

## »UNBERÜHRT UND DOCH ERSCHÜTTERT«

Richard Huelsenbeck  
(Frankenau 23. 4. 1892–  
20. 4. 1974 Minusio)  
Der Meisterdada und der  
»Dadaco«

Zweifellos betrachtete Richard Huelsenbeck die »Neue Jugend« schon als dadaistische Publikation. Dies zeigt ein Brief vom Mai 1917, in dem er Tristan Tzara, seinem Freund aus der Züricher Dada-Zeit, die Mai-Nummer der »Neuen Jugend« und die Gründung eines Dada-Verlags ankündigte.<sup>1</sup> Noch deutlicher wird die Verknüpfung der »Neuen Jugend« mit dem Beginn von Dada Berlin durch einen weiteren im August 1917 geschriebenen Brief von Huelsenbeck an Tzara: »Wie Sie aus der Verbreitung und dem Erfolg der Neuen Jugend gesehen haben, haben wir hier in Berlin eine Bewegung geschaffen, die in ihrer Grösse ganz der Bewegung Dada in Zürich entspricht. Die gesamte Presse von Grossberlin und auch die Zeitungen der wichtigeren Provinzstädte stehen uns zur Verfügung. Wenn Sie wollen, werden wir nun eng zusammenarbeiten. In zwei bis drei Wochen veranstalten wir hier in einem der ersten Säle Berlins einen Propagandaabend Dada. Wir haben Musiker, Maler und Literaten genug, um die buntesten dadaistischen Tänze aufführen zu können. Ich bitte Sie dringend, mir sogleich das gesamte Prospekt-Material über Dada zu schicken, ferner wenn möglich von Ihnen Verse, die ich persönlich vortragen werde. In drei bis vier Wochen bringen wir dann eine neue Nummer unserer Zeitschrift in Broschürenform heraus und zwar auch ein Propagandaheft Dada. Für diese Nummer, die 32 Seiten stark wird, bitte ich Sie, mir sogleich ein grösseres principiellles Manuskript über den Dadaismus, vielleicht Ihre Schrift über die activité dadaiste zu schicken, die Sie in Zürich vorgelesen haben. Wir bringen das zum Abdruck. Arp wird gebeten, Holzschnitte einzusenden. Wir haben immer Verwendung dafür. Sie müssen dann, wenn es soweit ist, die librairie Corray veranlassen, dass sie hundert Exemplare in Kom(m)ission nimmt... Schließlich machen wir hier in vier bis sechs Wochen eine Ausstellung, die sich in ihren Leistungen auch direkt an das anschliessen wird, was der Dadaismus wollte. Es werden in der Ausstellung Vorträge über den Dadaismus gehalten werden. Ich bitte Sie, che(r) maître Tzara, mir sogleich mitzuteilen, ob Sie uns Bilder (Graphik und Oel – möglichst viel von

Janco, Arp und wenn möglich Franzosen und Italiener(n)) schicken können. Sie müssen Ihre ganze Kraft daran setzen, uns hierbei zu unterstützen, da wir Ihnen hier eine Propaganda machen, die Ihnen geschäftlich und ideell von allergrösstem Nutzen sein kann... Lieber Herr Tzara, haben Sie die Güte und handeln Sie möglichst schnell, da jetzt und besonders hier in Berlin alles auf schnelles Handeln ankommt. Ich fasse noch einmal zusammen. Wir machen, wenn Sie uns unterstützen: I. einen Propagandaabend Dada, II. ein Propagandaheft Dada unserer Zeitschrift, III. eine dadaistische Ausstellung, die in Reden und Bildern direkt auf Ihre Bewegung zurückgehen soll... Herzlichst (mit vielen Grüßen an Janco, Arp etc.) Huelsenbeck, Franz Jung, G. Schrimpf.«<sup>2</sup>

Einige von diesen Projekten wurden erst im Laufe der nächsten Jahre realisiert. Beachtenswert ist, daß Franz Jung und Georg Schrimpf, die Mitarbeiter der »Freien Strasse«, diesen Brief mitunterzeichneten und nicht George Grosz und John Heartfield, die unmittelbar mit der »Neuen Jugend« zusammenhingen. Vielleicht wird daraus ersichtlich, wie stark die Autorität von Franz Jung zu der Zeit war. Aus diesem Brief geht deutlich hervor, daß die »Neue Jugend« vom Mai/Juni 1917 ein dadaistisches Projekt war – eine Tatsache, die Wieland Herzfelde im nachhinein oft bestritt.

Mit diesen Ideen und Plänen gab Huelsenbeck dadaistische Impulse, die die anderen Berliner Dadaisten wieder modifizierten. Zürich Dada konnte zum Beispiel keine derartig lebendig gestaltete typographische Zeitschrift aufweisen, dafür hatte es aber im inszenatorischen Bereich der dadaistischen Kabarettaufführungen innovatorisch gewirkt. Vom Züricher Dadaismus brachte Huelsenbeck die vielfältigen Möglichkeiten, mit dem gesprochenen Wort auf der Bühne zu experimentieren, nach Berlin. Auch wenn etlichen Anregungen futuristische Ideen zugrundelagen, war es doch erst Huelsenbeck, der diese Darstellungsformen bei der ersten Propagierung Dadas am 22. Januar 1918 im Graphischen Kabinett I. B. Neumann in Berlin publik machte: Das »poème simultan«, ein Gedicht, das in verschiedenen Sprachen, Rhythmen, Tönen von mehreren Personen

Der Meister-Dada  
RICHARD HUELSENBECK.

RICHARD  
H  
U  
E  
L  
S  
E  
N  
B  
E  
C  
K

Heartfield: Typogr. Montage,  
aus: »Der Dada«, Nr. 3, 1920;  
Heartfield: Typogr. Montage,  
aus: »Schall und Rauch«, Nr. 1,  
Dez. 1919;  
Huelsenbeck, um 1918.



WELTDADA

① Liebe Schwester Tzara!

Ich danke Ihnen sehr für Ihre Malereien. Am 20. Januar 1918 veranstaltete ich eine Ausstellung des Malers Leporetti einen Propagandaabend Dada. Ich habe viele kleine Malereien, Publikationen und Graphik für Sie (auch die neue Mappe, die ich gerade schreiben lassen.) Ich danke Ihnen für Dada's in aller - Klarheit bei Malereien. Machen Sie bitte ein wenig Propaganda für die 'Phantastischen Gebete' - vielleicht durch eine Propaganda. Wenn Sie Zeit haben, würde ich Ihre Freunde bitten ins W.P. der Freunde H. Huelsenbeck

Tzara, 2. 1917

Postkarte



Herrn Tristan Tzara

Zürich (Schweiz)

Zürich, Bergstrasse 19 II

16/17  
H. Huelsenbeck  
Postkarte  
16.11.17

Huelsenbeck: Karte an Tzara, 16. 11. 1917 (Vorder- und Rückseite);  
Heartfield: Werbung zum Huelsenbeck-Verlag, aus: 'Neue Jugend', Wochenausgabe, Mai 1917.

R. Huelsenbeck-Verlag, Berlin  
Luisenstr. 25 I. Telef. Norden 6492

DRUCKLEGUNG MODERNER POLITISCHER  
UND KÜNSTLERISCHER FLOESCHRIFTEN

Vertreter  
für Holland und Skandinavien gesucht.

zugleich vorgetragen wurde, das 'concert des voyelles', eine Mischung aus Gedicht und bruitistischer Musik, das 'poème statique', eine Art optisches Gedicht, 'auf das man sieht wie auf einen Wald', das 'poème mouvementiste', ein Vortrag mit primitiven Bewegungen, den Huelsenbeck erfand. Auch sogenannte 'Negergedichte', die er mit negroiden Lautassoziationen belebte, gehörten zu seinem Repertoire. Diese sollten der Suche nach 'dem Wesen, dem Sinn, der Struktur eines neuen Lebens-Ausdruck verleihen'.<sup>3</sup> Aus Zürich brachte Huelsenbeck eigene, in zwei Bänden veröffentlichte dadaistische Gedichte mit: 'Schalaben, Schalamai, Schalamezomai',<sup>4</sup> und 'Phantastische Gebete',<sup>5</sup> die Huelsenbeck im 'Cabaret Voltaire' und auch auf Dada-Soireen in Berlin vortrug oder vortragen ließ.

Huelsenbeck stilisierte besonders die arrogante Art des Vortrages. Er trug seine Verse vor, 'als seien es Schmähungen', dazu schwang er einen 'dünnen Stock aus Rosenholz', eine Reitgerte, wie Hans Richter beobachtete, 'die er zur Unterstreichung seiner frischgedichteten 'Phantastischen Gebete' rhythmisch durch die Luft und metaphorisch auf die Hintern des Publikums sausen ließ'.<sup>6</sup> 'Man hält ihn für arrogant und er sieht auch so aus. Die Nüstern beben, die Augenbrauen sind hoch geschwungen', schrieb Ball zu Huelsenbecks Auftreten. 'Der Mund, um den ein ironisches Zucken spielt, ist müde und doch gefaßt. Also liest er, von der großen Trommel, Brüllen, Pfeifen und Gelächter begleitet: 'Langsam öffnet der Häuserklump seines Leibes Mitte. / Dann schrien die geschwellenen Häuse der Kirchen nach den Tiefen über ihnen. / Hier jagten sich wie Hunde die Farben aller je gesehenen Erden. / Alle je gehörten Klänge stürzten rasselnd in den Mittelpunkt. / Es zerbrachen die Farben und Klänge wie Glas und Zement / und weiche dunkle Tropfen schlugen schwer herunter...' Seine Verse sind ein Versuch, die Totalität dieser unnennbaren Zeit mit all ihren Rissen und Sprüngen, mit all ihren böartigen und irrsinnigen Gemütlichkeiten, mit all ihrem Lärm und dumpfen Getöse in eine erhellte Melodie aufzufangen...'<sup>7</sup> Die 'Phantastischen Gebete', das Züricher Original-Dadawerk, erschienen 1920 auch in der Abteilung Dada des Malik-Verlages als zweite erweiterte Auflage mit dreizehn satirischen Zeichnungen von Grosz. Diese verdeutlichen, wie sich die Akzente von Dada



Oben: Huelsenbeck:  
Phantastische Gebete, Zürich  
1916 (Umschlagillustration  
von Arp);  
rechts: Huelsenbeck:  
Phantastische Gebete (zweite  
erw. Auflage), Berlin 1920  
(Umschlagillustration von  
Grosz).



Zürich zu Dada Berlin verschoben.

Während die Züricher Ausgabe der Gedichte mit abstrakten Holzschnitten von Arp den Sprachbildern experimentellen Raum ließ, sich auch Affinitäten zum Dichten Hans Arps einstellten, wurden durch die bissigen gesellschaftskritischen Zeichnungen von Grosz die aggressiven satirischen Bilder der ›Phantastischen Gebete‹ intensiviert. Die Sprachbilder von Krieg, Tod, Apokalypse wurden politisch gedeutet und durch die Illustrationen auf die bürgerliche Gesellschaft bezogen. Für Huelsenbeck waren die Simultanität und die Dynamik disparater Eindrücke in den ›Phantastischen Gebeten‹ ein dionysisches Bekenntnis zum Leben: »Die phantastischen Gebete beten zum erstenmal in deutscher Sprache die skrupellose Buntheit, sie nehmen das Leben wie es ist als ein wahnwitziges Simultankonzert von Morden, Kulturschwindel, Erotik und Kalbsbraten, sie zeretzen die Ethik und die Lügen der persönlichen Verantwortlichkeit, sie lösen das Leben in ein Gelächter auf...«<sup>8</sup> Vergleichbar ist diese Haltung mit jener, die Grosz in seinen ›Gesängen‹ 1915–17, melancholisch-aggressiv gestimmt, in grotesken, simultanen, auch apokalyptischen Großstadtbildern entfaltete. Grosz stellte sich als Abenteurer in die »Turbulenz der Welt«, in die »knallige Welt« mit »steifem Hut im Genick« und rief sie hymnisch an: »Du Lunapark / Du seliges Abnormitätenkabinett.«

Die ›Phantastischen Gebete‹ stellten im Unterschied zu Gedichten von van Hoddiss und Lichtenstein, die Huelsenbeck stark beeinflussten, nicht so sehr das Leiden unter einem zerrissenen Weltbild heraus, waren »weniger Ausdrucksform der einengend-grauenvoll empfundenen verfremdeten Welt«, »als daß sie den Spielraum eröffneten, im banal-alltäglichen Bereich weiterhin zu handeln.«<sup>9</sup> Die dadaistische Haltung angesichts des »Endes der Welt« war unpathetisch »weltmännisch«: »Ich halte den Krieg und den Frieden in meiner Toga, aber ich entscheide mich für den Cherry Brandy flip.«<sup>10</sup>

Die ›Phantastischen Gebete‹ erschlossen auch den parodistischen Bereich. Die ekstatische Anrufung der neuen Menschheit im Expressionismus wurde ebenso parodiert wie Psalmformen, Bibelstellen, Elemente der evangelischen Liturgie und der katholischen Autorität. Darüber hinaus wurden die Parodien aktualisiert und auf Dadas gesellschaftskritische Haltung zum

Ebene  
 Schweinsblase Kesselpauke Zinnober cru cru cru  
 Theosophia pneumatica  
 die große Geistkunst = poème bruitiste aufgeführt  
 zum erstenmal durch Richard Huelsenbeck DaDa  
 oder oder birribum birribum saust der Ochs im Kreis herum oder  
 Bohraufträge für leichte Wurfminen-Rohlinge 7,6 cm Chaucour  
 Beteiligung Soda calc. 98/100 %  
 Vorstehund damo birridamo holla di funga qualla di mango damai da  
 dai umbala damo  
 brrs pffi commencer Abrr Kpppi commence Anfang Anfang  
 sei hei fe da heim gefragt  
 Arbeit  
 Arbett  
 brä brä brä brä brä brä brä brä  
 sokobauno sokobauno

(Aus den „Phantastischen Gebeten“ von R. Huelsenbeck.  
 Der MALIK-Verlag, Berlin-Halensee.)

### Abendgesang S. M. des Kaisers.

Denk ich an mein Volk, das Hehre,  
 füllet sich mein Aug' mit Hoheit,  
 Achtung, schultert die Gewehre,  
 Leben soll die deutsche Roheit.

Preuß'scher Adler geh und fliege  
 um mein Schloß, das Spreegebaute,  
 wo der Pförtner auf der Laute  
 spielt ein Lied vom belg'schen Kriege.

Flieg auch um den Reichstag, Vogel,  
 wo der Doktor Cohn jetzt eifert  
 (wie der große Linnekogel),  
 Hei wie das Gesindel geifert.

Laß nen Tropfen auf den weißen  
 ersten Heidenkaiser fallen.  
 Mög' es in dem ganzen Preußen  
 in den Herzen widerhallen.

Ja, ich komme einst zurücke  
 von dem Amerong'schen Schlosse.  
 Käse bring ich große Stücke  
 und nen Film für Rudolf Mosse.

Grüß mir auch Kempinskis Weine,  
 den Berliner Hackebraten.  
 In dem goldnen Abendscheine:  
 Riesengroß sind unsere Taten.

Denk ich an das Volk, das deutsche,  
 will mich Wehmut schier bedrücken,  
 Für mein Haus und für die Peitsche  
 heißt es sich mit Gott zerstückeln.

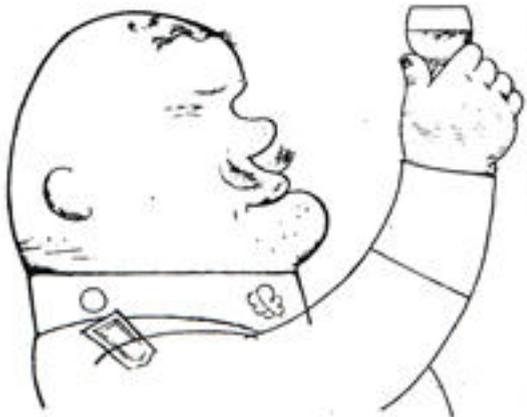
Richard Huelsenbeck.

zeitgenössischen wilhelminischen ›Gott  
 mit uns‹-Hurrahpatriotismus bezogen.

