

## Dada und Eros

Zum kultur- und gesellschaftskritischen Spektrum Dadas gehörte es, die tradierten Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern in Frage zu stellen. Daß es sich hier um einen Auf- und Ausbruch aus gesellschaftlichen Konventionen handelte, der mit Widersprüchen und Ambivalenzen einherging, soll im folgenden dargestellt werden.

Dada Berlins Kulturkritik war von den Forderungen nach erotisch-sozialer Revolte geprägt, die der Psychoanalytiker Otto Gross seit 1910 in den damaligen Bohèmekreisen von Ascona, München und Berlin verbreitete. Wie sich seine psychoanalytischen Forderungen nach einer Befreiung des Individuums aus gesellschaftlich vorgeprägten Rollen auf die Liebesbeziehung zwischen Hannah Höch und Raoul Hausmann und ihre künstlerische Verarbeitung auswirkte, steht im Zentrum dieser Betrachtung. Ideal und dessen Durchführbarkeit entfachten hier einen unauflösbaren Konflikt. Darüber hinaus wird gezeigt, wie, unabhängig von diesen Theorien, die dadaistische Kritik am patriarchalen System in dadaistischen Werken grotesk zur Darstellung gebracht wurde.

■ Zunächst möchte ich mit einem der seltenen Liebesgedichte von Hannah Höch beginnen, das sie im August 1919 schrieb – zu einer Zeit, als die Probleme mit Hausmann ihr ein hohes Maß an Kraft abverlangten:

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>1</sup>

Hausmann idealisierte die Liebe seinerseits als »Durchdringung von Geist, Seele, Körper, Sexualität, die frei vom Besitzbegriff, gereinigt von Besitzgier, einen Anfang zur Gemeinschaft, ein Ineinanderschweben darstellt, das nicht zur Institution (Ehe) erstarren kann und darf.«<sup>2</sup> »Sich nicht vergewaltigen zu lassen und Andere nicht zu vergewaltigen«<sup>3</sup> – das war das Lebensprinzip des für Hausmann so bedeutenden Psychoanalytikers Otto Gross,<sup>4</sup> der die Utopie eines gewaltfreien Zusammenlebens und einer Gleichberechtigung der Geschlechter forderte und damit einen großen Kreis der literarischen und künstlerischen Avantgarde seit 1910 ansprach – unter ihnen Johannes R. Becher, Karl Otten, Max Brod, Walter Hasenclever, Oskar Maria Graf, Franz Werfel, Franz Kafka und Franz Jung. Während diese Schriftsteller mit Otto Gross persönlich befreundet waren, lernte Hausmann ihn aus dessen Veröffentlichungen in der *Aktion*, der *Freien Strasse*, der *Erde*, und dem *Sowjet* kennen. Auch muß ihm dessen Veröffentlichung »Über Destruktionssymbolik« (1914) im *Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie* bekannt gewesen sein.<sup>5</sup> Das größte Übel, das der Menschheit nach Gross widerfahren konnte, war die Herrschaft des Patriarchats. Gross erkannte, daß die »psychischen Typen von 'Männlichkeit' und 'Weiblichkeit'«<sup>6</sup> seiner Zeit künstlich geschaffene Produkte, Resultate der Anpassung an bestehende Verhältnisse waren, die es durch eine erotisch-soziale Revolution zu verändern galt. Die traditionelle Einteilung in die Macht des Mannes und die Unterdrückung der Frau widerstrebte seiner Vorstellung einer anarchistischen, sich in freien Liebesbünden organisierenden Gemeinschaft von gleichwertigen Menschen. Daher schwebte ihm nicht nur eine ökonomisch-kommunistische Gesellschaft vor – wie vielen Künstlern und Schriftstellern der Zeit –, sondern eine Revolution von innen: »Der Revolutionär von heute, der mit Hilfe der Psychologie des Unbewußten die Beziehungen der Geschlechter in einer freien und glückverheißenden Zukunft sieht, kämpft gegen Vergewaltigungen in ursprünglichster Form, gegen den Vater und gegen das Vaterrecht. Die kommende Revolution ist die Revolution fürs Mutterrecht«,<sup>7</sup> plädierte er. »Wahre Revolution« werde »Frau und Freiheit und Geist« zusammenbringen: »Der freie Geist, der nicht in der freien Liebe ist, wird immer konservativ und zersetzend sein.«<sup>8</sup> Das Mutterrecht solle die Beziehungen zwischen den Geschlechtern »rein halten [...] von Macht und Unterwerfung, rein von Vertrag und Autorität, rein von Ehe und Prostitution«,<sup>9</sup> denn dieses erst gewähre der Frau die wirtschaftlichen und damit sexuellen und menschlichen Unabhängigkeiten vom einzelnen Mann und stelle sie in ein Verhältnis der direkten Verantwortlichkeit der Gesellschaft gegenüber.<sup>10</sup> In der Familie sah Gross den Herd aller Autorität, weil hier das Patriarchat die Individualität in »Ketten schlug«. <sup>11</sup> Das Sexualverhalten des Mannes in der vaterrechtlichen Ehe sei aggressiv und besitzergreifend. Seit seiner Kindheit sehe sich der Mensch durch die patriarchale Gewalt an der Ausbildung seiner eigenen »Wesensart«, deren Grundlage die »Allsexualität« sei, gehindert. Er stehe im Konflikt zwischen dem Trieb nach Erhaltung seiner Individualität, dem »Eigenen«, und dem Trieb nach Kontakt zu seinen Mitmenschen, zunächst zur Familie. Diese zwingt ihn aber, den Eigenwert der Individualität aufzugeben und sich an ihre Gesetzmäßigkeiten anzupassen, weshalb Gross diesen Zwang auch als das »Fremde« bezeichnete. Aufgabe

