

# »SCHRANKENLOSE FREIHEIT FÜR HH«

Hannah Höch  
(Gotha 1. 11. 1889 –  
31. 5. 1978 Berlin)

Hanne Bergius: Schrankenlose Freiheit für HH, in: Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen: Anabas-Verlag 1989, S. 130-143. ISBN 978-3-870381-41-7



Holbein: Ein Narr, der seinen Narrenstock zu bewundern scheint, 1515;  
rechte Seite: Hannah Höch, Januar 1921.

Die Dadasophin wurde Hannah Höch von Johannes Baader genannt, um ihre enge Beziehung zu Raoul Hausmann, dem Dadasophen, zu kennzeichnen.<sup>1</sup>

In ihre fotomontierte Darstellung der Dada-Gruppe in ›Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands‹ (1920) versteckte sie ihr winziges Porträtfoto zwischen Zitaten der Moderne – dem rasenden Balkanzug, auf den sie das Hausmann-Porträtfoto klebte, und der Topographie der Länder Europas, die das Frauenwahlrecht durchgesetzt hatten.

Hannah Höch stand am Rande des Club Dada. Noch im Juni/Juli 1920, bei den Vorbereitungen zur ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹, wollten Grosz und Heartfield Hannah Höch nicht an der Ausstellung beteiligen. Erst als Hausmann mit einem Rückzug seiner Werke drohte, willigten die Dadastreiter ein. Hannah Höch war zu der Zeit schon eine selbstbewußte Künstlerin, die ihren avantgardistischen Dada-Weg allein bestritt, jedoch von den Dadaisten in ihrer künstlerischen Produktion noch nicht anerkannt und schlicht als »Hannchen Höch« verulkt wurde. Daß Hannah Höch bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad als Künstlerin genoß, beweist die Aufforderung der ›Münchener expressionistischen Werkstätten‹ im Mai 1920, an einer Ausstellung in Chicago teilzunehmen, die »das Beste der jungen Kunst Deutschlands« zeigen wollte.<sup>2</sup>

Den Zugang zu Dada fand Hannah Höch 1918 zunächst nur zögernd. Noch nach der ersten Dada-Veranstaltung 1918 war sie Dadas neuen Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber skeptisch. Die innovative Verknüpfung von Schrift und Bild, eine bereits durch die Kubisten und Futuristen eingeführte Entgrenzung der Kunst, lehnte sie zunächst ab. Es scheint, daß sie erst 1919 intensiv begann, sich mit dem Montieren auseinanderzusetzen. In den folgenden Jahren schuf sie mit ihren Dada-Montagen ein bedeutendes kritisches, phantastisches, groteskes und ironisches Themen- und Ausdrucksspektrum, das sie auch auf andere Medien, vor allem auf die Ölmalerei übertrug.

Die Arbeit mit abstrakten Formen gab sie dabei nicht auf. Aus dieser Zeit gibt es

abstrakte Aquarelle, die sie auf der ersten Dada-Ausstellung im Mai 1919 bei I. B. Neumann als dadaistische Arbeiten zeigte.

Neben dieser Auseinandersetzung mit dem Kräftespiel und der Ausdruckskraft von Farbe und Form betätigte sich Hannah Höch auch kunstgewerblich. Sie stickte seit 1915 Kissen, manchmal nach Vorlagen Raoul Hausmanns, und seit 1916 fertigte sie Puppen an, die durch ihre grotesk-abstrakte Kostümierung noch 1920 zu ihren Dada-Werken rechneten und auf der Dada-Messe ausgestellt wurden. Diese Art der kunstgewerblichen Tätigkeit war unter Künstlerinnen der Zeit weitverbreitet. Lotte Pritzel regte vor allem dazu an.

Doch diese Puppen waren mehr als kunstgewerbliche Beschäftigung. Es gibt einige fotografische Selbstdarstellungen Hannah Höchs, auf denen sie sozusagen Aug in Aug mit ihren Puppen steht, vergleichbar dem Narren Holbeins, der seinen Narrenstock bewundert. In der Puppe verkörperte Hannah Höch ein schwereloses, heiteres und zugleich zerbrechliches Abbild ihrer selbst; demgemäß trat sie selbst auch auf dem Dada-Faschingsball 1921 als groteske Puppe auf. Zugleich allegorisierte die Puppe für sie die verdinglichte Existenz des Menschen, im speziellen der Frau. Sich selbst bezeichnete Hannah Höch 1920 einmal in einer von ihr auf einem Ateliertreffen bei Arthur Segal vortragenen Satire als eine von Raoul Hausmann zerlegte Puppe, die er nicht fähig wäre, wieder zusammenzufügen. Mit diesem dadaistisch eingekleideten Bild zwischenmenschlicher Entfremdung charakterisierte sie ihr problembeladenes Verhältnis zu Hausmann.

Die Realität war für Hannah Höch das Dickicht der Dingwelt, deren Entfesselung sie in ihren Montagen oft genug vergegenwärtigte. Nicht Dämonisierung, sondern Bannung durch Ironie war Hannah Höchs Darstellungsziel. Ihr gelang mit der Montage ›Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands‹ ein herausragendes dadaistisches Werk. Darin montierte sie das Chaos der Zeit als einen kabarettistischen circus mundi, der einem unaufhörlichen Prozeß der Entgrenzung ausgesetzt war und in dem noch im kleinsten



**DADASOPHIN**



Detail metamorphotische Kräfte wirksam waren.

Das Konzept ihrer Dada-Montagen war vielfach geprägt von den Dingen, die Hannah Höch zeit ihres Lebens in einem Raritätenschränk aufbewahrte, »Erinnerungsstücke von Geschehnissen, Freunden, Absonderlichkeiten, hübsche Einfälle, Handfertigkeiten« – Objekte, denen ihre Kontemplation galt, wie beispielsweise jener kleinen Porzellanpuppe von Hausmanns Eltern, die in »Er und sein Milieu«, einem Aquarell von 1919, kopfüber baumelt. Oder wie das Miniaturkugellager, ein Modell der Firma Knorr-Bremse, bei der ihr Schwager arbeitete und das in »Schnitt mit dem Küchenmesser...« als Fotozitat eine so bedeutende Rolle spielt. Oder jenes kleine mechanische Gerät, das in einer Zeichnung von 1923 wieder auftaucht. Der falsche Maßstab nahm den Dingen ihre reale Bedeutung, ja spottete ihrer Wichtigkeit. In diesen Miniaturen spiegelte sich Hannah Höch als Sammlerin und auch als Schöpferin wider, die sich die Welt montierend verfügbar machte. Dabei war sie zugleich von der polaristischen Indifferenz Salomo Friedlaenders geprägt. Ab und zu bastelte sie ihm Menschenfigürchen – »Dividuen« –, die er in seiner Westentasche trug, um mit ihnen während seiner philosophischen Gespräche im Romanischen Café spielen zu können.