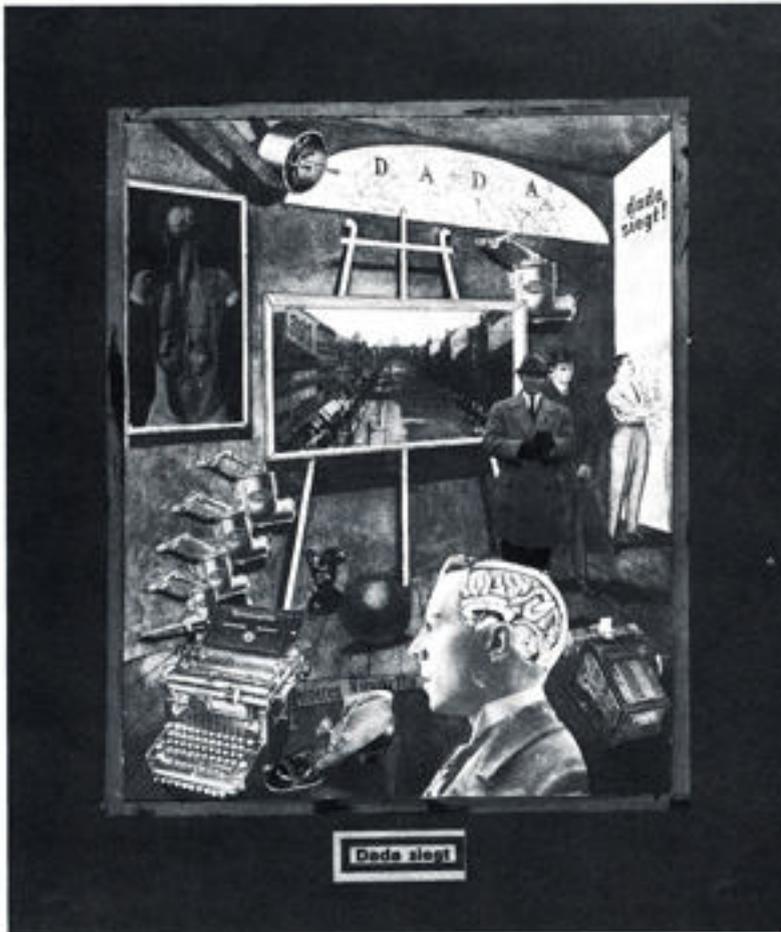
Huelsenbeck begleitete den Vortrag sei-  
 ner Dichtung auf den Soireen mit einer gro-  
 ßen Trommel. Er entfachte einen ›Bruitis-  
 mus‹, der die »gefährliche Vernunft in ihre  
 Wurmlöcher zurücktrieb«. <sup>11</sup> Das Trommeln  
 war ein Protest mit Leibeskräften, parodierte  
 militärisches Zeremoniell und sollte  
 durch das heftige Geräusch brutal ins  
 Leben versetzen: Die große Trommel  
 gehörte zur apotropäischen ›Geste‹ des  
 Kabarett: »Jedes Wort, das hier gespro-  
 chen und gesungen wird« – so Hugo Ball  
 zur Bedeutung des Cabaret Voltaires –  
 »besagt wenigstens das eine, daß es die-  
 ser erniedrigenden Zeit nicht gelungen ist,  
 uns Respekt abzunötigen. Was wäre auch  
 respektabel und imponierend an ihr? Ihre  
 Kanonen? Unsere große Trommel übertönt  
 sie.« <sup>12</sup> Huelsenbeck trommelte sich durch  
 die Dada-Abende in Berlin bis zur Dada-  
 Tournee, die er mit Raoul Hausmann und  
 Johannes Baader im Frühjahr 1920 nach  
 Teplitz-Schönau, Leipzig, Prag und Dres-  
 den unternahm (vgl. Dada-Manifestatio-  
 nen).

Für lyrische Experimente ließ Dada Ber-  
 lin ab 1918 wenig Raum. Bevorzugt wurde  
 die deklamatorische Ausdrucksform des  
 Manifestes und die von Hausmann initi-  
 ierte radikalere Form des Lautgedichtes,  
 zu der Huelsenbeck ein kritisch-distanzier-  
 tes Verhältnis hatte. In ›Chorus Sanctus‹,  
 seinem einzigen Lautgedicht, schien er  
 schon die Klanggedichte Balls zu parodie-  
 ren. Die Lyrik Huelsenbecks trat in Berlin  
 hinter die gesellschaftskritischen, satiri-  
 schen Chansons und Couplets von Walter  
 Mehring zurück, deren Reimformen Huel-  
 senbeck auch in einigen Versen für den  
 ›Blutigen Ernst‹ (1919/20) aufgriff, z. B. in  
 ›Abendgesang S. M. des Kaisers‹.

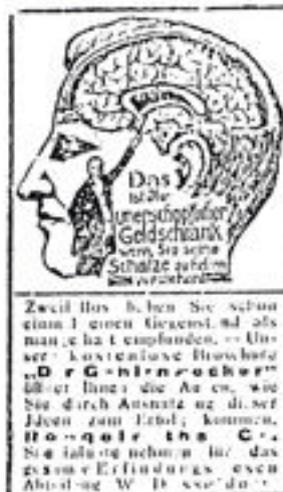
Neben seinen Manifesten, <sup>13</sup> mit denen  
 Huelsenbeck programmatisch und rigoros  
 Dada in Berlin gegen den Expressionismus  
 absetzte und aus denen seine Schriften  
 ›Dada siegt‹ und ›en avant dada‹ 1920 ent-  
 standen, veröffentlichte Huelsenbeck in  
 seiner Berliner Dadazeit noch die beiden  
 Novellen ›Azteken oder die Knallbude‹ <sup>14</sup>  
 und ›Verwandlungen‹ <sup>15</sup> (1918) sowie den  
 Roman ›Dr. Billig am Ende‹ (1921) <sup>16</sup>. Die  
 »militärische Novelle« ›Azteken oder die  
 Knallbude‹, die Huelsenbeck schon vor  
 dem Krieg skizzierte, stellte einen bäueri-  
 schen Soldaten als Protagonisten vor, der  
 gegen marionettenhaft wirkende Reprä-  
 sentanten des Militärs und des Bildungs-



Huelsenbeck: Ebene, aus:  
 ›Der Dada‹, Nr. 3, 1920;  
 Huelsenbeck: Abendgesang  
 S. M. des Kaisers, aus: ›Der  
 Blutige Ernst‹, Nr. 4, 1919;  
 Grosz: Zeichnung zum  
 ›Dadaco‹, Druckprobe,  
 1919/20.



Oben: Hausmann: Ein bürgerliches Präzisionsgehirn ruft eine Weltbewegung hervor, 1920; rechts: Werbung, aus: 'Berliner Illustrierte Zeitung', 1920.



bürgertums rebellierte, deren Charaktere in Groszcher Manier satirisch überspitzt waren. Huelsenbeck selbst hatte sich 1914 – wie Grosz und Jung – zunächst freiwillig zum Militär gemeldet, wurde jedoch nach zwei Monaten Feldartilleriedienst krank entlassen. Er ging nach Berlin, um dort sein Medizinstudium aufzunehmen und parallel dazu seinen literarischen Interessen nachzugehen. Schon die Vortragsabende 1915 zeigten, wie schnell er sich zum Kriegsgegner gewandelt hatte. Durch ein Attest des bekannten Berliner Bohème-Arztes Dr. Klapper konnte er sich 1916 vom Militärdienst befreien und in die Schweiz reisen. Am Ende des Krieges, gleich nach dem ersten großen Dada-Abend im April, wurde er doch noch eingezogen; in Fürstenwalde, nahe bei Berlin, praktizierte er als Militärarzt und wurde kurz vor Ausbruch der Novemberrevolution nach Polen versetzt. Erst Anfang Januar 1919 konnte Huelsenbeck daher wieder Kontakt zu den Berliner Dadaisten aufnehmen.

In seiner zweiten Novelle 'Verwandlungen', die den Einfluß Nietzsches zeigt, ist die Rolle des frochschluckenden Zirkusartisten für die Kulturrevolte Dadas besonders aufschlußreich. So wie der Dada-Trommler Huelsenbeck seine Gedichte physisch erlebbar machte, so verleibte sich sein Protagonist Butterweg den Gegenstand seiner Kunst – den Frosch – ein. Huelsenbeck legte Butterweg Worte in den Mund, die seinem unmittelbaren dadaistischen Interesse entsprachen: »Ich will Politik machen mit meiner Kunst, es müssen ganz neue Beziehungen zur Clownerie gefunden werden, die in Deutschland barock geworden ist... Es fehlt ihr der Rhythmus der großen Warenhäuser.«<sup>17</sup>

In 'Dr. Billig am Ende', von dem ein Auszug im 'Club dada', der ersten Veröffentlichung Dada Berlins, erschien, ist das großstädtische, vom Kriegserleben gezeichnete Berlin um 1917 Schauplatz des Romans. Dieses Berlin der Kriegsgewinnler, der Schieber, Hochstapler und Spionageorganisationen verkörperte die Hure Margot, eine abenteuerliche erotische Kontrastfigur zu dem »ollen ehrlichen und sentimental« Dr. Billig. Margot trat als »Seele des Kriegsgewinns und der geschäftlichen Möglichkeiten innerhalb der kriegerischen Verwicklungen« auf. Sie machte Dr. Billig durch ihre erotische Ausstrahlung blind für die Kausalzusammenhänge der Wirklichkeit, sie bedeutete ihm allein »die Verwirklichung aller Seh-



Oben: Grosz: Dr. Huelsenbeck am Ende, 1920; Hausmann: Werbung für 'Dr. Billig am Ende' von Huelsenbeck, aus: 'Club Dada', 1918.



süchte» und stürzte ihn in einen Strudel von Gefühlen und Begierden, die seine Wahrnehmung verwirrten: »Er erlebte ein Gefühl der Hingebung an die Phantastik der Dinge...« Der Leser selbst wird in diese Sinneserfahrung hineingezogen: »Es ist in der Friedrichstraße gegen zwölf Uhr nachts. Man lebt hier wie in einem Taumel, der Krieg hat alle diese harmlosen bürgerlichen Menschen zu Bestien gemacht. Sie kreischen wie die Irren, es kommt zu Streit und Zweikämpfen, sie flöten und johlen, als wären sie in der Manege eines Zirkus. Dabei fällt das rote violette Licht aus den ersten Etagen der Cafés in die erregte Straße – die Städte sind bezechet und die Wolken wandern als grüne Teufel über den Dächern. Das fühlt Billig alles und er hört den dröhnenden Lärm der U-Bahn unter seinen Füßen, der ein Gewitter anzukündigen scheint, das gellende Schreien und Rattern der Straßenbahnen schiebt ihn fort, er ist umwoben von dem Gespräch der trappelnden Pferdebeine. Hundert verschiedene Gesichter sind hundert verschiedene Typen, die hundert verschiedene Leben einschließen und darstellen. An der Straße, um die weißen Marmortische der Cafés hocken Familien ohne Kopf, eine Mutter, die nur aus einem großen Bauch besteht, Mädchen, von denen nur einige tanzende Spinnenarme ans Leben erinnern. Hüte wandern allein durchs Lokal und bestellen zu essen, vor einem Kleiderständer redet ein Mensch seinen Überzieher an, sucht ihn zu überreden und verläßt ihn enttäuscht und in tiefer Traurigkeit. Billig hat die Fähigkeit der Begeisterung. Er sagt: 'Dreh dich! – Knalle! Explodiere!'«

Die Fähigkeit, sich loszulassen und »phantastisch« zu erleben, wurde jedoch unterschwellig von der tiefsitzenden bürgerlichen Angst begleitet, die Vernunft zu verlieren: »Mein Kopf«, dachte Billig, »könnte plötzlich wegbrechen – ich könnte plötzlich durch meinen Nabel sehen müssen...«<sup>18</sup> Diese kurze Reflexion des Bürgers in ihm wirkte grotesk, weil der Leser zuvor ausschließlich mit dem Chaos der »kopflosten« Wahrnehmung von Billig konfrontiert war. Seine »phantastischen Eskapaden« gipfelten schließlich in der »Sensation des Mordes«.

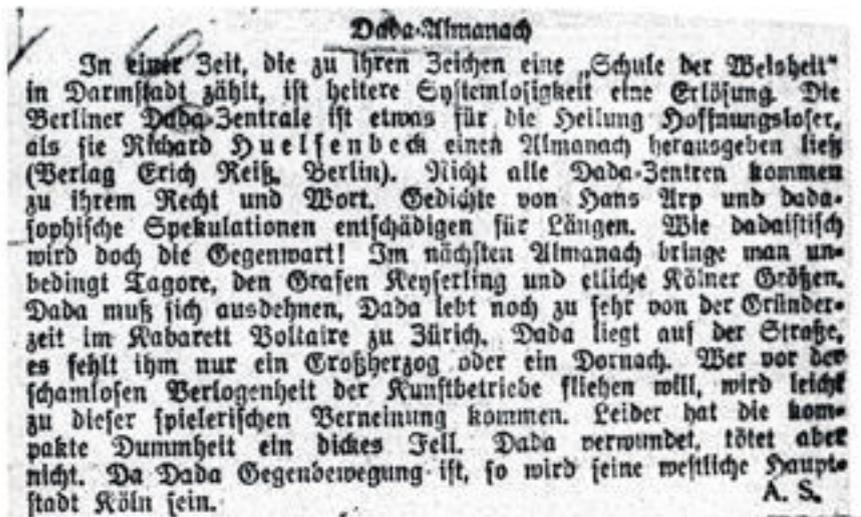
Huelsenbeck deckte in Dr. Billig die Nachtseite des Bürgertums auf, die auch Grosz in seinen Zeichnungen thematisierte, und entlarvte die Normen und die Moral des Bürgertums als verlogen und doppelbödig.



Huelsenbeck: Deutschland muss untergehen! Berlin 1920 (Umschlagillustration von Grosz und Heartfield); A. S.: Dada-Almanach, aus: 'Kölnener Tageblatt', o. D. (Ende 1920); unten: Hausmann/Baader: Dada-Insertat, aus: 'Der Dada', Nr. 1, 1919.

Dr. Billig war der »wildgewordene Spießer« mit dem vaterländischen Ehrgefühl, dessen Wünsche und Sehnsüchte der Dschungel der Stadt travestierte, verkörpert durch die Hure Margot. Die »große Trommel« wurde auch zur Metapher von Billigs Exzentrizität: »Er hörte eine große Trommel im Keller schlagen, und er sah einen Negertanz, wilder als ihn sich tollste Phantasie denken kann. Der kleine Dr. Billig war außer Rand und Band: der kleine Dr. Billig, der jahrelang den Trott der Herren Doktoren mitgemacht hatte – es war nicht auszudenken.«<sup>19</sup> Während sich Huelsenbeck mit seinem Protagonisten verständnisvoll zu verbinden schien, war den Karikaturen von Grosz immer auch die ironische Distanz zu dem »wildgewordenen Spießer« anzumerken. Wobei Huelsenbeck mit Dr. Billigs sinnlichem Ausbruch aus bürgerlicher Normalität die »brutale Buntheit des Lebens« darzustellen beabsichtigte und Grosz in seinen Illustrationen die Erscheinungsformen von Dr. Billigs Sinnenlust als bürgerliches Produkt der Verdrängung satirisch aufs Korn zu nehmen versuchte.

Die vitalen Kräfte der Hure, die die bürgerlichen Grenzen sprengten und die babylonische Macht der Metropole um 1917 verkörperten, verband Huelsenbeck drei Jahre später mit den Energien, die die Revolution 1918/19 freisetzte – mit »der Atmosphäre eines großen Geschehens über der Stadt« in »Deutschland muß untergehen! Erinnerungen eines alten dadaistischen Revolutionärs«. Sein Dadaplädoyer für die »brutale Buntheit des Lebens«, für das »wahnwitzige Simultankonzert« steigerte sich 1919 zu exzentrischem Revolutionsrausch: »Der Elan des Volkes erscheint elementar, so daß diejenigen, die den Deutschen nichts zutrauten, am wenigsten ein revolutionäres Gefühl, sich an ihre Brust schlagen und plötzlich an die Erscheinungen der deutschen Geschichte glauben möchten, die in geistigem Sinne etwas bedeutet haben. Das Bild der Stadt ist für uns Phantasten nicht weniger bunt als Paris zur Zeit seiner klassischen Revolution, und die Autos, die Maschinengewehre, die Bahnhöfe machen das Ganze furchtbarer, unheimlicher, wüster...«<sup>20</sup> Dieses dionysische Erleben des »revolutionären Gefühls« beschrieb Huelsenbeck 1920 aus der Perspektive der gescheiterten Revolution und unter der Enttäuschung, daß sich die Herrschaft des »Spießers« mit der Regierung der Weimarer



**Die Beiträge von Huelsenbeck widerstrebten den guten Sitten und konnten nicht veröffentlicht werden. Die Direktion.**

**Expressionismus. Kubismus. Futurismus. Bruttismus.**  
*Sensationelle Enthüllungen:*  
**Die Praktiken der Engelmacherinnen**

Die abstrakte Kunst. *Was ist dadaismus???* **ist dada heilbar???** Das simultane Gedicht.