der Psychoanalyse sei es nun, das »Eigene« als erotisch-soziale, revolutionäre Kraft zu befreien, um die gesellschaftlichen Konventionen zu sprengen. Die durch die »naturwidrigen Familien- und Milieusuggestionen«<sup>12</sup> unterdrückte »Allsexualität« führe nach Gross zu Neurosen, Perversionen und zu einem gewalttätigen Umgang zwischen den Geschlechtern. Die revolutionäre Kraft der psychoanalytischen Thesen von Gross lag nun vor allem darin, die Ursachen der Neurosen in den patriarchalen Strukturen der Gesellschaft zu sehen und sie nicht – wie sein Lehrer Sigmund Freud – auf persönliche Traumata zu reduzieren, die es zu heilen galt. Nicht eine Sublimation sexueller Instinkte sei die Aufgabe der Kultur, sondern die Befreiung jener auf sexuellem Wege.

Vor allem habe das Christentum dem Machtdenken die Moral geliefert – durch Vaterverehrung, Vaterrechtsfamilie, Monotheismus und Monogamie. Als den »blutigsten Gottesdienst der Machtreligion«<sup>13</sup> nahm Gross den ersten Weltkrieg wahr. Er übertrug seine Forderungen nach einer erotisch-sozialen Revolution auch auf die Kunst. »Eine Kunst, die sich nicht traut, durch die letztmöglichen Fragen der Unbewußtseinspsychologie hindurchzugehen, ist nicht mehr Kunst.«<sup>14</sup>

**II.** Hiermit lieferte er dem Berliner Dadaisten Raoul Hausmann seinen kultur-revoltierenden Ansatz für Dada. In seinem Aufsatz »Zur Weltrevolution«, publiziert in *Die Erde* im Juni 1919, argumentierte er im Sinne von Otto Gross, daß die kommende Revolution alle Kultur- und Lebensbereiche verändern müßte – nicht nur die Ökonomie, sondern auch »Wahrheit, Ordnung, Recht, Moral, auch alles Männliche und Weibliche«.<sup>15</sup> Er sah im Gegensatz dazu, daß in der gegenwärtigen Gesellschaft die patriarchalen Strukturen Unterdrückungen verursachen: Der Kapitalist unterdrücke den Arbeiter, der General den Soldaten, der Ehemann Frau und Kinder. Mit dem Patriarchat verband Hausmann den mit Machtstrukturen verknüpften »Kult um das männliche Ego«, der zu Ausbeutung, Nationalismus und Krieg geführt habe. Hausmann glaubte, wie Gross, daß Frauen fähiger seien, eine Gemeinschaft zu bilden, die frei davon sei, Macht über andere auszuüben. Daher sollten Frauen aus traditionellen Familienbindungen befreit werden. »Die Familie als Zwangsfaktor wird umgebildet in Gruppen, in Beziehungen, in Wahlfamilien, die durch die Umstellung der Frau von ihrer bislang nur männlich bedingten und reagierenden Sexualität auf eine wirkliche weibliche, deren Wesen genauso der Freundschaft, Kameradschaft, Gefolgschaft fähig ist (in anderen Formen) wie das bisherige männliche Sexualverhalten.«<sup>16</sup> Hausmann beendete seinen Aufsatz mit der utopischen Aussicht: »Die wahren Männer treten heute für die Ablösung der Besitzrechte des Mannes an der Frau und eine Aufhebung der Minderwertigkeitsfamilie genau so ein, wie für die ökonomisch-kommunistische Gemeinschaft, die gleichläuft mit einer erweiterten Sexualeinstellung.«<sup>17</sup>