In Berlin fing Hannah Höch 1912 mit 23 Jahren das Studium der Malerei bei Harold Bengen in der Kunstgewerbeschule in Charlottenburg an. Bengen war Leiter der Klasse für Glasgestaltung, weshalb sie auch besonders von Tauts Glaspalast auf der Werkbundaustellung in Köln (1914) beeindruckt war. Hier erfuhr sie vom Ausbruch des ersten Weltkrieges, der sie fortan politisch bewußter leben ließ. 1914 war sie in Gotha beim Roten Kreuz und anderen Hilfsorganisationen in Dienst. 1915, als sie in Berlin in der Staatlichen Lehranstalt des Kunstgewerbe-Museums ihr Studium bei Emil Orlik wiederaufnahm, war der Krieg tagtäglich präsent: Das »Museum« wurde als Lazarett gebraucht, und der Weg in die Klassenräume führte an Verwundeten vorbei, die in Betten auf den breiten Gängen lagen. Ihr Gedicht »Krieg« (Mai 1916) spiegelt ihr Mitleiden: »Unser Weg – / qualvoll und hoffnungslos, / unsere Stimmen / ersticken im Leid. / Die Tränen unserer Augen / sind längst versiegt, / wenn die Nachricht sich naht: / Gefallen. / Längst lautlos der Gram... /





Der Krieg unersättlich ... / Die Menschheit – / Gottverlassen, / verblutend im Leid.«<sup>3</sup>

Am 28. April 1915 lernte Hannah Höch Raoul Hausmann kennen – ein Datum, das fortan immer wieder in Tagebuch-Notizen auftaucht. Die Beziehung zu Hausmann prägte sie in den nächsten sieben Jahren und konfrontierte sie mit avantgardistischen Positionen. Die gemeinsame Begeisterung für die Sturm-Ausstellungen gab den beiden Künstlern entscheidende Impulse. Hannah Höch arbeitete damals vornehmlich graphisch, was auch Hausmanns Vorschlag für eine Zusammenarbeit bestätigte: »Könnten wir nicht zusammen ein Heft mit Schriftholzschnitten drucken lassen«, schrieb Hausmann 1915, »ohne meinen Namen zu nennen, das Du an bessere Druckereien, Verleger etc. verschickst? Ich könnte es hier ganz billig drucken lassen. Ich würde dazu geben den Kalendertitel, den Titel zum heiligen Franziskus, und das Initial U, alle noch fertig zu machen, von Dir ist ja ein Alphabet da, vielleicht machst Du noch ein recht schönes. Das Titelblatt wäre: Typographische Holzschnitte der Werkstatt Höch...«<sup>4</sup> Da Hausmann Zugang zur Druckpresse von Erich Heckel hatte, war er auch besonders an Holzschnittarbeiten interessiert.

Ein intensiver künstlerischer Austausch und lebhaftere literarische Anregungen, die vornehmlich von Hausmann ausgingen, kennzeichneten die ersten Jahre der Beziehung. Mit Nietzsche, Mombart, dessen ›Blüte des Chaos‹ (1905) ihr Hausmann schenkte, mit Strindberg, Stirner, Friedlaender, Whitman, E.T.A. Hoffmann, Swift, Sterne, Cervantes und Scheerbar, die zu den Lieblingsautoren Hausmanns gehörten, wurde Hannah Höch konfrontiert. ›Das Lachen‹ von Henri Bergson war Hausmanns Geburtstagsgeschenk 1919. Besonders angeregt wurde Hannah Höch auch durch philosophische Auseinandersetzungen, die zwischen Johannes Baader, Salomo Friedlaender und Raoul Hausmann stattfanden; es waren Gedankengänge, in denen »das Gehirn knackte«, wie sie mir Jahrzehnte später erzählte.

Diese für Hannah Höchs künstlerisch-intellektuelle Entwicklung bedeutenden Anstöße wurden jedoch von den Problemen überschattet, die die Liebe zu Hausmann auslöste; vor allem kämpfte Hannah Höch gegen die Fortsetzung der Bindung zu seiner Ehefrau Elfriede Schaeffer. Sie verlangte einen »ganzen Menschen«, wie sie ihm Anfang März 1918 schrieb, »Leib

Linke Seite: Höch: Zwei Puppen, um 1916; Hausmann: Porträt Hannah Höch, um 1916/17; diese Seite: Höch und Hausmann auf der ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹, 1920; Hausmann: Entwurf für ein Kissen, um 1915.



und Seele, Kraft und Hingabe, Leidenschaft, Schaffensfreudigkeit, Mitleiden und Stolz – ich muß fordern; wenn ich mich ganz an einen Menschen gebe – einen ganzen Menschen auch für mich – und nicht einen Teil eines Menschen«. Hannah Höch verweigerte aus diesem Grunde ein gemeinsames Kind und trieb im Mai 1916 und Januar 1918 ab. Die Vorwürfe Hausmanns, sie sei in ihrem »männlichen Protest« verstrickt, wies sie selbstbewußt zurück: Sie fühle sich – so in einem Brief vom 17. Juni 1918 – »längst frei von Grenzen«, die sie aus der »Familienatmosphäre heraus als Leitlinie gestaltet habe«. Hingegen insistierte sie in demselben Brief auf Hausmanns Trennung von seiner Frau. Sonst fühlte sie sich »überall an Schranken, Irrwege, Hinterhalte gestossen«. »Ich habe mich an Dir drei Jahre totwund gestossen.« Die Verzweiflungsakte steigerten sich auf seiten Hannah Höchs zu Verweigerung und Rückzug und auf seiten Hausmanns zu Roheiten. Es kam zu einer bewegten, von häufigen Trennungen erschütterten Beziehung. Betrachten wir die Stichworte, die Hannah Höch für das Jahr 1919 in ihrem Taschenkalender notierte, dann sind das fast ausschließlich Hinweise auf Krisen: »8.4.: ?, 28.4.: 1915 Raoul kennengelernt, 10.5.: R. fort, 5.6.: ich weg, Gotha, 14.6.: Berlin zurück. er in der Wohnung Berlin an [...], 23.7.: Aus, 24.7.: Raoul-furchtbar, 7.8.: Ferien, 9.8.: Unterredung Baader, Hausmann, 11.8.: Griebow, 26.8.: erl., 29.8.: erl., 1.9.: zurück von Griebow, 2.9.: Ullstein, 4.9.: Schmöckwitz, 12.9.: Burg Daller [...], 14.9.: Raoul weg, 22.9.: Raoul wieder gekommen, 5.10.: er weg, 18.10.: Höch, 30.10.: ich durfte mit. Dada-Tribüne, 1.12. [unleserlich], 2.12.: er weg. Furchtbare Szene.«

Auch Baaders freundschaftliches Interventionieren konnte die Beziehung nicht mehr retten. Er wollte Hannah Höch aus ihrer melancholischen Verstrickung befreien und ihr dadagemäß zu einem »tanzenden Spiel« raten. Am 22. Juni 1919 schrieb er ihr: »Du könntest diese brutalen Reaktionen auflösen, fortbrennen, wenn Du durch Deine Weichheit das Todverwundende der Eindrücke zerstörst, nicht dadurch, daß Du die Eindrücke abwehrst, sondern sie mit der Elastizität des Mitgehens, ohne Dich aufzugeben, zum tanzenden Spiel machst.«

Daß Hannah Höch in dieser Liebesbeziehung auch zu einer spielerischen Leichtigkeit fähig war, deutet eines der seltenen

Liebesgedichte für Hausmann vom August 1919 an:

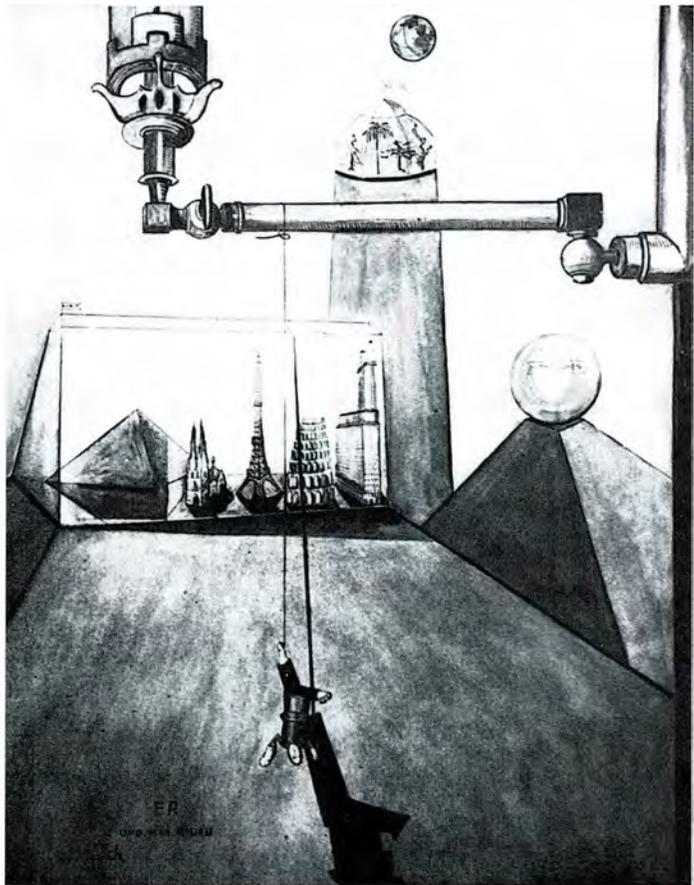
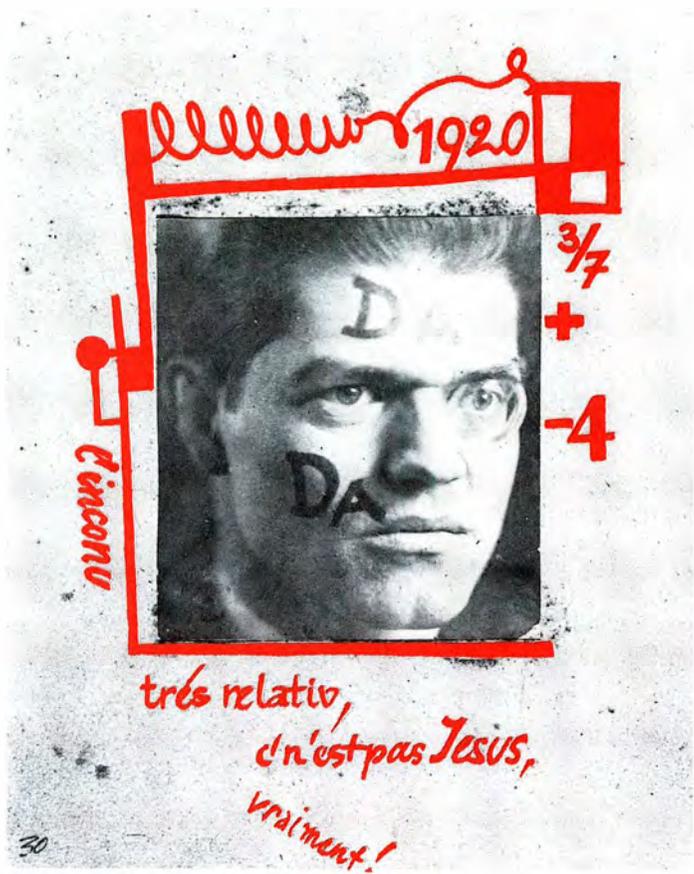
Komm Du,  
 fange die blauen Bälle  
 meines Da-Seins –  
 sie blühten aus lebenden  
 Wiesen und rundeten im Sonnenofen  
 Du mußt nicht mit  
 dem Metermaß kommen. –  
 alle sind rund, und  
 die kunterbunten Flecken  
 malte meine Seele darauf.  
 Meine Seele, die einen roten  
 Teppich webt – auf dem  
 wir tanzen können,  
 wir,  
 zwei Wissende  
 wir,  
 zwei Lächelnde!<sup>5</sup>

Dada und die Beziehung zu Hausmann waren für Hannah Höch emotional nicht mehr zu trennen, denn die Dada-Dokumente, die sie während dieser Zeit zu sammeln begann, schienen eine kultische Bedeutung zu übernehmen. Sie überdauerten die ephemere Beziehung, die von nicht zu bewältigenden Konflikten belastet war. Die Fragmente und Spuren dieser Begegnung lebten mit Hannah Höch, verbanden sich mit ihr zu einer lebenslänglichen »Kathedrale des erotischen Elends« (Schwitters). Die Dokumente ersetzten fetischhaft die Bindung, die das Leben ihr versagte. Hannah Höch wurde zur Sammlerin, die den Dingen als Dingen die Treue wahrte. Bis zu ihrem Tode hütete sie ihren Kosmos vor dem Zugriff der Publikation. Wenn sie mir in vielen Gesprächen über Dada Berlin erzählte, dann war die bewegte Betroffenheit aus der Beziehung zu Hausmann immer noch spürbar. Diese tiefe Verflechtung von Dada und der Beziehung zu Hausmann, in die ein Briefkonvolut in der Berlinischen Galerie Einblick gibt, scheint der Grund dafür, daß sie die Dada-Dokumente bis zu ihrem Tod wie ein letztes Geheimnis hütete, das sie mit Hausmann über die Streitigkeiten hinweg verband.

Sowohl Hausmann als auch Hannah Höch verarbeiteten diese Beziehung künstlerisch und sahen sie im Kontext gesellschaftlicher, politischer und kultureller Zusammenhänge. Während Hausmann durch die Schwierigkeiten zu der schon beschriebenen Essayproduktion angeregt wurde, inszenierte Hannah Höch den »Besitz« und die Rolle der Frau – grotesk-sati-



Grosz: Gruß an Hannah Höch in einem Brief an Hausmann, 13.12.1921.



Hausmann/Höch: Bildnis Hausmann, um 1920;  
 Hausmann/Höch: Bildnis Höch, um 1920;  
 Höch: Er und sein Milieu, um 1920.

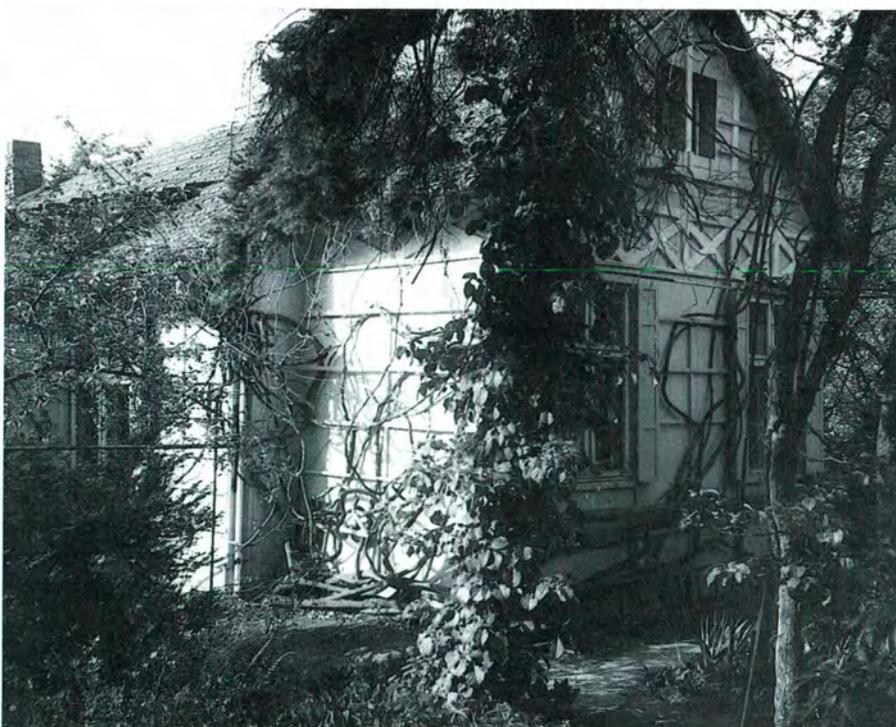


risch – in ihren Fotomontagen, Aquarellen und Ölbildern. Die Erfahrungen mit Hausmann führten sie zu der melancholischen, gleichzeitig hoffnungsvollen Einsicht: »Für Frauen, wie wir es sind«, so schrieb sie an ihre Schwester 1920, »gibt es heute noch keine Männer, sicher bringt die Zeit, die aus unserer Revolutionierung geboren wird, einmal auch unseresgleichen den Ausgleich, wir aber sind Kämpfer.«<sup>6</sup> Und wenn Hannah Höch in der Montage ›Dada Rundschau‹ (1919) den Satz ›Schrankenlose Freiheit für HH‹ einfügte, dann lag darin ihre ehrliche dadaistische Überzeugung. In dem Kampf um ihre Freiheit, der auch ein Kampf um ihre künstlerische Tätigkeit war, denn Hausmann wollte sie ihr – als sich die Krise zwischen ihnen zuspitzte – verbieten, trug sie den »Konflikt des Eigenen und Fremden« aus, mehr als Hausmann schließlich verkräften konnte. Sie betonte ihm gegenüber immer wieder ihre – auch finanzielle – Unabhängigkeit; denn seit 1916 arbeitete sie dreitägig in der Woche beim Ullstein-Verlag als Entwurfszeichnerin für Schriften, Vignetten und Illustrationen.