Alfred Ken t. **En avant dada** *Ist dada eine Geisteskrankheit?*

**Der Kaiser Hindenburg & Co.** *Die Lues des Herrn Picabia.*

Der Geheimdadaismus. **Richard Huelsenbeck** *Der Ober-dada.*

*Die Speisung der Geistigen auf dem Potsdamer Platz.* **Geheimrat** *Dada in aller Welt.*

**Dadaist kann jeder werden.** *Die Prügelstrafen in Dresden, Prag, London, Paris, New York.*

*500000 Silbergäule sind aufgelegt.* **Verlegt bei Paul Neegemann Hannover / Leipzig** *Wie wäre es mit einem Schnaps?* **D Ä U B L E R. E D S C H M I D. H I L L E R.**

*Eine halbe Million Silbergäule!* **Das Cabaret Voltaire. DIE TÄNZEHN. Lernen Sie Ihre Haare!!!!** *Hand Asp. Hugo Ball. Tristan Tzara. Sie beten!*

**ANNA BLUME. Letzte Forderung. DER MIXER DER MANHATTAN-BAR. DADA das Holzpferdchen. Die Katbedraße. Sekunde durch Hirn. DER MARSTALL. DER MARSTALL.**

**Das witzigste Buch über ernsthafte Dinge**

*Leipzig 1920*

# DADA SIEGT

EINE BILANZ DES DADAISMUS  
 VON  
 RICHARD HUELSENBECK




1 9 2 0

B E R L I N  
 DER MALIK-VERLAG / ABTEILUNG DADA

# DADA ALMANACH

Im Auftrag des ZENTRALAMTS DER DEUTSCHEN DADA-BEWEGUNG

herausgegeben von  
 RICHARD HUELSENBECK

Mit Bildern

ERICH REISS VERLAG · BERLIN W 62

Huelsenbeck: En avant dada, 1920;  
 Huelsenbeck: Dada siegt, 1920 (Innentitel);  
 Huelsenbeck: Dada Almanach, 1920 (Innentitel).



Huelsenbeck: Dada siegt, 1920 (Umschlagmontage v. Heartfield); Casorati: Kurt Wolff, 1925.



Republik wieder etabliert hatte.

Huelsenbecks Bedeutung für Dada Berlin lag nicht nur in seiner Lyrik, seiner Prosa und seinem Vortragsstil, sondern auch in seiner Fähigkeit, Impresario der Dadabewegung, ihr »Trommler« mit Kesselpauke, der »Weltmeister der dadaistischen Bewegung«<sup>21</sup> zu sein – wie er sich selbst in einem Brief an seinen Dada-Mitstreiter Tzara nannte. In der Dadazeit von Berlin zeichnete er sich als der Propagator und Chronist der Bewegung aus. 1920 erschienen gleich drei Werke von ihm über Inhalt und Wirkung von Dada – »En avant dada« im Paul Steegemann Verlag in Hannover, »Dada siegt« in der Abteilung dada des Malik-Verlages in Berlin und der »Dada Almanach« im Erich Reiss Verlag, Berlin.

Huelsenbecks Adresse – Berlin-Charlottenburg/Kantstr. 118/III, Fernsprecher: Steinplatz 8998 – stand sowohl unter der Annonce zur »Dada-Reklame-Gesellschaft« als auch zum »Centralamt der dadaistischen Bewegung in Deutschland«. Unter dieser Bezeichnung wollten die Berliner Dadaisten den »Dadaco« herausgeben. Der »Dadaco«, der dadaistische Weltatlas, den Huelsenbeck zusammen mit Tzara schon seit August 1919 als Almanach plante, sollte viele Beiträge literarischer und künstlerischer Art von internationalen Dadaisten umfassen und im Kurt Wolff Verlag erscheinen. Ein Vertrag wurde am 16. Juni 1919 zwischen dem Verleger Kurt Wolff, Huelsenbeck und Heartfield abgeschlossen. Der 15. Oktober 1919 wurde als Redaktionsschluß festgelegt. Heartfield sollte das Layout des »Dadaco« übernehmen – ein Zeichen, wie sehr Huelsenbeck dessen typographische Arbeit für die »Neue Jugend« schätzte. Diese Rollenverteilung rief bald Hausmanns Mißbilligung hervor, denn er hatte bereits »Club dada« und »Der Dada« (Nr. 1) typographisch gestaltet. So schrieb er Tzara am 14. Februar 1920 – zu einer Zeit, in der es zwischen dem Verlag und Huelsenbeck schon kriselte: »Ich will jetzt 3000 Mark nehmen und eine grosse Nr. dada herausbringen, parce que le dadaco ein grosser Dreck wird (typographisch). Wollen Sie mir für mein Dada Beiträge aus Paris senden?«<sup>22</sup>

Die Entstehung des »Dadaco« war schwierig. Über dieses Projekt korrespondierten Tzara und Huelsenbeck häufig, weil die Vorbereitungen nicht ohne Mißverständnisse abliefen und teilweise von Eitelkeiten geprägt wurden. Während Huelsen-

Centralamt der **dada**istischen Bewegung in  
DEUTSCHLAND

Richard Huelsenbeck

F. J. Krumpholtz  
Berlin-Charlottenburg  
Kant-Straße 118  
Telefon Singsplatz  
8998

Liebe Raoul!

F. Febr. 20.

Ich schickt heute Ihnen Brief und dancke bei wo piest. Die  
andere Briefe habe ich alle erhalten, fühlte mich un in der letzten  
Zeit Körperlich zu elend, um gleich darauf zu antworten. Hoffend.  
Ich schickt es gleich an die Gesellsch. Klage nicht große Probleme  
für IADA was zu holen. Was macht mein Plan hinsichtlich  
der Publikation? Schreib mir bitte ganz bestimmt - da ich dann  
den Artikel für sich fertig mache. Die Herausgabe mein in diesen  
Tagen stattfinden. Vielleicht läutet für mal den Verlag an und es  
beendet sich. Ich bin selbstverständlich ganz bereit, bei Reisen  
für sich zu sprechen, obwohl die Möglichkeit in Allgemeinen  
schwierig ist. Wenn es möglich, dass ich das Manuscript mal  
lesen kann? Wo ist da mit der Tschekoslowakei? Gib  
mir bitte darüber Nachricht. Hat Ado quadrat?

freundl. an Fr. Febr.!

Ihre Frau, an alle

(an) Ihren  
Hilfsarbeiter

Beynemann ist offenbar selbste. Hat er irgendwas für einen oder in dem? Ja da gehen?

BG. 111  
K4020/11

He, he, Sie junger Mann  
Dada ist keine Kunstrichtung

# dadaco

Kurt Wolff  
Verlag in  
München

*Dadaistischer Handatlas*  
Erseht im Januar 1920

*Grösstes  
Standard-Werk  
der Welt*

Der Dadaco gibt den einzigen  
authentischen Aufschluss über alle  
Dadaisten der Gegenwart

Huelsenbeck  
Hausmann  
Grosz  
Serner  
Baader

Centralamt der dadaistischen Bewegung.

Veröffentlichung Berlin 19. August 1920. 1. Ausgabe. 100 Exemplare. 1920. 100.000 Mark



beck in der Korrespondenz betonte, daß »die Centrale des Dadaismus« in Berlin liege, bestand Tzara darauf, im »Dadaco« hervorzuheben, daß Dada in Zürich geboren worden sei.<sup>23</sup> Für Huelsenbeck sollte Dada »toute une nouvelle religion de l'énergie, du talent et de l'activité«<sup>24</sup> werden. Er hatte vor, Dada als eine »Bewegung energischer und intelligenter Persönlichkeiten«<sup>25</sup> – nicht als Kunstrichtung – darzustellen. Huelsenbeck war bemüht, Tzaras finanziellen Forderungen entgegenzukommen. Er sollte vertraglich 6000 Mark für die Publikation vom Kurt Wolff Verlag erhalten, von denen er für Tzara 600 Mark abzweigen wollte. Hausmann schürte indes in seiner Korrespondenz mit Tzara den Verdacht, daß Huelsenbeck »bescheissen« wolle.<sup>26</sup> Wegen des Umfangs, auch wegen finanzieller Probleme, schließlich wegen mangelnder Motivation des Verlegers Kurt Wolff, der von dem »Wahn geheilt« war, »daß hier schöpferischer Spaß zu finden sei«,<sup>27</sup> mußte dieses Projekt scheitern, das Tzara als »Dadaglobe«<sup>28</sup> allein weiterführte und im Verlag »La Sirène« in Paris veröffentlichen wollte.

Im Februar 1920 nahm Kurt Wolff endgültig Abstand vom »Dadaco«, obwohl Huelsenbeck versuchte, ihn durch einen Dada-Abend im Verlag umzustimmen (vgl. Dada-Manifestationen). Der Kurt Wolff Verlag beglich sämtliche Rechnungen, die bisher entstanden waren, beabsichtigte aus den ersten drei Druckbögen, die im Satz beendet waren, eine Sonderveröffentlichung herauszubringen,<sup>29</sup> und sandte nach langem Hin und Her im März 1921 »13 Blatt Abzüge« der Dadaco-Klischees an Tristan Tzara zur Verwendung für den »Dadaglobe«<sup>30</sup> zum Preis von 2500 Mark und mit dem Angebot der Klischees für 12000 Mark. Auch Hausmann erwarb einen Druckbogen. Sämtliche Andrucke des »Dadaco« sind in der Berlinischen Galerie jetzt einzusehen. Außerdem befinden sich noch viele Dokumente zum »Dadaco« in der Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (Paris). Der »Dada Almanach«, der im Oktober 1920 von Huelsenbeck herausgegeben wurde, gibt nur einen kleinen Einblick in die eingesandten Beiträge zum »Dadaco«, wobei die künstlerischen nicht berücksichtigt werden konnten. Im November 1920 erhielt Baader eine Einladung von Tzara, Serner, Ribemont-Dessaignes und Picabia, am »Dadaco« weiter mitzuarbeiten. Zum März 1921 war die »Dadaco«-Veröffentlichung von den Pariser Dadaisten geplant.



Linke Seite: Huelsenbeck:  
Brief an Hausmann, 7.9. 1920;  
Oben: Hausmann: Werbung  
zum »Dadaco«, 1919;  
rechts: Grosz: Zeichnung zum  
»Dadaco«, Probedruck, 1919.

## DADA-SCHALMEI.

*Auf der Flöte groß und bieder  
Spielt der Dadaiste wieder,  
Da am Fluß die Grille zirpt  
Und der Mond die Nacht umwirbt,  
Tandaradei.*

*Ach, die Seele ist so trocken  
Und der Kopf ist ganz verwirrt,  
Oben, wo die Wolken hocken,  
Graufliges Gevögel, ich wirrt,  
Tandaradei.*

*Ja, ich spiele ein Adagio  
Für die Braut, die nun schon tot ist,  
Nenn es Wehmut, nenn es Qualsch. — O  
Mensch, du irrst so lang du Brot isst,  
Tandaradei.*

*In die Geisterwelt entfliehet sie,  
Nähernd sich der Morgenröte,  
An den großen Gletchern klabt sie  
Wie ein Reim vom alten Goethe,  
Tandaradei.*

*Dadaitilch sei dies Liedlein,  
Das ich Euch zum besten gebe,  
Auf zwei Flügeln wie ein Flieglein  
Steig es langsam in die Schweben,  
Tandaradei.*

*Denk an Tzara, denk an Arpen,  
An den großen Huelsenbeck!*

R. HUELSENBECK.



Huelsenbeck: Dada-Schalmel, aus: 'Der Dada', Nr. 3, 1920; Grosz: Herr Krause, Probedruck zum 'Dadaco', 1920.

Im Sommer 1920 hatte sich Huelsenbeck bereits von Dada zurückgezogen; er nahm an der 'Ersten Internationalen Dada-Messe' nicht teil. Huelsenbecks letztes öffentlichkeitswirksames Auftreten für Dada war die Tournee mit Hausmann und Baader nach Prag, Dresden, Leipzig, Teplitz-Schönau im Frühjahr 1920 (vgl. Dada-Manifestationen). In welche Richtung die Streitigkeiten der Dadaisten mit Huelsenbeck gingen, mag das Thema eines Ende 1920 geplanten Auftritts von Johannes Baader im Kabarett 'Bordell' von Fried Hardy Worms vermuten lassen: »Dada ist die Weltrevolution und die Dadaisten sind ihre Schieber. Huelsenbeck ist der Oberschieber.«<sup>31</sup>

Am 12. August 1920 schrieb Baader folgenden Brief an Huelsenbeck, in dem er die Konkurrenzsituation zwischen dem 'Weltdada' und sich als 'Oberdada' grotesk-streitsüchtig-dadaistisch aufs Korn nahm. Er schickte diesen Brief unter dem Motto 'Eine öffentliche statt einer Privatangelegenheit' auch an Tristan Tzara:

»Lieber Huelsenbeck!  
Du bist ein guter Junge mit 10 % Zucker aber Du mußt nicht zetern weil ich auf deinen dada gestiegen bin. Das tun nur kleine Kinder, daß sie weinen, wenn man ihr Weihnachtspferdchen reitet. Aber es schadet trotzdem nichts wenn Du mir darum Injurien an den Kopf wirst. Ich kann Dich auch es brauchen (!). Und wenn Du mir die Konjunktur im Bordell nicht gönnen willst: ich für mich kenne keinen Brotneid. Unter meiner Herrschaft können alle Dadaisten segeln was sie Lust haben. Immer weiter segeln, lieber Huelsenbeck, und wenn Dir mein Gaul zu groß wird, mußt Du Deinen noch größer machen, nicht den meinen köpfen. Denn wenn es blutet kriegst du Angst, schiffst in die Hosen und beschmutzt Dir Deine Schenkel...  
Der internationale Oberdada: Baader  
Br. 12, Berlin XII

(An den Weltdada Huelsenbeck, sitzend auf den traurigen Ueberresten seines Dada-Almanach, Dortmund, bei seiner Mama und Papa in Dadaco)«<sup>32</sup>

Die gegenseitige polemische Wahrnehmung der Dadaisten war üblich. Huelsenbeck veröffentlichte wiederum unter dem Pseudonym Hans Baumann ein satirisch-groteskes Portrait über den »bourgeois Narr« und »gerissenen Irrenhausinsassen« Johannes Baader<sup>33</sup> im Dada-Almanach.

Wegen Streitigkeiten zwischen Hausmann und Huelsenbeck wurde letzterer

RICHARD  
H  
U  
LSENBECK



## Gespräch ÜBER DEN HUT

Geschrieben — anscheinend — 5 Minuten vor  
Ausbruch des DADAISMUS. Die Redaktion.