Die Theorie und der Anspruch von Otto Gross wurden von Hausmann als eine praktische Aufforderung zur kulturellen Selbstentgiftung betrachtet, in die er auch Hannah Höch mit einbezog. Sie schien seiner Meinung nach noch zu sehr von den väterlichen Familienstrukturen geprägt.<sup>18</sup>

Mag diese Auseinandersetzung mit den psychoanalytischen Forderungen von Otto Gross zunächst aus einem großen Verlangen nach Wahrhaftigkeit entsprungen sein und mögen diese utopischen Thesen Hannah Höch zunächst auch zur Selbstbefreiung veranlaßt haben, so stellte sich bald das Paradox ein, daß diese Forderungen von Gross ihr eher zur Fessel werden sollten – und zwar durch die Art und Weise, wie sie von Hausmann eingesetzt wurden. Mit großer autoritärer Ungeduld und für Hannah Höch nicht zu ertragendem Besser-Wissen stülpte Hausmann seine Forderungen Hannah Höch über, um ihr damit Schuld- und Minderwertigkeitsgefühle einzuflößen.<sup>19</sup>

Beim Lesen der Briefe von Hausmann an Hannah Höch, 1989 von der Berlinischen Galerie veröffentlicht,<sup>20</sup> wird offensichtlich, wie diese Theorien zum Machtinstrument Hausmanns – allein schon durch ihre theoretisierende Sprache – wurden. Hausmann kaschierte mit diesen Forderungen nach einer sexuellen Befreiung Hannah Höchs sein großes Eigeninteresse, sowohl mit Hannah Höch eine Liebesbeziehung zu haben als auch mit seiner Frau Eltriède Hausmann-Schaeffer seine Ehe weiterführen zu können. Während Hannah Höch qualvoll unter dieser weiteren Beziehung Hausmanns litt, rechtfertigte sich dieser psychoanalytisch-theoretisierend:

*Du trittst ja gegen meine anderen Beziehungen gar nicht von Dir aus auf, sondern Dein Vater oder Großvater in Dir ist es, der Dich diese »Verhältnisse« unerträglich finden läßt – Dich zwischen Liebe und Haß hin- und herreißt. Wäre Deine Stellung zu diesen Beziehungen ganz innerlichst Dir eigen – dann würde ich dir alles opfern – aber es wirkt ja hier nur der letzte Zwang der Familie.<sup>21</sup>*

Hausmanns Vorwurf der Konventionalität widersetzte sich Hannah Höch in demselben Maße, wie sie sich auch der theoretischen Begrifflichkeit verweigerte. Sie setzte diese lediglich – vielfach ironisierend – in Anführungszeichen, so wenn sie schrieb, daß sie sich schon längst frei von Grenzen, die sie aus der »Familienatmosphäre heraus als Leitlinie gestaltet habe«, fühle. In demselben Brief vom 17. Juni 1918 schrieb sie ihm, auf die Kraft ihrer eigenen Worte vertrauend: daß sie sich überall an Schranken, Irrwege und Hinterhalte gestoßen sehe.<sup>22</sup>

Die Verzweiflung steigerte sich auf Seiten Hannah Höchs zu Verweigerung und Rückzug und auf Seiten Hausmanns zu Rohheiten. Es kam zu einer bewegten, von häufigen Trennungen erschütterten Beziehung. Betrachten wir die Stichworte, die Hannah Höch für das Jahr 1919 in ihrem Taschenkalender vermerkte, 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.*  
 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*  
 30.11.: *ich durfte mit. Dada Tribüne*  
 1.12.: *[unleserlich – d. Verf.]*  
 2.12.: *er weg. Furchtbare Szene*<sup>23</sup>