Das Bild ›Frau und Saturn‹, das Hannah Höch 1922 malte, am Ende der Beziehung mit Hausmann, hatte noch in ihrem Haus An der Wildbahn 33 einen zentralen Platz. Unter dem Zeichen Saturns, des Planeten der Melancholiker, neigt sich eine Frau, in der ein stilisiertes Selbstporträt Hannah Höchs zu erkennen ist, madonnenhaft zu dem Kind in ihren Armen. Aus dem Hintergrund blickt finster ein Mann mit pessimistisch heruntergezogenen Mundwinkeln, die an Hausmann erinnern. Wollte Hannah Höch mit Saturn auf seine kinderfressende Fähigkeit anspielen? Dergestalt war dieses Werk ein melancholisches, beinahe zynisches Abbild der »Theokratie Mann-Weib-Kind«, die Hausmann in dieser Beziehung verwirklichen wollte.

Aus den Werken von Franz Jung und aus Hausmanns philosophischen Auseinandersetzungen geht hervor, daß auch sie, die neue Gemeinschaftsformen suchten, unter einem Schock von Leidenserfahrungen standen. »Durch welche Tode muß ihr beider Haß«, – so Hausmann zur Beziehung von Mann und Frau – »bis sie sich als ewiges Widerspiel, als clair-obscur erkennen«<sup>7</sup>. Die idealutopische Sicht Hausmanns von der Balance im gemeinsamen Erleben war von diesen Dissonanzen und Spannungen geprägt.

Hannah Höchs Verarbeitung der Tren-

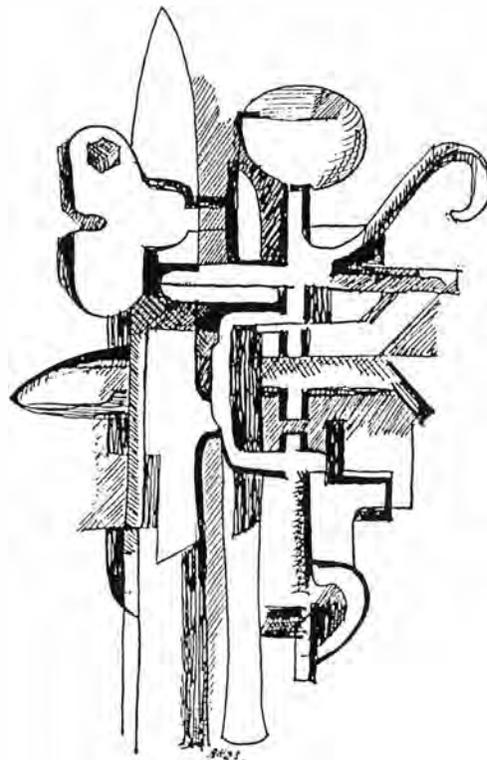




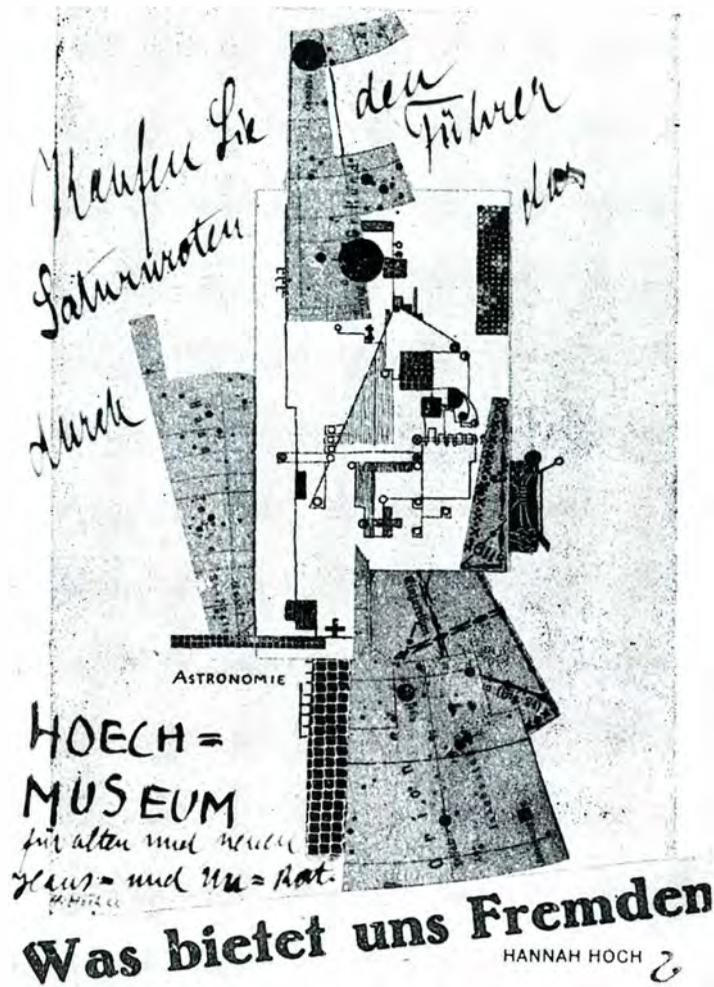
nung von Hausmann wird besonders in einem Brief an ihre Schwester um 1922 deutlich. »Ich trage mein Los mit Fassung und versuche mit aller Kraft nicht daran zugrunde zu gehen. Ich bin sehr zäh und will tapfer sein. Ich habe es sehr, sehr schwer, und bin manchmal sehr müde – aber ich darf nicht einschlafen –, nicht um seinetwillen, er ist und das weiß ich heute besser und sicherer denn je, ein ganz bedeutender Mensch, und da muß mein kleines Ich ganz duldsam sein und sehr demütig. Ich dachte: jeder Mensch hat das Recht seine Wünsche und Instinkte, sofern sie rein sind, zu erfüllen zu trachten. Heute weiß ich: für eine wertvolle Sache muß man opfern – oder auch geopfert werden.«<sup>8</sup> Diese Ambivalenz zwischen Demut und ihrer »Kampf«-bereitschaft verstrickten Hannah Höch wohl in unlösbare Widersprüche. Sie las zu der Zeit übrigens zahlreiche psychoanalytische Werke, die sie mir noch in den siebziger Jahren in ihrer Bibliothek zeigte.

Die Spannungen mit Hausmann wirkten sich auf die Beziehungen mit anderen Berliner Dadaisten aus, unter denen einzig Baader eine engere Freundschaft zu Hannah Höch pflegte. Auch zu den Frauen und Freundinnen der Dadaisten muß der Kontakt nicht allzu intensiv gewesen sein. Mit Cläre Jung und Erna Hähne (der Freundin Baaders) tauschte sie hin und wieder ihre Probleme aus – wie sie mir erzählte. Sie war die einzige unter ihnen, die künstlerisch-dadaistisch arbeitete und in einer Reihe von Collagen und Montagen manifestierte, daß sie diese Bewegung als Teil ihres »Kampfes« sah – mehr noch, daß sie vom »Bolschewismus« erwartete, daß nur »er diese verdreckte Karre Europa oder vielmehr der Menschheit wieder einmal ins Rollen«<sup>9</sup> bringen konnte. Dadas kritische Themen wie Weimarer Republik, Technik und Großstadt waren im Werk Hannah Höchs nicht von ihren zentralen Themen, der zerrissenen Identität der Frau und den entfremdeten zwischenmenschlichen Beziehungen, zu trennen, die sie oft mit den Mitteln der Groteske erkennbar zu machen versuchte. Ihre Sympathie galt den selbstbewußten schöpferischen Städterinnen der zwanziger Jahre – Else Lasker-Schüler, Mechthild Lichnowsky, Käthe Kollwitz, Pola Negri, Asta Nielsen u. a. An Eva Grosz bedauerte Hannah Höch, daß diese ihre künstlerische Tätigkeit aufgab, als sie 1920 Grosz heiratete.