„He! Sie, alter Junge, behalten Sie den Hut auf dem Kopf!“

„Wozu denn, das lohnt sich doch gar nicht!“

„Ich meine ja nur, man sagt doch so.“

„Was sagt man denn, Donnerwetter?“

„Stellen Sie sich doch nicht so.“

„Sind Sie denn ganz aus dem Häuschen?“

„Ich meinte, der Hut da, den alten Bibi, den Sie da auf dem Kopf haben, die Dunstkiepe, wissen Sie, die können Sie ruhig auf dem Kopf behalten!“

„Auf welchem Kopf?“

„Ihnen, mein Liaba, hat man wohl mit die Muffe gebufft, — Sie können doch nicht bezweifeln, daß Sie einen Hut auf dem Kopf haben.“

„Ist mir denn das jemals eingefallen, Sie Flegel?“

„Sie werden ungemütlich, aber ich bin ein Menschenfreund, den Flegel will ich einstecken, dafür möchte ich Ihnen beibringen, wie richtige Menschen ordinärerweise miteinander sprechen. Ein Hut ist dazu da, daß man ihn auf den Kopf setzt, nicht wahr?“

„Auf welchem Kopf?“

„Fangen Sie doch nicht schon wieder mit Ihren Dummheiten an. Sie sind doch kein Clown —.“

„Wie — was haben Sie gesagt?“

„Ich meine hinsichtlich des Hutes ist die Sache doch klar, nicht wahr?“

„Wieso denn?“

Huelsenbeck: Gespräch über  
den Hut, aus: 'Schall und  
Rauch', Jg. 1, H. 1, Dez. 1919

auch nicht in das Dada-Universum von 'Schnitt mit dem Küchenmesser Dada...' (1920) von Hannah Höch aufgenommen; jedoch verfaßte sie für den 'Dadaglobe' ein Gedicht über Huelsenbeck. Auffallend ist, daß Huelsenbeck weniger als die anderen Dadaisten in Montagen oder Dada-Karikaturen unter dadaistisch groteskem Zerrwinkel gesehen wurde. In seiner Montage 'Ein bürgerliches Präzisionsgehirn ruft eine Weltbewegung hervor' (1920) spielte Hausmann ironisch auf Huelsenbecks dadaistischen wie pekuniären Ehrgeiz an, denn die Portrait-Montage ging auf das Vorbild einer Reklame in der 'BIZ' zurück, deren Slogan lautete: »Das ist Ihr unerschöpflicher Geldschrank, wenn Sie seine Schätze zu heben verstehen.«<sup>34</sup>

Die Tendenz Huelsenbecks, Dada allein für seinen Ruhm auszunutzen — auch und gerade in der Wiederbelebung Dadas in den sechziger Jahren —, rief den Protest vieler Dadaisten hervor. Er hat aber immerhin in den sechziger Jahren als einer der ersten unter den Dadaisten durch Veröffentlichungen<sup>35</sup> die Rezeption Dadas wieder angekurbelt.

Aus der Perspektive der existentialistischen Psycho-Analyse,<sup>36</sup> die er sich während seines New Yorker Aufenthaltes seit 1941 aneignete, fühlte er sich im nachhinein von dem Geiste Dadas bestätigt: »Was mich (als Dadaisten) interessierte, war besonders die neue Stellung des Menschen, des untheoretischen Menschen, der nur von seiner eigenen Kühnheit getrieben durch das Dickicht der Dinge geht, unberührt und doch erschüttert bis zum Grunde seines Denkens und Fühlens. Ich erlebte das, was ich später in den Theorien Tillichs auseinandergesetzt fand, den Mut zum Sein, in der Formulierung: 'Stemme Dich als kreativer Mensch gegen die Welt und Du wirst es schaffen.'<sup>37</sup> Diese »Mischung aus Weltschmerz und Feldherrntum, überdeckt mit großer Klugheit« nahm schon Hannah Höch an Huelsenbeck zur Dada-Zeit hellsehtig wahr.<sup>38</sup>

## KONSERVATIV »IM EDELSTEN SINNE«

Raoul Hausmann  
(Wien 12. 6. 1886 –  
1. 2. 1971 Limoges)

Die dadaistische Visitenkarte Hausmanns stellte ihn 1919/20 vor als »Präsidenten der Sonne, des Mondes und der kleinen Erde (Innenfläche). Dadasoph Dada Raoul, Direktor des Cirkus Dada – Charlottenburg, Kantstr. 118<sup>III</sup>. Qui bene diagnosticit bene medebitur!« (Wer gut diagnostiziert, wird gut heilen!). Das Dada-Glasauge, das helllichtige, klebte Hausmann in die Mitte der Visitenkarte. Seine Adresse war mit der des »Centralamts der dadaistischen Weltrevolution« identisch, hinter der sich die von Huelsenbeck verbarg. Der »Direktor des Cirkus dada« hatte noch drei weitere Adressen in Berlin. In der Mommsenstr. 54 a (Steglitz) (heute: Markelstraße) lag die Wohnung, die er mit seiner Frau Elfriede Hausmann-Schaeffer, einer Geigenlehrerin, und seiner 1907 geborenen Tochter Vera teilte. Die Zimmermannstraße 34 gab Hausmann als Adresse der »Direktion« der ersten Dada-Zeitschrift (Juni 1919) an. Auch die Briefe, die Hausmann seit Anfang 1919 an Tzara richtete, wiesen zumeist diese Adresse auf. Das Atelier Hannah Höchs in der Büsingstraße 16 teilte er mit ihr in den Jahren 1920/21.

Der »Dadabalkan«, der aus Wien stammte und vierzehnjährig mit seinen Eltern nach Berlin zog, avancierte im Club dada zum »Prof.met.mech.« (metamechanisch). Zuweilen führte er auch den Titel des »Alergon Syndeticon«, nach dem Fabrikat des Klebstoffs, den er für seine »Klebbilder« verwandte – zeichnete er sich doch als der Erfinder des dadaistisch-verfremdenden Klebens mit Fotos aus, das er seit dem Sommer 1918 praktizierte. Damit waren der selbsternannten Titel nicht genug. Als »Panarchos« schrieb er Anfang 1919 seinen Aufsatz »Zu Kommunismus und Anarchie« in »Der Einzige«,<sup>1</sup> in dem er seinen Standpunkt als Anarchokommunist

von den Individualanarchisten und Kommunisten abgrenzte. Seinem naturwissenschaftlichen Interesse folgend, trat er unter dem amerikanischen Pseudonym »John S. Arndt« 1921 auf und begründete eine »Gesellschaft für magnetische Atomzerrennung«,<sup>2</sup> die Zukunft der Atomenergiegewinnung ins Auge fassend.

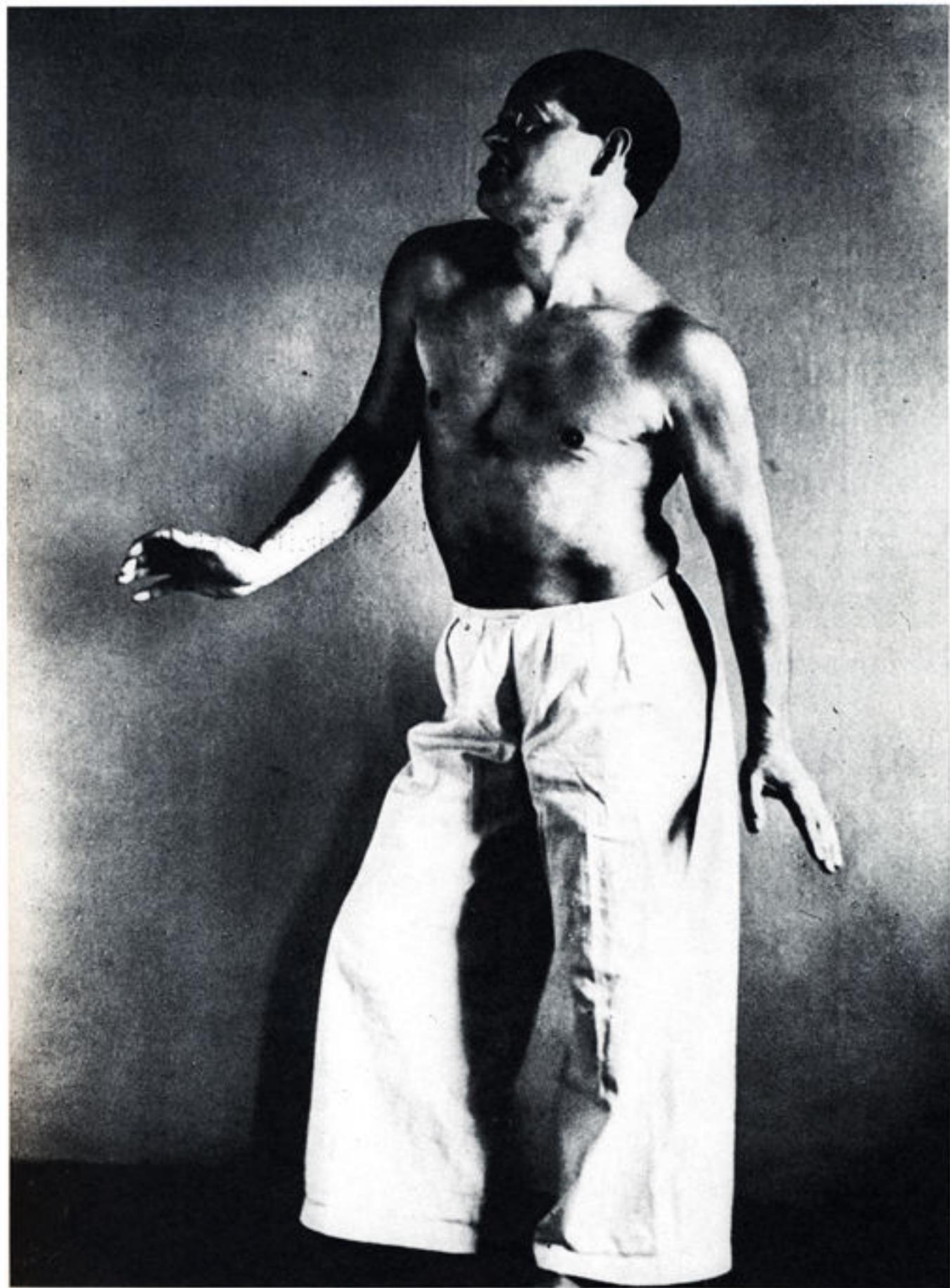
Wie schon die Vielzahl der Dada-Titel vermuten läßt, bündelte Hausmann facettenreich schöpferische Fähigkeiten. Er schien ständig am Kreuzungspunkt neuer Wege zu stehen. Der »Dadasoph« war sowohl Fotomonteur, Satiriker, Maler, utopischer Architekt, Tänzer, Wissenschaftler, Modeentwerfer als auch Lautdichter und Schriftsteller – »kurzum in Wort und Collage, in Tracht und Grimasse, der streitsüchtigste, aufbrausendste Dadakämpfer«<sup>3</sup> – so Walter Mehring – und die »stärkste geistige Kraft«<sup>4</sup> unter den Berliner Dadaisten – so Adolf Behne.

Mit seinem »Schrei« setzte Hausmann in seinen Dada-Fotoportraits sein dadaistisches Signal als »Empörernatur«, die den »Rebelleninstinkt« verkörperte, der »außerhalb jeder Klasse« stand.<sup>5</sup> In einer der ersten Fotomontagen ließ er um seine »chaotische Mundhöhle« seine Augen kreisen, das eine monokelbewaffnet, weit aufgerissen, das andere entspannt. Der Schrei entgrenzte und bannte die Sinne zugleich, entfachte ein akustisches »Erleben im Beziehungsweisen«. Dem »Schrei« Hausmanns entsprach die große Trommel von Huelsenbeck, die wachrütteln und »skandalisieren« wollte.

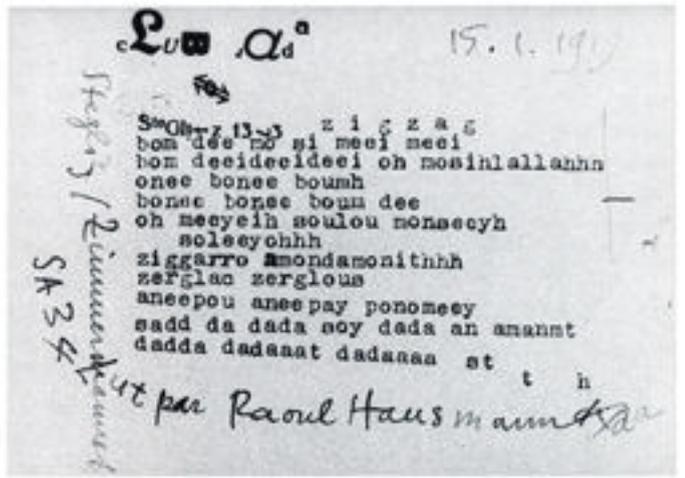
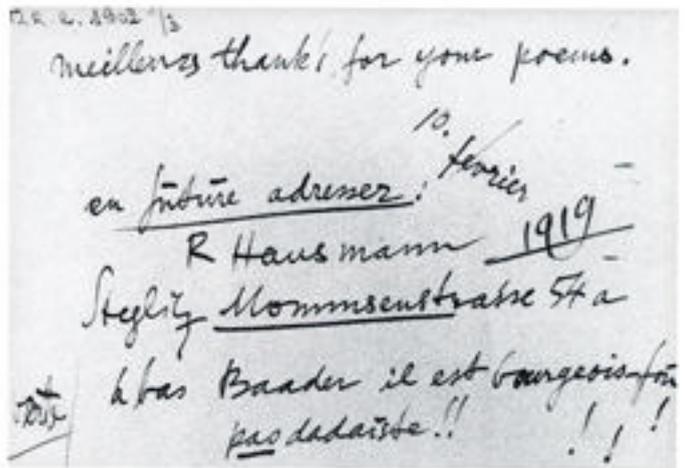
Seit dem »Schrei« (1893) von Edvard Munch (1863–1944) hat die Kunst, besonders die der Expressionisten, dieses Motiv als Ausdruck eines elementaren Gefühlsausbruches häufig aufgegriffen. Doch während im »Schrei« Munchs panischer Schrecken und Ohnmacht lag, wurde im dadaistischen »Schrei« Protest und Ruf nach Veränderung laut – und vor allem der »energetische Urgrund der Sprache als Weltauflösung und Weltbeginn« evoziert. Die Sprache wieder in ihre Startlöcher zu schreien, war ein kalkulierter Schock Dadas. »Im Schrei, im Laut, in der Silbe... ist die Art noch im Individuum«, bemerkte der von Hausmann hochgeschätzte Philosoph Rudolf Kassner (1873–1959) in sei-

Hausmann: Visitenkarte,  
um 1919;  
rechte Seite: Sander: Raoul  
Hausmann, 1930.





DADASOPH



Diese Seite: Hausmann: Selbstporträt 1914; Hausmann: Der Werkmeister (graph. Gestaltung), 1913; Prévot: Hausmann mit dem 'Geist unserer Zeit', 1968; Hausmann: Karte an Tzara, Febr. 1919; Hausmann: Karte an Tzara, 10. 2. 1919; Hausmann: Karte an Tzara, 15. 1. 1919; rechte Seite: Hausmann: Schreiender Matrose. Umschlagillustration zu 'Der Gegner', Jg. 2, H. 3, 1920/21; Hausmann: Jeux mécaniques, 1957.

II. JAHRG. 1920/21  
HEFT 3

PREIS  
2.— Mk.

