenden Jahren in der Tat „einer der Ausgangspunkte für eine wissenschaftliche Bearbeitung und Entwurfsgrundlage des Neuen Bauens.“<sup>50</sup> Sie kennen alle Margarethe Schütte-Lihotzkys Analysen der Wegstrecken, die innerhalb einer Küche anfallen, und ihre Lösungsvorschläge für eine optimierte Innenraumgestaltung, wie in der „Frankfurter Küche“ von 1926.

Schwitters hatte das utopische „mechanische Zimmer“ vor Augen, das sich den Bewegungen der Bewohner anpasst (für ihn „der einzige konsequente Raum der künstlerisch geformt und trotzdem bewohnbar ist“<sup>51</sup>). Er stellte als Vorstudien dazu Experimente mit weißen Mäusen an. Sie bewohnten eigens für diesen Zweck konstruierte Merzbilder und lösten durch ihre

---

<sup>46</sup> Klaus Hofmann, Lucy Hillebrand – Wege zum Raum, Göttingen 1985, S. 186.

<sup>47</sup> Vgl. ebd.

<sup>48</sup> Bandaufnahme im KSA.

<sup>49</sup> Kurt Schwitters, „Die Bedeutung des Merzgedankens in der Welt“, in : Lach Bd. 5, S. 133-135.

<sup>50</sup> Brigitte Franzen, „Die Großstadt – ein gewaltiges Merzkunstwerk“? Versuch über Kurt Schwitters und die Architektur, in: Ausst.-Kat. *Neues Bauen der 20er Jahre. Gropius, Haesler, Schwitters und die Dammerstock-Siedlung in Karlsruhe*, Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1997, S. 123-137, hier S. 127.

<sup>51</sup> Wie Anm. 49, S. 135.

Bewegung verschiedene Beleuchtungen aus. [Abb. 32] Vielleicht steht der Bau auf dieser Fotografie aus dem Nachlass von Käthe Steinitz in Zusammenhang mit diesen Ideen. Es soll sich bei ihm um einen „Meerschweinchenpalast oder Stall“ mit einigen beweglichen Teilen gehandelt haben.<sup>52</sup> Ob er in der Tat, wie Steinitz angibt, um 1930 im Austausch mit Moholy-Nagy entstanden ist, oder eher Lucy Hillebrand dabei im Spiel gewesen sein könnte, diese Frage drängt sich auf beim Vergleich des Gebäudes mit der DAPOLIN-Tankstelle in Frankfurt [Abb. 33], die die Architektin 1928/29 entworfen hat.

Nicht nur diese Frage in Hinblick auf Schwitters' möglichen Austausch oder Zusammenarbeit mit den vorgestellten Künstlerinnen muss offen bleiben, da es heute entweder kaum mehr Quellen über sie gibt, oder die vorhandenen noch nicht recherchiert und publiziert, geschweige denn in der Forschung zu Schwitters berücksichtigt worden sind. Eine umfassende Monografie über Steinitz, dessen Nachlass in den USA zugänglich und noch zu entdecken ist, steht seit langem aus. Über die einzigen Informationen zu Fraenkel scheint ihr inzwischen über 80jähriger Sohn in England zu verfügen. Alle Werke und Dokumente von Lucy Hillebrand aus der Zeit vor dem 2. Weltkrieg sind im Bombenhagel vernichtet worden. Mein Vortrag konnte nur einige Aspekte ihres Werks und ihrer individuellen Beziehungen zu Schwitters vorstellen, doch meine ich, dass sich die Suche nach Spuren und Hinweisen lohnt. Sie kann nicht nur zu einem vollständigeren Bild des historischen Kontextes führen, in dem Schwitters' Werk in Hannover entstand, sondern auch zur Reflexion der Ausschlussmechanismen eines geschlechtsspezifisch geprägten Avantgardebegriffs.

Abbildungen folgen

---

<sup>52</sup> Das Original befindet sich in den Steinitz Papers in der NGA in Washington D.C.

## Abbildungen

1)

Helma Schwitters, 1930er Jahre in Norwegen



2)

Käte Steinitz, *Variété*, ohne Jahr (1925?), Aquarell, aus: Hans



Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928

3)

Zinnoberfest 7.1. 1928 in Hannover, Else Fraenkel ganz oben, rechts



daneben Kurt Schwitters, Käthe Steinitz knieend vorne links

4)

Else Fraenkel, *Chungsung Chou*, 1928, H 36 cm,



Steinguss (li); *Mädchenbüste*, ohne Jahr, H 52 cm, Steinguss (re), Sprengel Museum Hannover

5)

Kurt Schwitters, *für Frau Fraenkel*, 1928, Collage, 7,6 x 5 cm (Bild) / 14



x 9,3 cm (Originalunterlage), Privatbesitz, (Cat. rais. Nr. 1515a)