Hannah Höch zeigte ihre dadaistischen



Linke Seite: Höch: Frau und Saturn, 1922;  
Höchs Haus an der Wildbahn 33, Berlin-Heiligensee;  
Diese Seite: Höch: J. B. und sein Engel, 1925;  
Höch: Klemone, 1923.



Arbeiten auf der ersten Dada-Ausstellung bei I. B. Neumann und auf der 'Ersten Internationalen Dada Messe', während ihre Mitarbeit an dadaistischen Publikationen, bis auf einen Holzschnitt zur Reklame vom 'Dadaco' in 'Der Dada' Nr. 2, und an Manifesten nicht zu belegen ist. Nur auf dem dadaistischen Protest gegen die Novembergruppe ist ihr Name erwähnt. Zweimal trat Hannah Höch auf Dada-Soireen auf – einmal in einem 'Simultan-Chorgesang' – wahrscheinlich am 24. Mai 1919 – und auf einer Soiree, die sie am 8. Februar 1921 mit Hausmann und Friedlaender bestritt. Dort las sie eine Groteske über ihre Italienreise,<sup>10</sup> eine seltene literarische Äußerung Hannah Höchs, die sogar in der Presse Zustimmung fand. Die Italienreise (7. 10. bis 17. 11. 1920), die sie mit ihrer Schwester und der Schriftstellerin Regina Ullmann unternahm und die als ein Akt der Befreiung von Hausmann zu sehen ist, führte sie bis nach Rom, wo sie sich vom 6. 11. bis zum 15. 11. 1920 aufhielt. Dort traf sie auf den Kreis der Futuristen, vor allem auf Enrico Prampolini, der in engem Kontakt zur Novembergruppe stand.

Eine Aktion, die nur noch am Rande etwas mit Dada Berlin, d. h. mit Hausmann zu tun hatte und gleichzeitig auf neue Freundschaften verwies, war die Antidada-Merz-Tournee, die sie mit Schwitters, Hausmann und Schwitters' Frau Helma Anfang September 1921 nach Prag unternahm.

Nach der Trennung von Hausmann 1922 und mit der beginnenden Freundschaft zu Kurt Schwitters begann Hannah Höch 'klassische' dadaistische Schaffensphase. Sie entwickelte alle die Impulse von Dada Berlin zu einem ästhetischen Konzept weiter, dem ein »inbrünstiger Glaube an die Aufgabe der Kunst im ethischen Bereich des Menschen« (Hannah Höch) zugrunde lag. Darüber hinaus verband sie mit Schwitters eine lebhaftes Sammelleidenschaft. Hannah Höch bewahrte und hob auf, was beispielsweise Hausmann mißachtete. Sie setzte wieder zusammen, was er zerriß. Sie rettete über Jahrzehnte Dada-Materialien, deren weitere Exemplare durch die bewegten Zeitumstände bei anderen Dadaisten zerstört worden sind. In Kästen und Schränken stapelte sie seit ihrer Dadazeit Briefe und Dokumente. Ihre kumulative Art, Dinge aufzuheben und zu sammeln, strukturierte ihren Nachlaß. In Notizbüchern, in kleinen Dada-Enzyklopädien, die sie alphabetisch ordnete, gab sie Hinweise auf den Fundort und auch auf die



Bedeutung der Dokumente – versteckte Wegweiser durch das Labyrinth. Leider wurde dieser eigenwillige, hermetische Umgang mit den Objekten der Erinnerung durch die systematisierende Archiv-Arbeit der Berlinischen Galerie unkenntlich gemacht. Der höchst komplexe Kosmos des Nachlasses besteht jetzt aus vielen gut sortierten Einzelteilen.

Hannah Höch war das dadaistische Gedächtnis, von dessen Lebendigkeit viel in dieses Buch eingeflossen ist, dank den Gesprächen, die ich mit ihr führen konnte, und dank ihrer Bereitschaft, mir viele Dokumente zu zeigen.

Auf einer Postkarte von der Montage ›Astronomie‹ (1919) ironisierte schon Schwitters ihre Sammelleidenschaft mit der Aufforderung ›Kaufen Sie den saturnroten Führer durch das Hoech=Museum für alten und neuen Haus- und Un-Rat.‹ Schwitters gelang es auf spöttische Weise, diesem ›Haus- und Un-Rat‹ eine kulturhistorische Dimension zu geben, die sich auf die spätmittelalterliche Figur des Herrn ›Niemand‹ bezog, eine satirische Aufbruchsmetapher um 1500. In einem Einblattholzschnitt von Jörg Schan (von 1507) beispielsweise stapft ›Niemand‹, der Allwissende, durch die Verwüstungen im Haushalt, die das faule Gesindel anrichtete, für die er stellvertretend schuldlos zu leiden hatte.<sup>11</sup>

Beim Sammeln, das Lebensspuren sichern und ein dauerhaftes Gegengewicht gegen die Vergänglichkeit bilden sollte, stand Hannah Höch paradoxerweise zugleich ihrer angehäuften Verdinglichung gegenüber. So durchdrangen sich in ihrem Sammeln Lebens- und Todesspuren, verwischten sich Subjekt- und Objektbeziehungen.

Hannah Höch hielt in ihren Notizen eine abenteuerliche Sammelaktion mit Schwitters im Palais Cosel in Dresden 1923 fest: ›Als ich gegen Abend in Dresden ankam, war Schwitters auf dem Bahnsteig, wie nicht anders erwartet, nahm mein Kofferchen und wir marschierten los... Zu meinem größten Erstaunen machten wir vor einer Gartentüre halt, an der stand, christliches Hospiz für junge Männer... Helma sitzt in einem langen, schmalen Raum, mit irgendwelchen hausfraulichen Angelegenheiten beschäftigt... drei Betten stehen hintereinander... Im frischen Dresdner Morgen gingen Kurt und ich in die Altstadt. Dicht eingebaut in einem Hof ein kleines hübsches Palais; das Palais Cosel. Unser

Ziel. Nie habe ich erfahren, wie es in den ehemaligen königlichen Gemächern aussah. Unser Ziel waren Kellergewölbe. Hierin trug emsig der Trödler Gassert alles, was die Stadt Dresden ganz und gar und absolut nicht mehr brauchen konnte. Bei Hinterlassenschaften, wenn alles weggeschleppt ist, bleibt immer noch ein Rest. Armselig, verrostet, vergilbt, vergammelt, gebrochen vom ersten Kinderschuh über das gedörrte Brautboucet bis zu den Eingeweiden einer Standuhr... Ich hatte mich angereichert, soweit ich es erinnere, mit einer langen Rolle, einer Jalousie aus Kleiderstoff, die ich als Mal-Leinwand zu nützen gedachte. Einem chinesischen Frauenschuh, weinrotem Samt mit Pailletten bestickt, der eine entzückende Form hatte. Eine Muffschachtel, in der sich einige Kilo Knöpfe befanden, einen Holzteller aus Lindenholz, ganz leicht, ganz weiss, ganz dünn ausgedrexelt. Er dient mir noch. Freilich: halboval ist er. Mehrmals am Rand verbrannt – weil er dem Gas zu nahe gekommen war. Von mir dann liebevoll abgeschabt; so dass er sein edles Rund verlor und die eine Hälfte schäbig oval geworden ist. So behauptet er sich noch heute auf meinem Küchentisch.