# DER GEGNER

Herausgeber:

JULIAN GUMPERZ und WIELAND HERZFELDE



DER MALIK-VERLAG \* BERLIN-HALENSEE

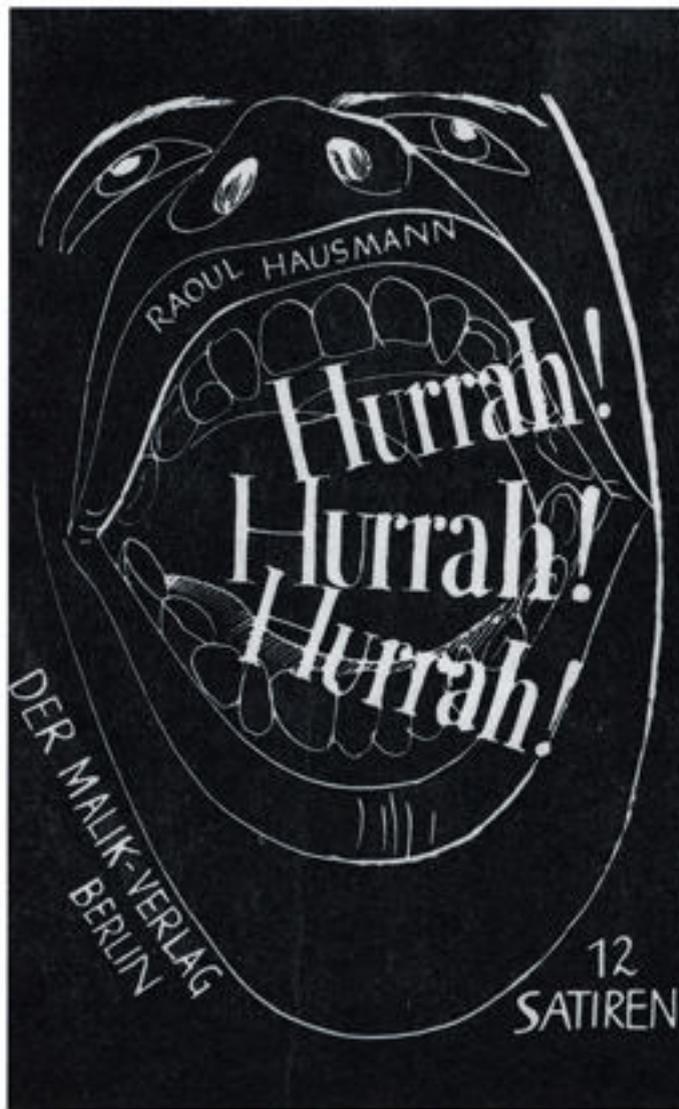
nem 1919 gerade erschienenen Werk ›Zahl und Gesicht‹; erst »indem wir den Begriff oder ein Urteil bilden, reißen wir beides auseinander«.⁶ Diese von Kassner angesprochene Tendenz des entfremdeten Sprachgebrauchs machte Hausmann auch lautstark bewußt – als Reflex auf das Berlin nach dem Krieg, denn »das war Lärm, Gerücht, Geschrei, politische Parolen«.⁷ Die Stadt schien ihm wie ein schreiend geöffneter Schlund voll der revolutionären Parolen und gegenrevolutionären Phrasen des ›Hurra-Patriotismus, die er seinen Figuren in dem Satirenband ›Hurra! Hurra! Hurra!‹, 1921 im Malik-Verlag veröffentlicht, in den Mund legte. Die Parole ›Es lebe Sowjet Deutschland‹ bezog Hausmann auf den Ruf eines revolutionären Matrosen auf dem Titelblatt von Heft 3 der kommunistischen Zeitschrift ›Der Gegner‹ (1920/21). Hausmann selbst brüllte auf dem Großfoto der ›Ersten Internationalen Dada-Messe‹ »Nieder die Kunst«, »Sperrn Sie endlich Ihren Kopf auf! Machen Sie ihn frei für die Forderungen der Zeit«; neben ihm gab Heartfield seinem politisch anti-künstlerischen Anliegen ebenso lautstark Ausdruck. 1923 schien sich Hausmann wieder auf die dadaistische lautpoetische Erneuerung der Sprache zu besinnen; in den schreienden Mund seines Selbstporträts legte er die Anfangsbuchstaben des Alphabets ›ABCD‹.

Das Prinzip der dadaistischen Montage – das semantische Zerlegen und wieder Zusammenfügen – begann Hausmann 1918 mit dem Sprachexperiment, dem Lautgedicht und dem Plakatgedicht.⁸ Auch simultane Spracherlebnisse gehörten in dieses experimentelle Spektrum. Zusammen mit seinem Dadakumpan Johannes Baader, den er schon seit 1905 kannte, wollte er im Mai 1918 einen Simultanroman herausgeben; mit ihm inszenierte er am 23. Juli 1918 den hundertsten Geburtstag von Gottfried Keller auf der Straße, an dem sie gemeinsam abwechselnd aus dem ›Grünen Heinrich‹ vorlasen und sich in einen simultanen Worttausch steigerten.

Während Hausmann 1918 die Vorstellung hatte, Dada-Kunst habe Spiel, habe »Freude an der Ausdrucksannäherung an die Wirklichkeit« und »Lust, die der Gestaltungstrieb verleiht«,⁹ zu sein, radikalisierte er Anfang 1919, als die proletarische Revolution zu scheitern drohte, seine Auffassung: Kunst habe sich als Taktik zur Zerstörung der bürgerlichen Kultur zu bewähren und dergestalt den proletarischen Kampf







Linke Seite: Hausmann, ABCD, 1923;  
 diese Seite: Hausmann: Umschlagillustration zu Hurrah!Hurrah!Hurrah!, 1921;  
 Heartfield: Werbung zu 'Hurrah!Hurrah!Hurrah!', in: 'Der Gegner', Jg. 2, H. 8/9, 1920;  
 Hausmann: Werbung zu 'Pamphlet gegen die weimarische Lebensauf-fassung', in: 'Der Einzige', Jg. 1, Nr. 11, 13.4. 1919.

RAOUL HAUSMANN  
**Hurra! Hurra! Hurra!**  
 12 Satiren. Mit Einband und Illustrationen des Verfassers.  
 Preis: billigst gebunden 7,50 Mark.  
**DER MALIK-VERLAG / BERLIN**

politik dada 1 mark  
**Pamphlet Gegen die WEIM-  
 ARISCHE LebensAuffassung**  
 gegen den Geist Goethe — Ebert-  
 Schiller — Scheidemann  
**Vorausbestellungen an die  
 Geschäftsstelle des CLUB DADA**  
 Steglitz, Zimmermannstraße 34  
 HAUSMANN —  
 HUELSENBECK

gegen die Bourgeoisie zu unterstützen. Wenn die proletarische Revolution auch nicht das deklarierte kulturelle Ziel Hausmanns war, so bedeutete sie ihm doch einen historisch unbedingt notwendigen Schritt, um »bourgeoise Hemmungen« und gedanklichen wie ökonomischen »Besitz« zu zerstören. Sein »anarchokommunistisches« Ich sollte sich mit den »Kompromißstellungen des Kommunismus«<sup>10</sup> auseinandersetzen. Über die einseitig ökonomisch determinierte gesellschaftliche Änderung der proletarischen Revolution hinaus hatte Hausmann die Veränderung der »Psychophysis« des Menschen im Sinne, die mit der Forderung nach »eigenem Erleben« – ganz im Sinne der »Freien Strasse« – einherging: »Nicht nur die Produktion als Arbeit ist der Inhalt des Menschenlebens, wie der Kommunismus lehrt, nicht die Erhaltung des Lebens ist der Sinn des Lebens – sondern die Arbeit des Menschen ist die Ausbreitung des eigenen Erlebens.«<sup>11</sup>

Der Einfluß der »Freien Strasse« wurde noch deutlicher, als Hausmann forderte, daß dieses »eigene Erleben« die »volle Entfaltung eines Willens, sein Ich und Du, seine Balance über dem Abgrund des Mordes, der Gewalt und des Diebstahls, die Eroberung der eigenen Gesetzmäßigkeit, die Auflösung seiner Grenzen, der eigenen Kompromißbildung« beinhalten sollte. Es ging ihm um »die Technik des Wissens um sich Selbst – die Revolution gegen die eigene Konvention«.<sup>12</sup>

Sich auf die eigenen revoltierenden Kräfte zu besinnen, erschien Hausmann für sich als Künstler ebenso wichtig wie für das Proletariat. Er distanzierte sich von den zeitgenössischen intellektuellen Forderungen, Kunst und »Volk« anzunähern und sich als geist-aristokratischer und proletkultistischer Führer dem Proletariat anzubieten, wie beispielsweise der »politische Rat geistiger Arbeiter«. Kurt Hiller, dem Kopf dieser Gruppe, galt seine dadaistische Verspottung. »Der Proletarier bedarf keiner besonderen »geistigen« Anfeuerungskunst«,<sup>13</sup> deklamierte Hausmann und war sich in diesem Punkt einig mit allen Berliner Dadaisten. Nicht Poetisierung der revoltierenden Energien des Proletariats schien ihm wesentlich, sondern »sachliche Klarheit« und der Einsatz der subversiven Kräfte der Ironie beim Kampf um die Zerstörung der bürgerlichen Kultur. Mit beißendem Hohn und Spott übergoß Hausmann in seinen 1919/20

# Der deutsche Spiesser ärgert sich.

Warum? Wer ist der deutsche Spießer, daß er sich über Dada ärgert? Es ist der deutsche Dichter, der deutsche Geistige, der vor Wut platzt, daß man seine formvollendete Schmalzstullenseele in der Sonne des Gelächters schmoren ließ, der tobt, weil man ihn mitten ins Gehirn traf, das bei ihm dort liegt, wo er sitzt — und nun hat er nichts mehr, daß er sitze! Nein, greifen Sie uns nicht an, meine Herren, wir sind schon unsere eigenen Gegner und wissen uns besser zu treffen, als sie. Begreifen Sie doch, daß Ihre Positionen uns völlig gleichgültig sind, wir haben andere Glieder am Leibe. Rühren sie nur aus Leibeskräften die Trommel ihres geistigen Geschäfts, schlagen Sie nur feste auf Ihrem Bauch herum, daß ein Gott sich des Schalles erbarme — wir haben längst diese alte Trommel beiseite geschmissen. Wir dudeln, quietschen, fluchen, lachen die Ironie:

Dada! Denn wir sind — **Antidadaisten!**

Da haben sie den Salat! Sparen Sie sich Ihre zerschundenen Knochen und nähen Sie Ihre zerrissene Fresse, Sie haben alles umsonst getan! Dass Sie uns nicht an die Wand stellen können, das macht uns feierlich. Und so wollen wir Ihnen denn Ihre Gedärme ausspülen und Ihnen die Bilanz Ihrer feierlichen Werte vorlegen.

Nach einer ungeheuren Verdünnung des Lebensgefühls in ästhetische Abstraktionen und moralisch-ethische Farcen enttauchte dem europäischen Wurschkessel der Expressionismus des deutschen Patrioten, der aus einer anständigen Bewegung, die von Franzosen, Russen und Italienern ausging, ein kleines profitables Kriegsgeschäft in einer endlos dicken Begeisterung fabrizierte. Der Leierkasten der reinen Dichtung, Malerei, Musik wurde in Deutschland auf einer äusserst tüchtigen Geschäftsbasis gespielt. Aber dieses Pseudo-theosophisch-germanische Teekränzchen, das es bis zur Anerkennung durch ostpreußische Junker brachte, soll uns hier gleichgültig sein, ebenso wie die kaufmännischen Machinationen des Herrn Walden, der, ein typischer deutscher Spießer, seine Transaktionen mit einem buddhistisch-hochtrabenden Mäntelchen behängen zu müssen glaubt. Sein Geschäftsgenie in Ehren, aber seine Aesthetik und sein Kunstpreußentum dorthin, woher sie stammen, ins Büro des Winkeladvokaten. Wäre der Walden und seine Dichterschule im geringsten revolutionär, sie müßten zunächst das eine begreifen, daß Kunst nicht ästhetische Harmonisierung bürgerlicher Besitzvorstellungen sein kann.

O, meine Herren Spießer, Sie sagen, die Kunst sei in Gefahr? Ja, wissen Sie denn nicht, daß die Kunst eine schöne weibliche Gestalt ist, ohne Kleidung, daß sie darauf rechnet, ins Bett genommen zu werden, oder dazu anzuspornen? Nein, meine Herren, die Kunst ist nicht in Gefahr — denn die Kunst existiert nicht mehr! Sie ist tot. Sie war die Entwicklung aller Dinge, sie umhüllte noch die Knollennase und die Schweinslippen des Sebastian Müller mit Schönheit. Sie war ein schöner Schein, ausgehend von einem sonnig-helleren Lebensgefühl, — und nun erhebt uns nichts mehr, nichts mehr! Geben Sie die Geschlechtsromantik auf, meine Herren Dichter — uns ist nicht mehr danach zumute; zeigen Sie lieber Ihre schön tätowierten Bäuche, spielen Sie Worte, panschen Sie Geometrie in Farben und nennen Sie's abstrakte Kunst — es ist uns so piepe, wie

Ihre Seit tänzerei rund um den Expressionismus! **Die absolute Unfähigkeit,** etwas zu sagen, ein Ding zu

fassen, mit ihm zu spielen — **dies ist der Expressionismus,** ein geistiger Prießnitzumschlag für verdorbene Eingeweide, eine von vornherein verdorbene Glibberspeise, von der man feierliches Bauchgrimmen bekam. Der schreibende oder malende Spießer konnte sich dabei ordentlich heilig vorkommen, er wuchs endlich irgendwie über sich selbst hinaus in ein Unbestimmtes, allgemeines Weltgedusel — o, Expressionismus, Du Weltwende der romantischen Lügenhaftigkeit! Unerträglich wurde die Farce aber erst durch die Aktivisten, die den Geist und die Kunst, die sie vom Expressionismus absahen, dem Volke bringen wollten. Diese Schwachköpfe, die irgendwie mal Tolstoj gelesen und selbstverständlich nicht verstanden haben, trafen nun von einer Ethik, der man nur mit der Mistgabel sich nähern kann. Diese Dussel, die unfähig sind, Politik zu treiben, haben die aktivistische Aeternistenmarmelade erfunden, um sich doch auch an den Mann, hier den Proletarier, zu bringen. Aber so dof, verzeihen Sie, ist der Proletarier garnicht, daß er die unfruchtbare Toberei in lauterer Hohlheit nicht merkte. Kunst ist ihm was, was vom Bürger kommt. Und wir sind soweit Antidadaisten, als irgendeiner von uns noch etwas Schönes, Aesthetisches, ein sicher umgrenztes Wohlgefühlchen aufstellen will, wie die abstrakte Kunst etwa — daß wir ihm diese gut belegte Stulle in den Dreck schlagen. Uns hat die Welt heute keinen tiefen Sinn, als den des unergründlichsten Unsinn, wir wollen nichts von Geist oder Kunst wissen. Die Wissenschaft ist albern — wahrscheinlich dreht sich heute noch die Sonne um die Erde. Wir propagieren keine Ethik, die immer ideal (Schwindel) bleibt — aber wir wollen darum den Bürger nicht dulden, der seinen Geldsack über die Existenzmöglichkeit des Menschen gehängt hat, wie Geßler seinen Hut. Wir wünschen, die Oekonomie und die Sexualität vernünftig zu ordnen, und wir pfeifen auf die Kultur, die keine greifbare Sache war. Wir wünschen ihr ein Ende, und damit ein Ende dem Spiesserdichter, dem Verfertiger der Ideale, die nur seine Exkremente waren. Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich, Unruhe statt Ruhe, — fort mit allen Stühlen, weg mit den Gefühlen und edlen Gesten! Und wir sind Antidadaisten, weil für uns der Dadaist noch zu viel Gefühl und Aesthetik besitzt. Wir haben das Recht zu jeder Belustigung, sei es in Worten, in Formen, Farben, Geräuschen; dies alles aber ist ein herrlicher Unsinn, den wir bewußt lieben und verfertigen, — eine ungeheure Ironie, wie das Leben selbst: die exakte Technik des endgültig elgesehenen Unsinn als Sinn der Welt!!

R. Hausmann.

## Nieder mit dem deutschen Spiesser!

geschriebenen Manifesten die bürgerliche Kultur und deren Kommerzialisierung: ›Pamphlet gegen die weimarische Lebensauffassung‹, ›Dadaistische Abrechnung‹, ›Alitterel-Delitterel-Sublitterel‹, ›Bilanz der Feierlichkeit‹, ›Der deutsche Spiesser ärgert sich‹, ›Was will der Dadaismus in Europa‹, ›Objektive Betrachtung der Rolle des Dadaismus‹<sup>14</sup> u. a. In seinen Satiren nahm er vor allem den deutschen Spießertypus und seine Kleinbürgerideologie, die Monarchietreue und Untertanenhaltung, dazu seine geist-akademischen Kulturvorstellungen aufs dadaistische Korn. Hausmann führte auch erstmals den Vortrag von Satiren in die Dada-Manifestationen ein.

Der proletarische Kampf bedeutete Hausmann über die aggressiven und destruktiven Praktiken Dadas hinaus auch die künstlerische Herausforderung, in »ein bisher nicht dagewesenes Stadium des Experimentierens« einzutreten. Wie sehr Hausmann dieses Stadium als eine Rückbindung in nicht definierte Urkräfte des Lebens betrachtete, zeigt ein Brief vom 17.8. 1919 an Hannah Höch, in dem er sich nicht scheute, seine Vorstellung von Revolution mit Konservatismus »im edelsten Sinne« in Verbindung zu setzen: »Ich glaube, ich bin revolutionär, weil gerade das Stärkste, Lebensfähigste in mir das Älteste sucht und Gefundenes nur sehr schwer preisgibt.« Unter diesem Aspekt ist Hausmanns vehementer dadaistischer Ikonoklasmus und seine Aggression gegen die bürgerliche Kultur auch zu betrachten. Denn die Kulturgeschichte manifestierte für ihn »eine Lostrennung der Kunst von den Urkräften des Lebens« und reduzierte sich auf das »Idealisieren, Verhübschen oder Verfeinern der Dinge der Erscheinungswelt«.<sup>15</sup> Dada stellte für Hausmann im Gegensatz dazu ein umfassendes Experiment dar, die Kunst wieder an die »Urkräfte des Lebens« zu binden und sie als Bannung und Gleichnis »dieser Kräftewelt« neu zu definieren. Dada wurde Ausdruck seiner revoltierenden energetischen Weltdurchdringung.