6)

Kurt Schwitters, Ohne Titel (Säule mit Jungenkopf, Teil des *Merzbaus*),



1925, zerstört

7)

Kurt Schwitters, *E Büste 2c Helma.*, um 1917, Größe und



Material unbekannt, verschollen

8)

Kurt Schwitters, *Ohne Titel (Porträt Charlotte*



*Halstensen 3*), 1937, Gips, H 60 cm, Privatbesitz

9)

Käte Steinitz, 1928



10)

K. Steinitz, Selbstporträt, um 1920?, Öl auf Leinwand, 26,5 x 28 cm,



Privatbesitz

11)

K. Schwitters, *Ohne Titel (Porträt der Tochter Cassirer)*, 1919, Öl auf Pappe,



39,5 x 29,5 cm, Verbleib unbekannt

12)

K. Steinitz, *Josephine Baker*, 1925, Aquarell, 24 x 40 cm,



Privatbesitz

13)

Josephine Baker, um 1928



14)

K. Steinitz, *Rückenschwimmerinnen*, 1930, Silbergelatine, 27,5 x 35 cm



15)

K. Schwitters, *Ohne Titel (Ueberall zu haben. Noch ist es nicht zu spät)*,



aus: Gästebuch von Käte Steinitz, Blatt 28 recto, Juni 1922, 28 x 23,5 cm

16)

K. Steinitz und K. Schwitters, Zusammenstoss, Grotteske Oper in 10



Bildern, April 1927, Typoskript, Kurt Schwitters Archiv, Sprengel Museum Hannover

17)

K. Steinitz und K. Schwitters, *Hahnepeter*, Ex. Nr. 32, Merzverlag



Hannover 1924

18)

Seiten aus *Hahnepeter*



19)

Signet des APOSS-Verlags Hannover 1925



20)

K. Steinitz und K. Schwitters, *Die Märchen vom Paradies*, APOSS 2 (Merz



16/17), Hannover 1924

21)

K. Steinitz, K. Schwitters und Theo van Doesburg, *Die Scheuche*,



APOSS 3 (Merz 14/15), Hannover 1925

22)

Programmheft Fest der Technik, Hannover 1928



23)

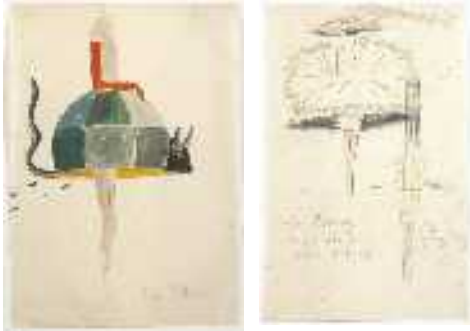
Revue mit Tanzgirls, aus: „...jeder Mensch ist ein Tänzer.“



Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945. Hg. Hedwig Müller, Patricia Stöckemann u.a., Gießen 1993, S. 51

24)

Hannah Höch, Kostümentwürfe für die Anti-Revue



„Schlechter und Besser“, 1924/25, Blei- und Farbstift, Aquarell auf Papier, 29,5 x 20,9 / 23,2 x 14,7 cm, Berlinische Galerie

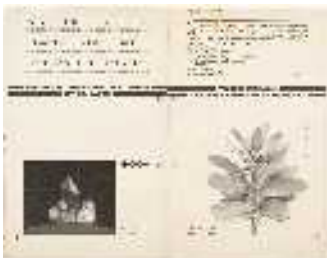
25)

Programmheft Fest der Technik, Hannover 1928



26)

Programmheft Fest der Technik, Hannover 1928



27)

Lucy Hillebrand, Anfang 1970er Jahre?



28)

Brief Kurt Schwitters an Robert Michel, 2.11.1928



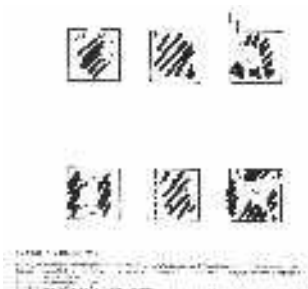
29)

Lucy Hillebrand, Einfamilienhaus mit Praxis in Sprendlingen, 1928



30)

Lucy Hillebrand, Raum-Schrift-Skizzen 1958



31)

Lucy Hillebrand, Jugendherberge in Torfhaus, Harz, 1953/54



32)

Von K. Steinitz beschriftete Fotografie aus ihrem Nachlass (NGA,



Washington): K. Schwitters und L. Moholy-Nagy, Meerschweinchen-Palast oder Stall, um 1930

33)

Lucy Hillebrand, DAPOLIN-Tankstelle, Frankfurt 1929