Unser besonderes Interesse aber galt den gemischten Bergen in den Ecken, Haarkämmen, Lampenfüssen, Resten von Angelgeräten, Kinderschnullern, noch gut erhaltenen Resten von Bestecken (vielleicht hatten sie noch etwas Metallwert)... Ein halber Globus. Er sollte bald der Säule einverleibt sein. Packnadeln, gekrümmte und grade. Korkenzieher, eine ganze Kiste voll. Töpfchen, in denen einmal Mixturen jeder Art gewesen waren,... Radiermesser und Brieföffner – alles von Gassert feinsäuberlich in Kästen oder in Haufen und Häufchen auf der Erde geordnet.

In solchen Momenten kann mich die Heiterkeit überwältigen und ich verliere die Kontenance und lache, lache.

Da wurde Kürtchen wütend. Es war wohl das einzige Mal, daß er durch mich böse geworden war.<sup>12</sup>

Aber auch Hannah Höch wurde ihr gesammeltes Inventar so kostbar wie seltene Gemmen; obsessionell war ihre Beschäftigung mit dem Dada-Material. So zeigte sie mir beispielsweise einmal das Zentimetermaß aus ihrem Nähkästchen, von dem Hausmann ein Stück für den ›Geist unserer Zeit‹ abgeschnitten hatte, jenen Holzkopf, der die Gedächtnislosigkeit seiner Zeit allegorisierte. Sie wies

Höch: *Astronomie*, Postkarte mit handschriftl. Text v. Schwitters, um 1923; Höch: Titelblatt zur *Anti-Revue* ›Schlechter und Besser‹, 1924/25.

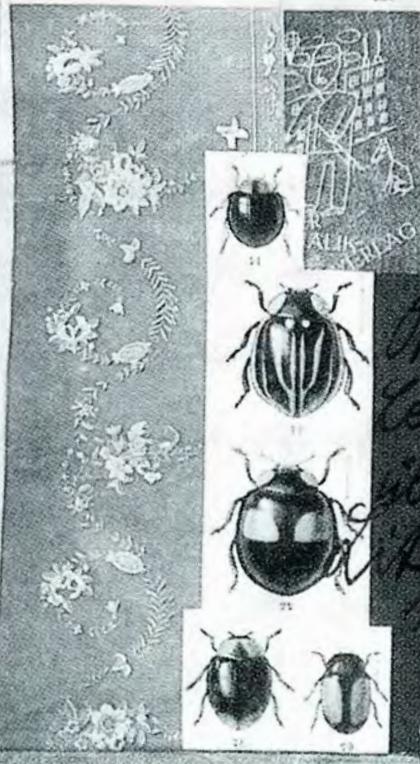
Meine  
Hausprüche.  
Himmels Hoch.

Was Person den stern-  
artigen Zustand auch in  
ihre Moralität bringen.  
Trollaenohr.

ARMIN

I D D E

Trollaenohr.



Thine dieses  
Lesepult kann  
überhaupt keine  
Literatur verstanden  
werden!

Baacke.

Der Tod ist eine  
durchaus kladaia  
wird...



DADA  
Polizei der  
Polizei.  
Hütseubest.

Gefährlich ist nur eine neue



Zeit- und doch keine  
Zeiger auf Zeit.

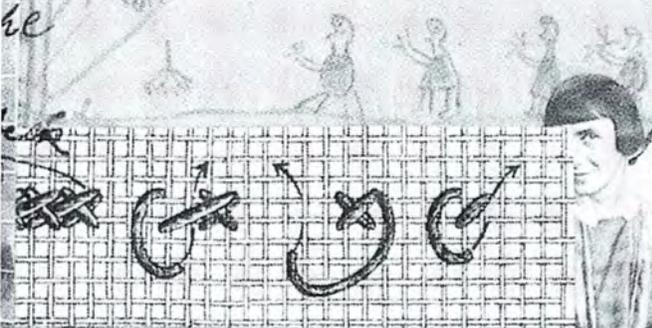
arp.

Es regnet  
Blätter

So da ist ohne  
Polizei der Polizei!

was sie sagen, sie wissen nicht wie der  
Gestrauch Richtung  
steht

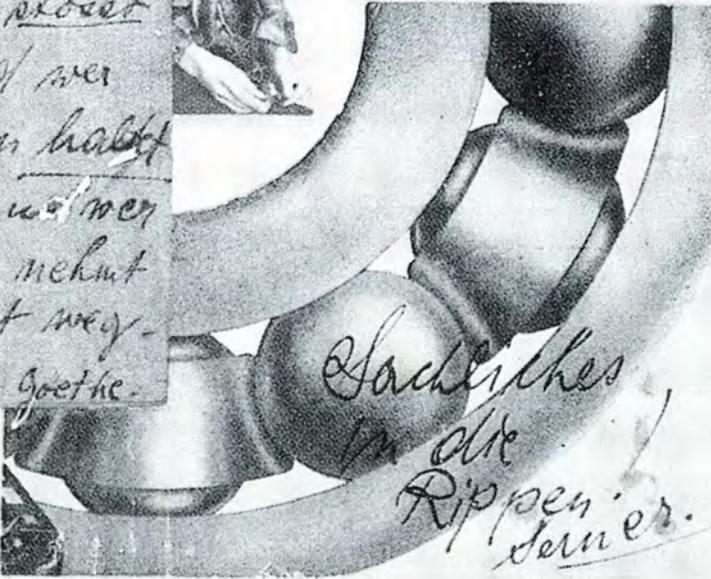
Hurt. Schwitters.



Akustische Täuschung  
das, wo nichts gehört  
wird, auch nichts  
da ist. . . Echo homo.

Wer sich mähet, den stoest  
nicht zurück, und wer  
sich entfernt, den halbt  
nicht zurück, und wer  
wieder kommt, den mehnt  
auf als ob er nicht weg-  
gewesen wäre.

Goethe.



Sachliches  
in der  
Rippen-  
Berner.

chiedene  
Mischung  
Hansome.

1922.



DAS SCHÖNE MÄDCHEN

HANNAH HÖCH 20

Höch: Das schöne Mädchen,  
1920

auch darauf hin, daß der Becher auf dem ›Holzkopf‹ von ihrem Vater stammte. Viele der Montagen von Hannah Höch entsprangen buchstäblich den Tiefen ihres Nähkästchens und den Schnipseln ihres Schneidestisches bei Ullstein. Sie verfremdete das Material manchmal boshaft ironisch, manchmal spielerisch heiter. Knöpfe waren nicht selten Materialien; Schnittmusterbögen strukturierten mit ihren rhythmischen Linien die Montagen; Spitze und Tüll waren ironische Zitate bürgerlicher Mädchen-Träume von der Aussteuer, die Hannah Höch zerschnitt und grotesk montierte.

Seit 1939 legte Hannah Höch ihre autobiographischen Spuren in einer großartig angelegten Garten-Collage aus – einer Art natürlichem Merzbau, der die organische Zeit des Wachsens und Vergehens zum ästhetischen Prinzip erhob. Nicht zufällig können wir ein Höch und Schwitters verbindendes ähnliches Bildzitat in ihren Montagen ›Das schöne Mädchen‹ (1919)<sup>13</sup> und ›Mz 239. Frau Uhr‹ (1921)<sup>14</sup> finden – eine Uhr, die von einer Hand gehalten wird. Der Uhr als ein die Zeit abstrahierendes mechanisches Medium, aber auch als ein Zeichen der Eitelkeit, setzten die Künstler die Suche nach der verlorenen Zeit entgegen als einer aktiven Arbeit des Gedächtnisses und des Sammelns. Hannah Höch war es, die als einzige unter den Dadaisten für Schwitters' Naturstudien, die er neben den Collagen weiterführte, Verständnis hatte, denn auch hier stand – neben den Auseinandersetzungen mit der Natur, die im illusionistischen Abbild aufgehoben wurde – das behutsame Umgehen mit der eigenen Vergangenheit im Vordergrund. »Daß nichts verloren geht, selbst wenn es einmal falsch und träge war« – diese Einstellung unterschied Schwitters wie Hannah Höch von den übrigen, dynamisch handelnden Dadaisten, »denn ich halte es für unbedingt wichtig, daß zum Schluß das ganze Leben mit allem Wollen ganz dasteht... ich habe nichts zu verbergen...«<sup>15</sup> Hannah Höch beteiligte sich selbst an Schwitters' Merzbau mit einer Grotte – sie zeigte eine Dame mit drei Beinen in einem Bordell – und trug zur Goethegrotte bei. Außerdem veröffentlichte sie schon im ersten Merzheft von Schwitters, das unter dem Motto ›Holland Dada‹ stand, eine abstrakte Zeichnung.<sup>16</sup> ›Astronomie‹ (1922) wurde 1924 in Merz 7 abgebildet.<sup>17</sup>