Erst 1920, nach der bilderstürmerischen Phase Dadas, in seiner »presentistischen«,<sup>16</sup> verstärkte Hausmann diesen Versuch, der schon mit den Lautgedichten 1918 begonnen hatte: über die Destruktion des erstarrten bürgerlichen Weltbildes die Sinnesempfindungen komplex zurückzugewinnen – auch und gerade mit Hilfe wissenschaftlicher Erkenntnisse – ohne der »Specialkrankheit« der Expressionisten zu

verfallen, die er »Seelengeschwülste« nannte. Beeinflusst wurde Hausmann da bei auch von Erkenntnissen des Philosophen Ernst Marcus. Die Wahrnehmung der »excentrischen Empfindung« (1918)<sup>17</sup> erlaubte ihm Vorstellungen einer Erweiterung der Sinne »weit über die Grenzen des Leibes hinaus«.<sup>18</sup> Sie bedeutete Hausmann eine Grenzauflösung des Körpers im kosmischen Raum. Indem unsere Wahrnehmung haptische (exzentrische) Strahlen zu den entferntesten Dingen sendet, die sie wieder zu uns reflektieren, wird nach Marcus die visuelle Wahrnehmung erweitert. Hausmann beschrieb Hannah Höch schon 1916 dieses Phänomen: »Es gibt kein Sinnesempfinden im ›Centralorgan‹ Gehirn, sondern die beim Sehen, z. B. concentrisch durch das Auge ins Centralorgan geleiteten Strahlen senden von dort excentrische Strahlen aus, so dass z. B. dieser Brief, den Du hier liest, nicht irgendwo im Gehirn, sondern eben an der Stelle wo er *ausserhalb* Deines Körpers sich befindet, *geföhlt* wird. Also dass die Grenzen des Körpers nicht die Grenzen der Sinneswahrnehmung sind, sondern dass diese Wahrnehmung kraft der excentrischen Strahlen an den entferntesten Stellen sich befinden könnte –...«<sup>19</sup> Hausmann wurde 1916 durch Salomo Friedlaender mit diesen Gedanken vertraut gemacht.<sup>20</sup>

Dergestalt bedingten sich ikonoklastische Dada-Revolte und Sinnesemanationen wechselseitig in Hausmanns künstlerischem Konzept.

Nicht nur im sprachlichen, sondern auch im bildkünstlerischen Bereich drang Hausmann zu neuen schöpferischen Möglichkeiten vor. Zum ›Material‹ der Malerei nahm er unterschiedliche Standpunkte ein, die er in seinen Manifesten ›Synthetisches Cino der Malerei‹, ›Material der Malerei Plastik und Architektur‹, ›Wir sind nicht die Photographen‹, ›Gesetze der Malerei‹<sup>21</sup> darlegte. Seine ›Klebebilder‹ stellten für ihn zunächst einen wesentlichen Schritt dar, sich von der »Ausdrucksempfindung« zu befreien und zum – wie er es nannte – »Dynamo-Plastico«<sup>22</sup> vorzudringen. Nachdem er im grafischen Bereich, im Arbeiten mit abstrakten Schwarz-Weiß-Flächen vielfach von einer Gleichwertigkeit der Formen ausgegangen war, die an Segals (1875–1944) Theorien erinnerte, übte Hausmann nun auf den unterschiedlichen Sinnebenen der Montagen einen vergleichbaren Balanceakt in Widersprüchen, der sich aus dem polaristischen Prinzip der

Hausmann: Der deutsche Spiesser ärgert sich, aus: ›Der Dada‹, Nr. 2, 1919

›schöpferischen Indifferenz‹ von Salomo Friedlaender herleitete.

Obgleich Hausmann sich seit 1918 für die Technik der Fotomontage begeisterte, blieb sein fotomontiertes Œuvre gering. 1922/23 gab er das Fotomontieren zugunsten der Fotografie und des Optophons, das er 1922 erfand,<sup>23</sup> zeitweilig auf. Hier ging es ihm um die Umsetzung von Klangwerten in Farblichter, ein damals in der Avantgarde viel diskutiertes Thema.

In Hausmanns Schaffen wird ganz deutlich, daß ihm der erfinderische Dilettant mehr bedeutete als der akademische Künstler. Es lag ihm mehr an dem innovativen Impuls als an der Perfektionierung und dem Ausbau seiner ›Erfindungen‹. Es erschien ihm geradezu als ein Verrat an Dada, künstlerische und literarische Innovationen in eine ›klassische‹ Form zu bringen. Das ›Neue‹ wurde ihm zum Postulat seiner schöpferischen Fähigkeiten.

Für Hausmann selbst war die Beweglichkeit sein ›sechster Sinn‹, der ihn in ständiger Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen hielt, die Vielheit in der Einheit ›Dada‹ bannte und das »Beziehungsweise im Erleben«<sup>24</sup> ebenso wie die »Identität des gesamten Seins mit allen Widersprüchen« herstellte.<sup>25</sup> Die polaristische Philosophie der ›Schöpferischen Indifferenz‹ (1918) von Friedlaender beeinflusste Hausmann dann ebenso wie die ›Freie Strasse‹.

Wie viele der Dadaisten orientierte sich Hausmann in seinen künstlerischen Anfängen an der Galerie von Herwarth Walden. Erste Kenntnisse der Malerei hatte er durch den Privatunterricht seines Vaters, der akademischer Maler war, erhalten. In der Kunstzeitschrift ›Der Sturm‹ veröffentlichte er bereits 1912 kleinere kunstkritische, im Ansatz schon manifestartige Artikel. Weil Hausmann damals noch keine Möglichkeiten erhielt, in der ›Sturm‹-Galerie auszustellen – Walden erschien seine Produktion noch zu gering –, wandte er sich an den großen Mäzen der Zeit, an Karl Ernst Osthaus aus Hagen,<sup>26</sup> der die Sammlung des Folkwang-Museums aufbaute. Eine Präsentation von 23 Zeichnungen und zwei Gemälden fand im Juni/Juli 1913 im Folkwang-Museum statt, von denen Osthaus zwei Zeichnungen mit dem Titel ›Strasse nach Westen‹ und ›Der Pathetiker‹ zum Preis von 90 Mark kaufte. Der Titel der zweiten Zeichnung verweist auf den Einfluß der ›Neopathetiker‹. Hausmann arbeitete zur gleichen Zeit für die Zeitschrift ›Das Neue Pathos‹ als Grafiker<sup>27</sup> und er-

hielt den Auftrag, einen Holzschnitt für ›Der Werkmeister‹ von Hans Ehrenbaum-Degele, einem Mitherausgeber des ›Neuen Pathos‹, auszuführen.<sup>28</sup> Das ›Pathos‹ dieser Zeitschrift, für die außerdem Ludwig Meidner, Paul Zech und Robert R. Schmidt als Herausgeber zeichneten, feuerte den Künstler als »Rhapsoden, Ausrufenden, Befeuernenden, Entfachenden des heiligen Feuers: der Energie« an. Zweifellos erhielt Hausmann hier den energetischen Impuls seiner künstlerischen Arbeit. Schon in einem Brief vom 16.9.1915 an Hannah Höch sprach er von der Energie des Bildes, die anstelle des Gegenstandes auf den Beschauer wirken sollte. Im Mittelpunkt seiner künstlerischen Arbeit stand damals der ›Kubismus‹ der Farbe und der Form. Wie Hausmann dabei vorging, erfahren wir aus einem Brief an Hannah Höch vom 26.8.1915. Hausmann ließ sich von dem Inventar im Atelier des mit ihm befreundeten expressionistischen Malers Erich Heckel (1883–1970) inspirieren: »Dann holte ich mir eine von seinen Negermasken, braunschwarze sehr schöne, herüber und malte ein grosses Stilleben, Negermaske mit gelben Blumen.«<sup>29</sup> Hausmann war hellwach für die Einflüsse der Avantgarde, die sich zu der Zeit durchgängig mit dem Primitivismus der Negerkultur auseinandersetzte.

Viel zu seiner Schaffensfreude trug seine Liebe zu Hannah Höch bei, die er am 28. April 1915 kennengelernt hatte. »Ich brauche jetzt... gar nicht wollen, ich kann nur tun«, schrieb er ihr im Juni 1915. Eine gemeinsame Arbeit schlug Hausmann ihr vor – ein Heft mit Schriftholzschnitten und einem ›schönen‹ Incunabelholzschnitt.

Wenig ist aus jenen Jahren von Hausmanns Werken bekannt, die Herwarth Walden im Januar 1916 ausstellen wollte.<sup>30</sup> Es kam jedoch nicht zu einer Ausstellung in der ›Sturm‹-Galerie, weil Hausmann es ablehnte, zusammen mit Georg Schrimpf und Hans Richter präsentiert zu werden. In diesem Zusammenhang erwähnte er auch Maria Uhden und Johannes Itten.<sup>31</sup>

»Eine extreme Lauterkeit« gegen sich<sup>32</sup> – das forderte Hausmann von sich als »Das-eins-Voraussetzung« schon 1915. Die andere ausgeprägte Eigenschaft sollte seine Skepsis werden – »Zweifeln an aller Oberfläche, um die Tiefe und Geistigkeit der ›Dinge‹ zu finden«, hieß es programmatisch in einem Brief vom 11.7.1916 an Hannah Höch. Nicht den ›Menschen‹, aber dem ›Leben‹ glaubte er, geradezu schon einen Grundsatz seiner Dadasophie aufstellend.



Hausmann: Synthetisches Cino der Malerei, 1918/1919

»Gold und Maschine, Ruhe und Bürgerlichkeit fressen den Menschen. Der Mensch muss sich besser erkennen.« (Brief an Hannah Höch vom 28. 7. 1918).

Diese kritische Einstellung mobilisierte den dadaistischen Willen Hausmanns, das Leben »durch Erleben zu gestalten«. <sup>33</sup> Mit schöpferischer rastloser Unruhe und angespannter Intelligenz stellte sich Hausmann in den kommenden Jahren der Aufgabe, sein »verhärtetes Ich« <sup>34</sup> zu sprengen. Hierbei war ihm der Kontakt zu Franz Pfemfert, dem Herausgeber der »Aktion«, seit 1915 besonders wichtig. Wie Pfemfert war Hausmann schon seit Kriegsausbruch kriegsfeindlich eingestellt – »gänzlich Europäer und international, allem Patriotismus fern«. Eine Abschrift von »De profundis clamans« von Romain Rolland legte er auszugsweise dem Brief vom 28. 12. 1915 an Hannah Höch bei: »...ich sehe das blutgetränkte Meer steigen, das den schönen Leib des verstümmelten Europa trägt, und ich höre den Sturm des Wahnsinns, der die Seele fortreisst.« Hausmann bezog stets den ausländischen Standpunkt, besonders 1919/20 Tzara gegenüber, um seine Distanz zur deutschen Kultur zu demonstrieren.

1917 begann Hausmann, sich oppositionell und aufklärerisch zu betätigen. Mit dem Vorsitzenden der Arbeiterjugend, Ernst Neumann, und Titus Tautz war er an der Verbreitung der Lichnowsky-Broschüre beteiligt, die den Deutschen die Schuld am Krieg gab. Bei dieser illegalen Tätigkeit wird Hausmann mit Franz Jung zusammengearbeitet haben, bei dem bei Titus Tautz damals wohnte.

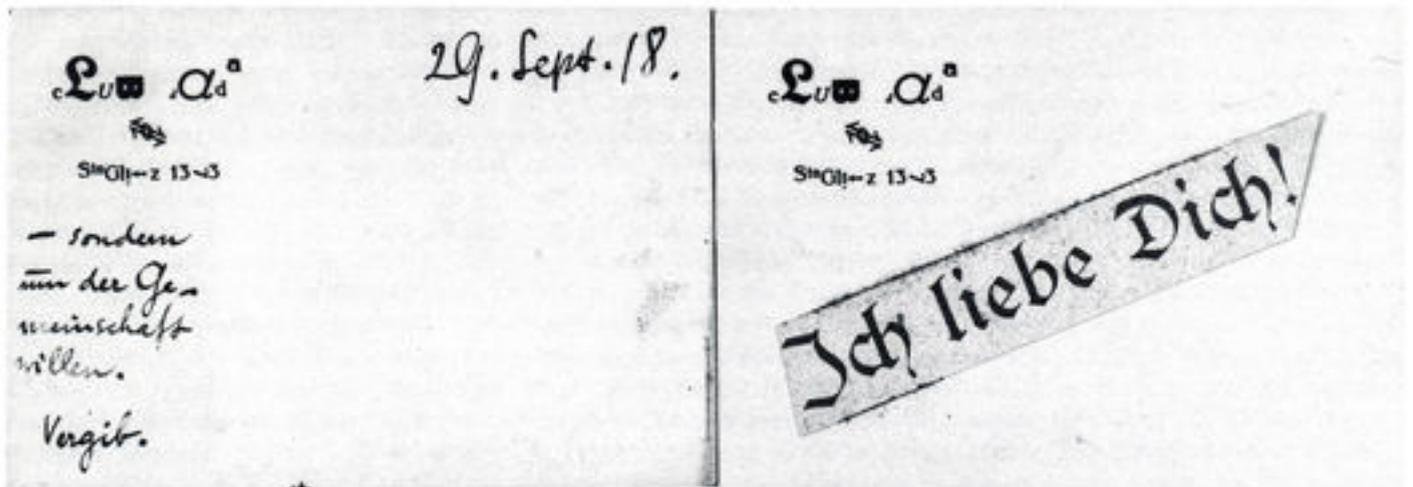
Im August 1917 gründete Hausmann zusammen mit Conrad Felixmüller, Heinar Schilling, Walter Rheiner, Felix Stierner, O. M. Graf die »Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden«. Flugschriften, Ausstellungen, Vorträge, Konferenzen, Versammlungen, Offene Briefe, Umzüge – das sollte die Arbeitsgemeinschaft im Namen der »Selbstbesinnung« und des »Freiheitswillens« bewirken. <sup>35</sup> Es kam daraufhin tatsächlich zu vier Abendveranstaltungen zwischen dem 15. September und dem 3. Oktober 1917. Ein Prospekt erschien, der von Recha Rothschild, Hausmann, Felixmüller, Heinar Schilling, Felix Stierner, Max Bruhn, Walter Rheiner, Bess Brenck Kalischer, Dietrich unterzeichnet wurde. Darin hieß es u. a. über die Aktivitäten zum 3. Oktober: »Heute soll alles Erlebnis und Protest gegen das, was außen

geschieht, drängen. Protest wird gemalt, gemeißelt, geschrieben, geschrien. Wir müssen ihn tun oder unserer Mitschuld erliegen. Felix Stierner zeigt die Wesenheit August Stramm's auf. Max Bruhn verliest sein »Manifest«, die erste Verkörperung der neuen Einheit. Raoul Hausmann stellt Religiöses neben Tat, faßt sie in eines, damit Religion das gebundene Sein jede andere Lebensäußerung aufhebe. Ein Widerspruch wird wach. Letzte Beruhigung kann heute, wo wir in allen Schauern stehen, nicht nur seelische Angelegenheit sein, sie muß die Schrecken selbst durchwaten, muß aus der Berührung mit der Materie kommen. Felix Stierner verliest Rubiners »Änderung der Welt.«

Als Postulat der Gruppe wurde vor allem »Empörung« herausgestellt. Das Religiöse versuchte Hausmann neu zu definieren, indem er es von der christlichen Moralität befreite. Sich auf Mereschkowskij berufend, den Autor von »Tolstoj und Dostojewskij« (1903), erklärte Hausmann 1917: »Gott im Menschen als Demut und Gewalt, Gut und Böse, indeterminierter Determinismus allein aus Wahrheit des Mensch-Geistes.« <sup>36</sup> Mit dieser lebensphilosophischen Haltung widersetzte sich Hausmann dem apokalyptischen Denken des Christentums, seinem Determinismus eines Welt-Endes. In diesen Gedanken wurde der Einfluß Baaders deutlich, der ihm in einem Brief vom 19. 11. 1916 schrieb: »Die Frucht vom Baume des Lebens hast du gegessen, wenn du beide Seiten Gottes im Gleichgewicht halten und in dir spielen lassen kannst nach deinem Willen.«

Ende 1917 wurde Hausmanns Empörernatur immer deutlicher. »Dringend erhebt sich die Forderung eines Lebens der Beziehung, eines neuen Begreifens... der Zertürmmerung des gesicherten Seins, der Macht der fremden Gesetze über den Menschen«, <sup>37</sup> schrieb er in seiner manifestartig verfaßten Notiz »Menschen-Leben-Erleben«.

Die »Freie Strasse« wurde für Hausmann eine »Schule der Selbstbefreiung aus der bürgerlichen Verfremdung der Person und deren Existenz in der Gemeinschaft«. Wie wörtlich er das nahm, wurde in seiner Beziehung zu Hannah Höch deutlich. Hausmann schien zeitweilig die Erkenntnisse der »Freien Strasse« den Problemen in dieser Liebe überzustülpen, statt sie tatsächlich lösen zu wollen. Gesellschaftliche Konventionen spielten in diesem Verhältnis eine große Rolle und ließen Hannah Höch

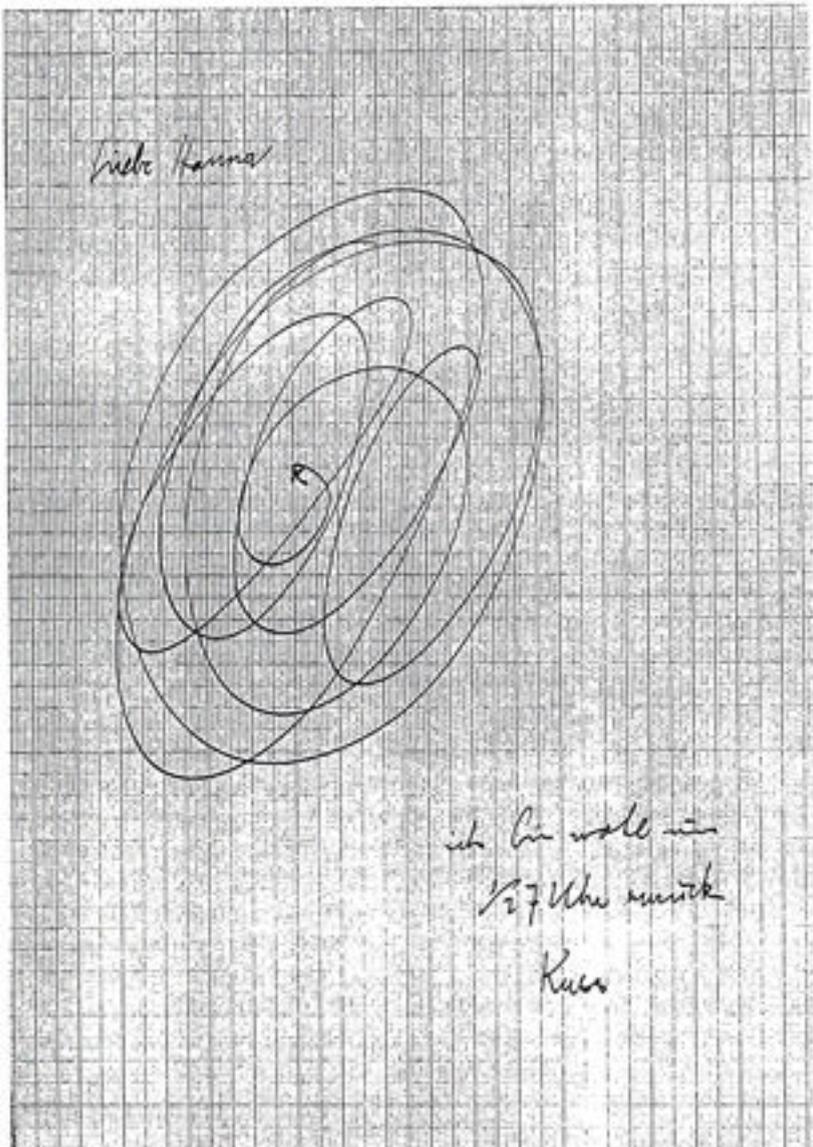


Hausmann: Karte an Hannah Höch, 29. 9. 1918 (Vorder- und Rückseite);  
 Hausmann: Selbstporträt mit Hannah Höch, um 1916;  
 Hausmann: PRÉsentismus, aus: 'De Stijl', Jg. 4, H. 9, 1921;  
 Hausmann: Dada-Auge, aus: 'Der Dada', Nr. 3, 1920.



# PRÉSENTISMUS

GEGEN DEN PUFFKEIßMUS DER TEUTSCHEN SEELE



Hausmann: Gruß an Hannah Höch, um 1919;  
Hausmann: Dada-Reclame, um 1920.



und Raoul Hausmann nicht zu einer wahrhaften Gemeinschaft kommen – zu einer »Theokratie der menschlichen Dreieinigkeit Mann-Weib-Kind«, wie sie Hausmann vorschwebte.<sup>38</sup> Hausmann war verheiratet und trennte sich nicht von seiner Frau, sondern wünschte vielmehr eine Dreierbeziehung, wobei Elfriede Hausmann-Schaeffer wohl die mütterliche Seite der Frau verkörperte und Hannah Höch die der Geliebten. Während Hausmann sich an dem Vorbild orientierte, das Franz Jung zeitweilig mit Margot Jung und Cläre Oehring gelebt hatte, forderte Hannah Höch Hausmanns ungeteilte Liebe. Hausmann selbst wollte in ihrem Leben als ihr Befreier von den Konventionen der »Vaterrechtsfamilie« auftreten, die Hannah Höch nach seiner Einschätzung sehr prägten. Wann immer die Probleme in der Beziehung zu Hausmann zunahm, zog sie sich nämlich in ihr Elternhaus nach Gotha zurück. Zu Jungs Roman »Der Sprung aus der Welt« (1918), der eine tragische Dreierbeziehung darstellte, schrieb sie am 17.6.1918 an Raoul Hausmann: »Und was sagt mir das Leben und die Dichtung Jungs? Bin ich nicht mit Fleisch und Blut durch diese Qualen geschritten? Ich weiß, ich brauchte nicht noch einmal zu hören, wie drei schwache Menschen sich ziellos quälen – denn dies ist ihre Schwäche, ziellos – denn das Ziel will ja gar *keiner* erreichen. Jeder ist furchtbar egoistisch, noch immer, alle lügen auch dort. Wenn einer ginge... wirklich ginge... gütig *liebevoll*, verflucht müssten dann die zwei Andern sein, wenn (sie) nicht soviel Kraft aufbrächten, ein Leben *zusammen* zu leben. Aber zu Dritt geht es nicht.« In der Liebe Hannah Höchs zu Raoul Hausmann lag eine entschiedene Forderung, deren Nichterfüllung sie dazu veranlaßte, 1916 und 1918 abzutreiben.

Diese Verweigerung der »Theokratie« des »WIR« traf Hausmann tief, denn sie widersprach nicht nur seinem Ideal, sondern auch der Vorstellung von einer Selbstbefreiung der Frau, die er vor allem in dem »Willen zur Selbstauflösung«, in dem »Mutterschaftstrieb« wahrnahm, ganz den Vorstellungen von Otto Gross folgend. Hannah Höch hingegen warf er »Selbstsicherung« vor, die seiner Meinung nach mit »aufgepeitschtem männlichen Protest«<sup>39</sup> gleichzusetzen war, der sich einstellte, wenn die Frau ihre individuelle Selbständigkeit retten wollte. Daß Hausmann mit dieser Überfigur des »Wir« ungeheuren Druck auf Hannah Höch ausübte und zu

# imsbwtoza

großer autoritärer Ungeduld, ja Roheiten neigte, erkannte er nur in äußersten Krisensituationen, in denen sich Hannah Höch von ihm trennen wollte. So beispielsweise am 13. 7. 1918: »*Ich selbst* nehme fortwährend eine Proteststellung ein, aus der heraus ich Deine Freiheit nie ertragen habe, *nie duldet* – *ich verbarg* meine Vergewaltigung fortwährend *vor mir selbst*... Ich habe viel mehr als Du die Kindheitskomplexe zu überwinden.« Beide Künstler begaben sich schließlich in einen Strudel von Vorwürfen und Selbstreflexionen, in einen leidvollen Prozeß von Annäherung und Entfremdung, der die Trennung 1922 unausweichlich machte.

Diese Erfahrungen stimulierten Hausmann zu theoretischen Reflexionen von utopischen Dimensionen, die er in den Essays »Zur Auflösung des bürgerlichen Frauentyps«,<sup>40</sup> »Der Besitzbegriff in der Familie und das Recht auf den eigenen Körper«,<sup>41</sup> »Zur Weltrevolution«<sup>42</sup> u. a. darlegte. In Relation zu seiner problematischen Beziehung zu Hannah Höch erscheinen sie wie eine Kompensation seines »despotischen« Verhaltens. Hausmann kam in konsequenter Weiterführung der Ideen von Otto Gross zu dem Schluß, daß die »kommunistische Bewegung zum Fiasko des männlichen Geistes« führen würde, wenn »in ihr nicht eine radikale Umstellung von bloß ökonomischer Gerechtigkeit zu einer Sexualgerechtigkeit vollzogen wird, die die Frau endlich zur Frau werden läßt.« »Diese Kräfte eines Seins in Widersprüchen, einer mehr kugelartigen gestirnmäßigen Durchdringung von Körper, Geist, Ökonomie und Sexualität als Gegensatz zur Pyramide (verwirklicht z. B. im Rätssystem, dem ersten nicht auf Schichtung basierten Staatsgedanken) können durch die Frau viel umfassender verwirklicht werden.«<sup>43</sup>

Den krassesten Ausdruck patriarchalisch verhärteter Einstellung erkannte Hausmann im Individualanarchismus und »seinen föderativen Formen der männlichen Gesellschaft mit den Symbolen des Führers, Königs, Vaters«, demgegenüber der Kommunismus ihm schon revolutionär erschien, weil er die Individualkulte auflöste.

Vor allem in seinem Essay »Zur Weltrevolution« plädierte Hausmann für die Aufhebung der Vaterrechtsfamilie und der bürgerlichen Ehe, um die Frau aus ihren Fesseln zu befreien: »Die »wahren« Männer treten heute für die Ablösung der Besitzrechte des Mannes an der Frau und eine

Aufhebung der Minderwertigkeitsfamilie genauso ein, wie für die ökonomisch-kommunistische Gesellschaft, die gleichläuft mit einer erweiterten Sexualeinstellung.«<sup>44</sup>

Diese kulturtheoretischen Auseinandersetzungen bestimmten Hausmanns Dada-sophie. In seinen Manifesten finden sich dazu verkürzt-programmatische Thesen.

Dada begann für Hausmann mit dem ersten Dada-Abend am 12. April 1918, dessen Erfolg er Hannah Höch stolz berichtete.<sup>45</sup> Er sah in Dada nicht nur eine wirk-same Kulturrevolte, sondern auch gleichzeitig eine finanzielle Möglichkeit. Während 1918 die Freundschaft mit Baader für die Dada-Aktivitäten von großer Bedeutung war, erweiterten sich Hausmanns Dada-Kontakte im Jahre 1919 auf Huelsenbeck, Grosz, Herzfelde und Heartfield. Hausmann war wesentlich beteiligt an den Aktivitäten und Plänen zur Dada-Soirée am 30. April 1919, der ersten Dada-Ausstellung im Mai 1919 in den Räumen des Graphischen Kabinetts I. B. Neumann, an der Organisation der Dada-Tournee im Frühjahr 1920 und der »Ersten Internationalen Dada-Messe« im Juli/August 1920. Auch die Dada-Publizität, vor allem die Veröffentlichung von »Der Dada« Nr. 1 und Nr. 2 hing weitgehend von ihm ab. Nr. 3 veröffentlichte er zusammen mit Grosz und Heartfield.

Nach der Dada-Messe wirkte Hausmanns dadaistischer Elan nicht nur in der Opposition der Novembergruppe im Juni 1921,<sup>46</sup> sondern er wandte sich selbst gegen Dada. Hausmann wurde 1921 »PRESENTIST«.<sup>47</sup> Friedlaender hatte diesen Begriff schon 1913 in einem Aufsatz im »Sturm« unter dem Titel »Präsentismus«<sup>48</sup> geprägt als bewußte geistesgegenwärtige Haltung im Tanz aller »Positionen und Negationen«. Hausmann zog mit diesem Begriff Bilanz seines dadaistischen Anliegens: »...alle Möglichkeiten, Gegebenheiten der Sekunde zusammenpressen in faßbare Energie, Weisheit.«<sup>49</sup> In dem Text betonte Hausmann seine Absage an den destruktiven Geist Dadas und seine konstruktive Suche nach neuen schöpferischen Möglichkeiten: »Die Zeit der destruktiven Psychologien und Relativitäten ist vorbei – eben, noch in der letzten Stunde haben wir sie endgültig begraben: Wir stehen vor der äußersten Entscheidung zur möglichen Welt!« Diese Welt sollte eine »Synthese aus Geist und Materie« sein. Seine Aufgabe als Künstler sah Hausmann darin, der gesellschaftlichen Veränderung durch den

Hausmann: Plakatgedicht, 1918;

Hausmann: Manifest von der Gesetzmässigkeit des Lautes, aus: »Mecano«, Nr. 2, Leiden 1922.





grenzensprengende kombinatorische Phantasie als das eigentliche Perpetuum mobile und Energiezentrum zu vergegenwärtigen.

Neben diesen elementaren künstlerischen und wissenschaftlichen Auseinandersetzungen verlor Hausmann als ›Antidadaist‹ nicht die empörerischen und satirischen Eigenschaften. Das stellte er vor allem auf dem ›Kongreß der Union fortschrittlicher Künstler‹<sup>58</sup> unter Beweis, der in Düsseldorf vom ›Jungen Rheinland‹ vom 29.–31. Mai 1922 organisiert wurde und als Veranstaltung zur ›I. Internationalen Kunstausstellung‹ Düsseldorf geplant war (vgl. Dada-Manifestationen).

Als Mitglied der ›Kommune‹, zu der Stanislaw Kubicki, Ludwig Hilberseimer, Otto Freundlich u. a. gehörten, beteiligte er sich am Protest gegen die Interessengruppierungen, die der internationalen Gemeinsamkeit der Ausstellung widersprachen. Hausmann nahm nicht an dem im September folgenden Dadaisten- und Konstruktivistenkongreß 1922 in Weimar teil, er schloß sich der ›Internationalen Ausstellung revolutionärer Künstler‹<sup>59</sup> im Oktober 1922 in Berlin an. Hier wurden neben Gruppenmitgliedern der ›Kommune‹ noch Franz W. Seiwert, Jankl Adler und Hedwig Mankiewicz ausgestellt, die Hausmann wohl im gleichen Jahr geheiratet hatte. Denn sie trat schon am 30. September 1922 auf der Matinee, die Schwitters im Anschluß an den Dadaisten- und Konstruktivistenkongreß in Hannover initiierte, als seine Frau auf.

Am 30. Dezember 1923 fanden Schwitters und Hausmann wieder zu einer gemeinsamen Merzmatinee zusammen; auf ihr führte Hausmann u. a. seinen ›Tyspi WangWangRainbow‹ vor. Hausmann schuf im Merzbau von Schwitters eine Freundschaftsgrotte mit der Montage der ›Monna Hausmann‹.