In ›Meine Haussprüche‹ gab Hannah Höch Einblick in ihre Art Merzbau: Anspie-

lungen auf das Thema ›Zeit‹ demonstrierte sie mehrfach. Zwei Uhren – eine Uhr die Viertel vor zwölf zeigt, und eine Uhr ohne Zeiger, vor der ein Mensch im winzigen Maßstab steht, dazu die handschriftlich von ihr fixierten Worte Hans Arps: »Und immer mehr Zeit und doch kein Zeiger auf Zeit.«<sup>18</sup> In der Mitte der Montage liest man Huelsenbecks Ausspruch über einem romanischen Christus am Kreuz: »Der Tod ist eine durchaus dadaistische Angelegenheit.«<sup>19</sup> Zitate aus ›Ecce homo‹ von Nietzsche: »Akustische Täuschung, dass wo Nichts gehört wird, auch Nichts da ist...« und von Goethe: »Wer sich *nähert*, den stösst nicht zurück, und wer sich *entfernt*, den haltet nicht zurück, und wer wiederkommt, den nehmt auf, als ob er nicht weg gewesen wäre« gehörten zu ihrer Sammlung von Aphorismen der Weltliteratur, die sie ebenso nachdenklich stimmten wie Serners Aufforderung »Sachliches in die Rippen«,<sup>20</sup> Baaders Reklame »Ohne dieses Lesepult kann überhaupt keine Literatur verstanden werden«, »Dada ist die Polizei der Polizei«<sup>21</sup> von Huelsenbeck (gleich zweimal), Friedlaenders Frage »Wird Person den steinartigen Zustand auch in ihre Moral bringen?«, »Gefährlich ist eine unentschiedene Mischung« von Hausmann und »Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht«<sup>22</sup> von Schwitters. Diese Gedankensplitter schrieb sie über Collagen von Kinderzeichnungen und -fotografien, Stoffresten, Strickanweisungen, Landkarten, Käferdarstellungen, Tapetenmustern, Fotografien, einem Kugellager u. a. Auch eine Vignette vom Malik-Verlag ist zu erkennen, ein knapper Hinweis auf Grosz, Heartfield und Herzfelde. Zwischen den Zitaten von Nietzsche und Goethe, hinter einer Kreuzstickanleitung schelmisch hervorschauend, bezieht sich Hannah Höch mit einem halben Fotoporträt ein in dieses Netz von Anspielungen und Assoziationen, hält Rückschau und zieht Bilanz der Dada-Zeit.

- R. Schmidt, Ludwig Meidner, Paul Zech, Jg. 1, H. 3/4, August 1913
- 28** ›Der Werkmeister‹ von Hans Ehrenbaum-Degele erschien als Vorspiel zu einem Drama in 50 num. Exemplaren am 20. 8. 1913
- 29** Hausmann: Brief an Hannah Höch, 26. 8. 1915, HHC, Berlinische Galerie
- 30** vgl. Hausmann: Brief an H. Walden, undat., Okt./Nov. 1915, HHC, Berlinische Galerie
- 31** vgl. Delia Güssefeld: Hannah Höch, a.a.O., S. 79, Anm. 20
- 32** vgl. Hausmann: Brief an Hannah Höch, 14. 8. 1915, HHC, Berlinische Galerie
- 33** Hausmann: Der Proletarier und die Kunst, a.a.O., S. 25
- 34** Hausmann: PREsentismus, in: Am Anfang, S. 134
- 35** vgl. Fassung von Hausmann zur Expressionistischen Arbeitsgemeinschaft Dresden, HHC, Berlinische Galerie; vgl. Diether Schmidt (Hrsg.): Manifeste Manifeste 1905–1933, Dresden o.J., S. 200f.
- 36** Hausmann: Friedrich-Adler-Niederlassung, Osterholz, 21. August 1917, HHC, Berlinische Galerie
- 37** Hausmann: Menschen – Leben – Erleben, in: Menschen, Jg. 1, H. 10, Berlin, 13. 12. 1918, S. 2, in: Texte, Bd. 1, S. 23
- 38** Hausmann: Brief an Hannah Höch, 6. Oktober 1917, HHC, Berlinische Galerie
- 39** Hausmann: Brief an Hannah Höch, Oktober 1917, HHC, Berlinische Galerie
- 40** Hausmann: Zur Auflösung des bürgerlichen Frauentyps, in: Die Erde, Jg. 1, H. 14/15, Breslau 1919, S. 461 ff., in: Texte, Bd. 1, S. 62ff.
- 41** Hausmann: Der Besitzbegriff in der Familie und das Recht auf den eigenen Körper, in: Die Erde, Jg. 1, H. 8, Breslau 1919, S. 242ff., in: Texte, Bd. 1, S. 34ff
- 42** Hausmann: Zur Weltrevolution, in: Die Erde, Jg. 1, H. 12, 1919, S. 368ff., in: Texte, Bd. 1, S. 50ff.
- 43** ebd., S. 51
- 44** ebd., S. 53f.
- 45** vgl. Hausmann: Brief an Hannah Höch, 1.–5. Mai 1918, HHC, Berlinische Galerie
- 46** Hausmann: Offener Brief an die Novembergruppe, zusammen mit Schlichter, Dix, Höch, Grosz u. a., in: Der Gegner, Jg. 2, H. 8/9, 1920/21, S. 297ff.
- 47** Hausmann: PREsentismus. Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele, a.a.O., S. 129ff.
- 48** Salomo Friedlaender: Präsentismus. Rede des Erdkaisers an die Menschen, in: Der Sturm, Jg. 3, H. 144/145, Jan. 1913, S. 253
- 49** Hausmann, PREsentismus, a.a.O., S. 129
- 50** ebd., S. 130, 132
- 51** ebd., S. 133
- 52** Hausmann: Sieg Tabak Triumph mit Bohnen, in: Zenit, Jg. 1, H. 9, Zagreb, November 1921, S. 10f., in: Texte, Bd. 2, S. 32ff.
- 53** Hausmann: Architekturzeichnung, in: MA, Jg. 7, H. 5/6, Wien 1922, S. 5
- 54** In ›Mecano‹ veröffentlichte Hausmann: Manifest von der Gesetzmäßigkeit des Lautes, (Mecano Blue, Leiden 1922), ›Tatlin lebt zu Hause‹, ›elasticum‹, ›Der Geist unserer Zeit‹
- 55** In ›De Stijl‹ veröffentlichte Hausmann: Dada ist mehr als Dada (Jg. 4, H. 3, Leiden 1921, S. 40ff.), PREsentismus. Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele (Jg. 4, H. 9, Leiden 1921, Sp. 136ff.).
- 56** Raoul Hausmann/Hans Arp/Laszlo Moholy-Nagy/Iwan Puni: Aufruf zur elementaren Malerei, in: De Stijl, Jg. 4, H. 10, Leiden, Okt. 1921, in: Texte, Bd. 2, S. 45
- 57** vgl. Ingenieur John S. Arndt, Gesellschaft für magnetische Atomzertrennung, Berlin, 24. 11. 1921
- 58** vgl. Franz W. Seiwert: Leben und Werk, Hrsg. Uli Bohnen, S. 30ff.; vgl. Stephan von Wiese: Ein Meilenstein auf dem Weg in den Internationalismus, in: Kat. Am Anfang: Das junge Rheinland. Zur Kunst und Zeitgeschichte einer Region. 1918–1945, Hrsg. Ulrich Krempel, Düsseldorf 1985, S. 50ff.
- 59** Peter Mantis: Versuch einer Rekonstruktion, in: Internationale Ausstellung Revolutionärer Künstler 1922 in Berlin, Kat. NBK, Berlin 1975
- 60** Hausmann: Vom sprechenden Film zur Optophonetik, in: G, H. 1, Berlin, Juli 1923; Hausmann: Ausblick, in: G, H. 3, Berlin, Juni 1924, S. 4–7; Hausmann, Mode, in: G, H. 3, Berlin, Juni 1924, S. 50–52
- 61** Hausmann: Neue Wahrheiten sind meistens sehr alt, in: Texte, Bd. 2, S. 61f.; Hausmann: Ausblick, a.a.O., S. 5
- 62** Hausmann: Hyle. Ein Traum-Sein in Spanien, Frankfurt/M. 1969
- 63** Hausmann: Verlagsanzeige zu ›Heute und übermorgen‹, aus: Der Gegner, H. 2, Berlin, Juli 1931, S. 15; zit. nach: Texte, Bd. 2, S. 216f.
- Hannah Höch**
- 1** Baader: Liebesbrief an die Dadasophin, 3. 4. 1920, in: Johannes Baader Oberdada, S. 74f.
- 2** Hans Hofmann (Münchner expressionistische Werkstätten): Brief an Hannah Höch, 15. Mai 1920, HHC, Berlinische Galerie
- 3** Höch: Krieg (Mai 1916), in: Hannah Höch: Werke und Worte, Hrsg. Herbert Remmert/Peter Barth, Berlin 1982, S. 17
- 4** Götz Adriani (Hrsg.): Hannah Höch. Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle, Köln 1980, S. 9. Künstlerische Orientierung mag ihnen bei der graphischen Gestaltung auch jenes von Hausmann 1910 erworbene englische Handbuch über Typographie und graphische Gestaltung von Edward Johnston ›Writing & Illuminating & Lettering‹ (London 1908) gewesen sein (vgl. Hannah Höch. Bücher und Dokumente aus der Bibliothek der Malerin, in: Hans Bolliger, Kat. 7, Zürich, Okt. 1980, Nr. 39).
- 5** Höch: Komm Du ..., August 1919, HHC, Berlinische Galerie
- 6** Höch: undat. Brief an Grete Höch (um 1922), in: Hannah Höch: Werke und Worte, a.a.O., S. 28
- 7** Hausmann: Der Mensch ergreift Besitz von sich (1917), in: Texte, Bd. 1, S. 10
- 8** Höch: undat. Brief an Grete Höch, a.a.O., S. 28
- 9** ebd., S. 28
- 10** Höch: Italienreise, in: NG, H. 1, Hannover 1921
- 11** vgl. Klaus Peter Schuster: Idioten um 1500, in: Unter der Maske des Narren, Hrsg. Stefanie Poley, Stuttgart 1981, S. 184ff.
- 12** Höch: undat. Text zur Sammlung im Palais Cosel mit Schwitters (1923), HHC, Berlinische Galerie
- 13** Höch: Das schöne Mädchen, Montage 1920; Abb.: Dada in Europa, S. 3/33
- 14** Kurt Schwitters: MZ 239. Frau Uhr, 1921; Abb. 44 in: Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters, München 1984
- 15** Kurt Schwitters, zit. nach Werner Schmalenbach: Kurt Schwitters, a.a.O., S. 78
- 16** Höch: Zeichnung, in: Merz 1, Holland Dada, Hannover, Jan. 1923, nach S. 10
- 17** Höch: Astronomie 1922, Collage, in: Merz 7, Hannover, Jan. 1924
- 18** Hans Arp: Wolkenpumpe (1920), in: Gesammelte Werke, Bd. 1, Zürich 1963, S. 73: »... und immer mehr Zeit und hat doch keine Zeiger auf viel Zeit«
- 19** Huelsenbeck: En avant dada, S. 10: »... ihm (dem Dadaisten – d. Verf.) ist der Tod eine dadaistische Angelegenheit.«
- 20** Walter Serner: Letzte Lockerung (1918), Hannover/Leipzig 1920, S. 29
- 21** Huelsenbeck: En avant dada, S. 44
- 22** Schwitters: An Anna Blume, in: Anna Blume und ich, Hrsg. Ernst Schwitters, Zürich 1965, S. 46
- Johannes Baader**
- 1** vgl. Johannes Baader Oberdada
- 2** Baader: ›Seine geistige Hoherhabenheit der Oberdada‹, Flugschrift, Juli 1922, HHC, Berlinische Galerie
- 3** Höch: Vortrag in Düsseldorf, 1966, unveröff. Manuskript, HHC, Berlinische Galerie
- 4** Baader: Das Geheimnis des Z.R.III, in: Johannes Baader Oberdada, S. 131
- 5** ebd., S. 135
- 6** Baader: ›Eine dadaistische Beerdigung‹, in: Steglitzer Anzeiger, 29. Sept. 1919
- 7** vgl. Briefwechsel Gropius-Baader, in: Johannes Baader Oberdada, S. 125f.
- 8** Baader: Dada-Spiel, in: ebd., S. 55
- 9** Johannes Baader Oberdada, S. 103f.
- 10** vgl. Abb. der Grabdenkmäler, in: ebd., S. 10–16
- 11** Johannes Baader Oberdada, S. 11
- 12** Der Dichter Christian Wagner, Hrsg. Harald Hepfer, Friedrich Pfäflin, Marbacher Magazin 28/1983. Baader hielt am 21. 3. 1916 einen Vortrag bei C. W.
- 13** Jonas Geist/Janos Frecot/Die-thart Kerbs: Fidas 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972
- 14** Ulrich Linse: Barfüßige Propheten. Erlöser der zwanziger Jahre, Berlin 1983, Kap. über Gusto Gräser, S. 68ff.
- 15** vgl. Hans G. Helms: Die Ideologie der anonymen Gesellschaft. Max Stirners ›Einziger‹ und der Fortschritt des demokratischen Selbstbewußtseins vom Vormärz bis zur Bundesrepublik, Köln 1966
- 16** vgl. Salomo Friedlaender: Präsentismus. Rede des Erdkaisers an die Menschen, in: Der Sturm, 1913, Jg. 4, H. 144/145, S. 253; Salomo Friedlaender: Eigene Göttlichkeit, in: Neue Jugend, Febr./März 1917, Jg. 1, H. 11/12, S. 212ff.
- 17** Baader: Vierzehn Briefe Christi. Ein Geburtstagsgeschenk für seine Abteilung Ernst Haeckel vom Besitzer des Kabarets zur Blauen Milchstrasse (Berlin-Zehlendorf 1914), Berlin: Verlag der Tagebücher o.J.
- 18** Johannes Baader Oberdada, S. 43
- 19** ebd., S. 26, 30
- 20** Alfred Kerr: Dada. Tribüne, in: Berliner Tageblatt, Ausgabe A, 1. 12. 1919
- 21** Johannes Baader Oberdada, S. 27
- 22** ebd., S. 31
- 23** Baader: Die Menschen sind Schauspieler ... im dritten Jahr des Weltkrieges, 26. Sept. 1916, Manuskript, HHC, Berlinische Galerie
- 24** ebd.
- 25** Johannes Baader Oberdada, S. 110
- 26** ebd., S. 109
- 27** Kurt Hiller: Brief an Baader, Anfang 1920, HHC, Berlinische Galerie
- 28** Johannes Baader Oberdada, S. 113
- 29** ebd., S. 109
- 30** ebd., S. 113
- 31** ebd., S. 78
- 32** vgl. Linse: Barfüßige Propheten, a.a.O., S. 79
- 33** Johannes Baader Oberdada, S. 90ff.
- 34** Haeusser, zit. nach Linse: Barfüßige Propheten, a.a.O., S. 36
- 35** Baader: Brief an Tzara,