In der Zeitschrift ›G‹<sup>60</sup> von Hans Richter bündelte Hausmann 1923/24, seiner Vielschichtigkeit gemäß, Essays über so unterschiedliche Bereiche wie Mode, Film und lebensphilosophisch-naturwissenschaftliche ›Ausblicke‹. Immer wieder stellte sich Hausmann den dadasophisch hohen Anspruch, Grenzen zu durchstoßen und in neue Dimensionen vorzudringen:

›Wo ist das neue Gehirn‹, schrieb er in ›G‹, ›das Neuorgan, das nicht mehr dieser Zeit angehört, das nicht mit der kleinsten messbaren Einheit, dem Atom operiert, das die Verwandlung der Seins-Raumwelt

in eine bewegte Zeit-Raumwelt das erstmal erhellend erkennt?‹ Und dadasophisch kam er zu der Erkenntnis: ›Aber die elementaren Kräfte dieser jeder spezialwissenschaftlichen Denkweise entrückten Lebensvorgänge kann der Mensch nicht bewältigen in der Hypothek der klassischen Mechanik oder der Relativitätstheorie – es fehlt ihm eine schöpferische Anschauung der tiefen Bezüglichkeiten.‹<sup>61</sup>

In einer Vorankündigung seines Romans ›Heute und übermorgen‹ – später erschienen unter dem Titel ›Hyle‹<sup>62</sup> – in der Zeitschrift ›Der Gegner‹ (1931), deren Herausgabe Franz Jung übernommen hatte, wird noch einmal klar, was Hausmann schon im Dadaismus vielschichtig anlegte: In dem Roman ging es um ›das Erlebnis der Zeit, der ganzen Ungewißheit von Individuen, die durch besondere Gemeinschaftsbildungen aus der Linie der allgemeinen Lebensgestaltung hinausgewachsen sind ... Das Erfahren der physiologischen Zustände, das Umspültsein des Menschen von Raum und Zeit wird ganz deutlich. Denn der Mensch erlebt vielerlei Arten von Zeiten, vielerlei eigene und fremde ... Ich wollte vermitteln, wie für einen durch alle Zusammenbrüche, Einsamkeiten und Zwiespälte gegangenen Mann die Welt über und durch die Frau zum elementaren Erlebnis wird, das nach einer neuen Kollektivität, einer neuen sozialen Struktur, auch einer innerdimensional anderen Bindung, als der heutigen Familie, drängt. Die Unabhängigkeit von und die Unerschütterbarkeit des wirklichen Menschen durch die Zivilisation ist der unausgesprochen sich durch das Ganze hinziehende Maßstab ... Ich mußte dieses Buch schreiben, gegenüber einer Zeitgenossenschaft, deren Lebensfähigkeit und Impotenz zum verlogenen Tempo einer nicht vorhandenen Arbeits- oder Sportwelt schießt.‹<sup>63</sup>



Linke Seite: El Lissitzky (Typhogr.): Werbung zu Merz-Matinee am 30. 12. 1923; Hausmann: Mode (Auszug) und Fotoporträt mit selbst entworfenem Mantel, aus: ›G‹, Nr. 3, Juni 1924; Oben: Hausmann/Schwitters: PIN, London 1962 (mit Widmung Hausmanns an Huelsenbeck).

## »SCHRANKENLOSE FREIHEIT FÜR HH«

Hannah Höch  
(Gotha 1. 11. 1898–  
31. 5. 1978 Berlin)

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 rechnet 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 vorgebrachten 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



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



**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 Raritätensschrank 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 Werkbundausststellung 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... /





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.



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 bestätigt: »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 lebhaft literarische Anregungen, die vornehmlich von Hausmann ausgingen, kennzeichneten die ersten Jahre der Beziehung. Mit Nietzsche, Momart, 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

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 Interponieren 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:

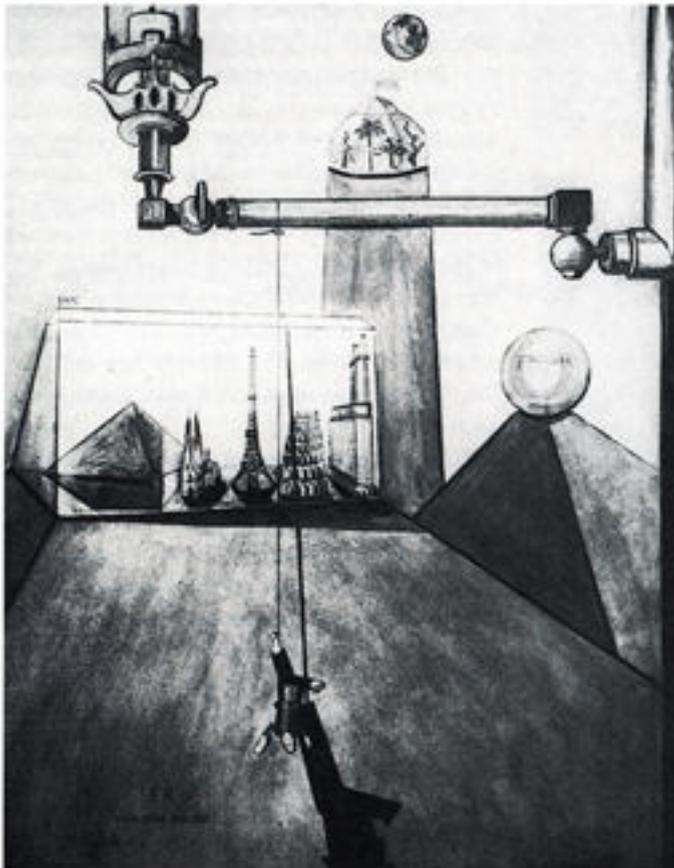
Komm Du,  
 fange die blauen Bälle  
 meines Da-Seins –  
 sie blühten aus lebenden  
 Wiesen und rundeten im Sonnenofen  
 Du mußt nicht mit  
 dem Metermaß kommen. –  
 alle sind rund, und  
 die kunterbunten Flecken  
 malte meine Seele darauf.  
 Meine Seele, die einen roten  
 Teppich webt – auf 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.

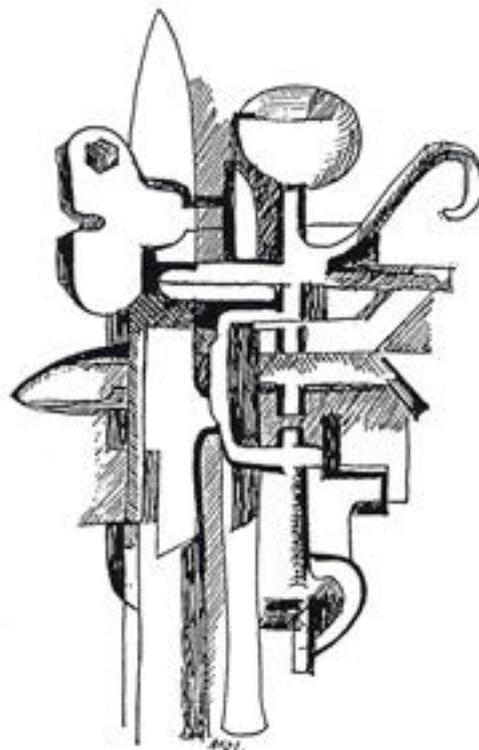
Hannah Höchs Verarbeitung der Tren-



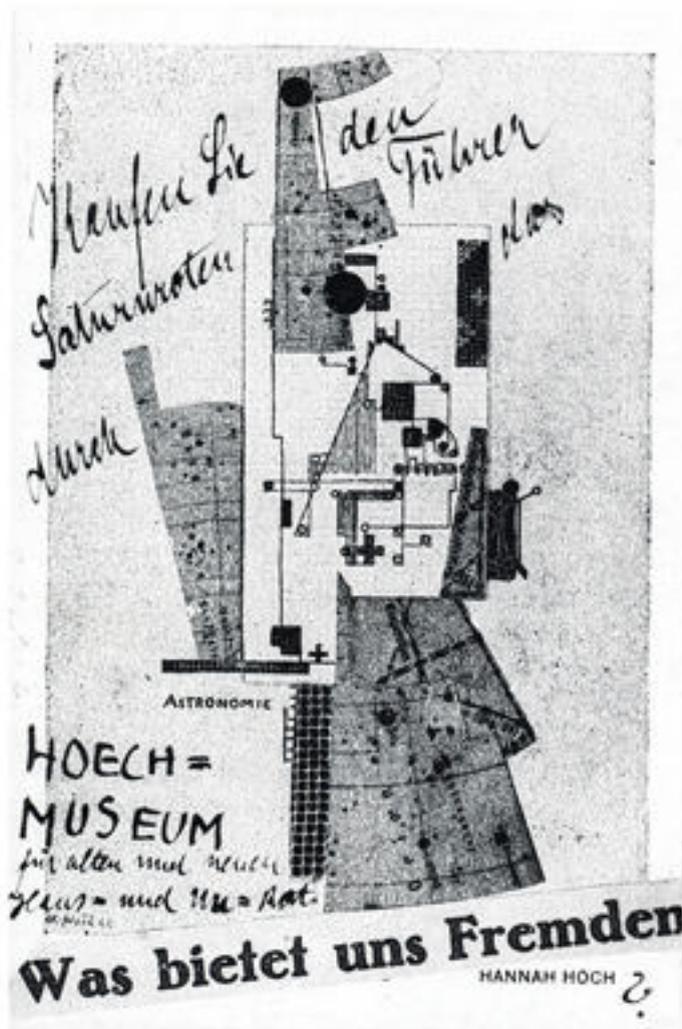
nung von Hausmann wird besonders in einem Brief an ihre Schwester um 1922 deutlich. »Ich trage mein Los mit Fassung und versuche mit aller Kraft nicht zugrunde zu gehen. Ich bin sehr zäh und will tapfer sein. Ich habe es sehr, sehr schwer, und bin manchmal sehr müde – aber ich darf nicht einschlafen –, 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 unlösbarer 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 Grotteske über ihre Italienreise,<sup>30</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 Höchs 'klassische' dadaistische Schaffensphase. Sie entwickelte all 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 lebhafteste 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 ausgedreht. 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.

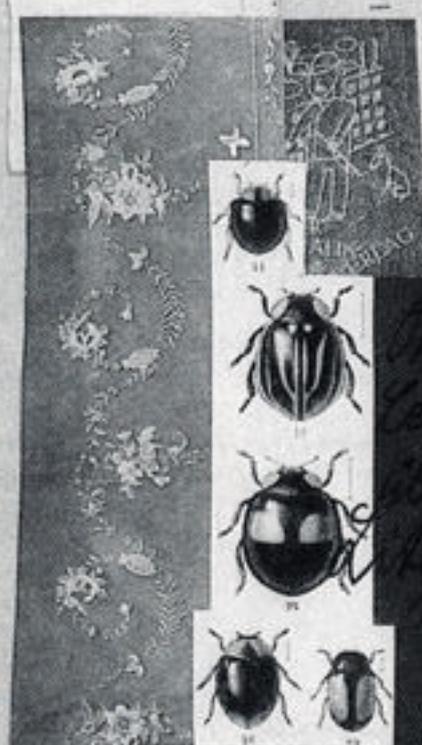
*Meine*  
Hausprüche.  
*H. Müller + Hoch.*



ARMIN

Wird Person den stein-  
artigen Zustand auch in  
ihre Moralität bringen?

*Friedlaender.*



Die dieser  
Lesepult kann  
überhaupt keine  
Kritik verstanden  
werden.

Der Tod ist eine  
durchaus dadaistische  
Angelegenheit.



DADA  
Polizei der  
Polizei  
*H. Müller*

*Basel*

Gefährlich ist nur eine un-



Zeit - und doch keine  
Zeigen auf Zeit.

arp.

Es regnet  
Blätter

Gods ist obre  
Polizei der Polizei!  
HULSENBEK

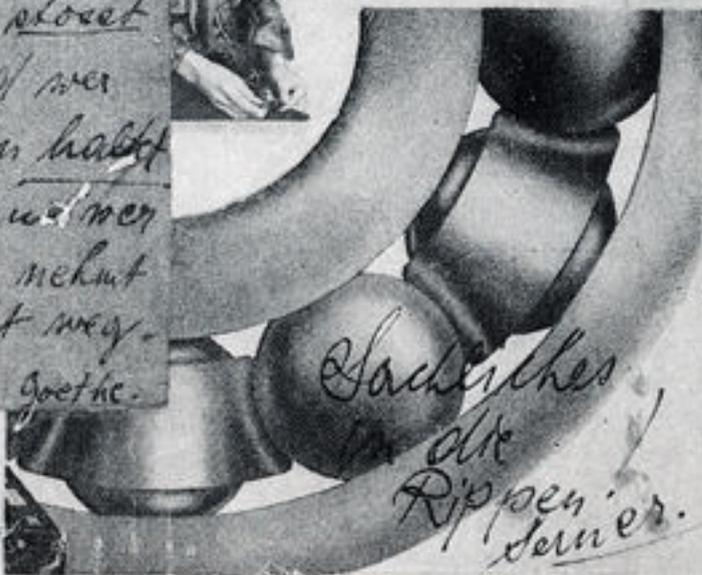
was sie sagen, sie wissen nicht wie der  
gebirgliche Kirchbaum  
steht  
Kurt Schwitters.



Akustische Täuschung,  
dass, wo nichts gehört  
wird, auch Nichts  
da ist. . . Ecce homo.

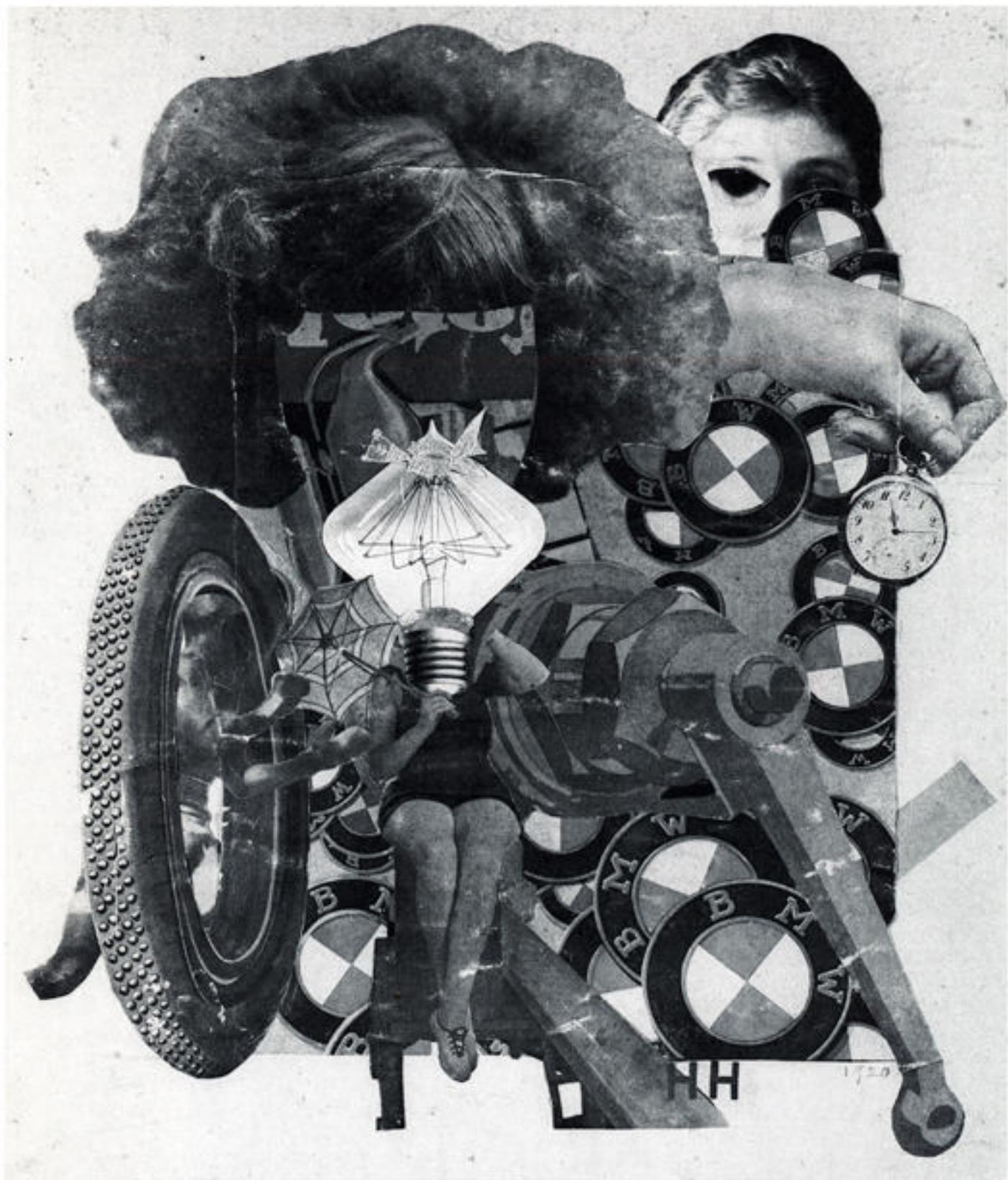
Wer sich mäht, den stoßet  
nicht zurück; null wer  
sich entfernt, den hält  
nicht zurück; null wer  
hieher kommt, den nehm  
auf als ob er nicht weg-  
gewesen wäre.  
Goethe.

schlechte  
Bischoff  
Hammer



Sachliches  
in der  
Rippen-  
Serièr.

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 Schneideisches 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 Leseputz 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.