Nur in äußersten Krisensituationen, in denen sich Hannah Höch von Hausmann trennen wollte oder vor seinem bedrängenden Wesen floh, gab er sein autoritäres Verhalten zu: »*Ich selbst* leide schrecklich an Minderwertigkeitskomplexen, *ich selbst* nehme fortwährend eine Proteststellung ein, aus der heraus ich Deine Freiheit nie ertragen habe, *nie duldete* – ich *verbarg* meine Vergewaltigung fortwährend vor *mir selbst* [...] Ich habe vielmehr als Du die Kindheitskomplexe zu überwinden.«<sup>24</sup> Diese Reflexionen bewirkten jedoch keine Wesens- und Verhaltensänderung Hausmanns; zunehmend deutete er Hannah Höchs Verweigerungen als »selbtsichernden männlichen Protest« – auch und gerade als sie 1916 und 1918 abtreiben ließ. Stellte er sich doch vor, daß Hannah Höch die zukünftige Mutter »seines Sohnes« werden sollte. Nicht nur dieses Wunschdenken entlarvte gänzlich, daß er selbst seine patriarchalen Denkmuster nicht aufgab, sondern darüber hinaus auch die Tatsache, daß ihm Hannah Höchs künstlerische Tätigkeit ein Dorn im Auge war. Wann immer ihr Name zur Dadazeit veröffentlicht wurde, sorgte Hausmann dafür, daß er entstellt wurde. Wie seine besitzergreifenden Versuche sich zu brutal-egoistischen Phantasien steigern konnten, soll folgende Briefstelle Hausmanns belegen:

*Einmal, vor nicht langem, da warst Du so schön, in Schmerzaufgelöstheit: fuhr es durch mein Denken – töte sie! und dann wärest Du tot schön gewesen. Immer für mich dann schön geblieben – und nahm mir nicht das Recht und die Kraft dazu. Ich hätte dann immer, über alles hinweg, glauben dürfen: so schön war sie. So schön, vor Schmerz. Kein Widerstand mehr. Nur schön.<sup>25</sup>*

Hannah Höch fühlte sich von Hausmann nicht nur nicht als »ganzer Mensch« anerkannt, sondern auch demontiert – eine Erfahrung, die wohl viel zur subjektiven Motivation beitrug, zerstückelte und parzellierte Menschen in ihren Montagen darzustellen. Deutlich wird dies auch in einer Satire, die Hannah Höch 1921 bei dem Schriftsteller Arthur Segal vortrug. Hier schildert sie sich als von Hausmann auseinandergenommene Puppe, die er nicht fähig sei, wieder zusammenzusetzen. Auch Hausmann erschien ihr als ein parzellierter Mensch in ihrer Liebesbeziehung, weil er sich ihr als »ganzer Mensch« entzog: Im März 1918 schrieb sie: »Leib und Seele, Kraft und Hingabe, Leidensfähigkeit, 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.«<sup>26</sup> Auch ihre Abtreibungen, die ihr – betrachten wir das idealisiert-harmonische Bild 'Frau und Saturn' – wie Zerstückelungen am eigenen Körper vorgekommen sein mögen, begründete sie mit der Einsicht, daß in Hausmann noch »so viel Totes« sei.

Das Fragment sollte bei den Dadaisten jedoch nicht nur auf eine imaginäre Ganzheit bezogen sein, sondern setzte auch subversive metamorphische Phantasien frei, die die traditionellen Vorstellungen von Geschlechterrollen sprengen sollten. In ihrer Montage 'Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands' spielte Hannah Höch durch groteske Montagen von Frauen und Männern mit der Auflösung von traditionellen Rollen- und Repräsentationsklischees.

Im folgenden werden wir sehen, daß alle Berliner Dadaisten vielfach das patriarchale System in ihren Werken kritisierten, obgleich sie in ihrem Privatleben durchaus noch von der patriarchalen Rolle geprägt waren und, wie Hausmann, trotz Forderung nach Emanzipation der Frau, in das alte Rollenklischee der Dominanz des Mannes zurückfielen.

III. Alle Berliner Dadaisten nahmen den ersten Weltkrieg als apokalyptische Falle des wilhelminisch-patriarchalen Systems wahr, in dem militärische Aufrüstung und Gesinnungsmilitarismus, kapitalistische Besitzgier, bildungsbürgerliche und theologische Vorstellungen von einer deutschen Welterlöserrolle sich zu einem aggressiven Männlichkeitswahn verdichteten.

George Grosz hat in 'Deutschland ein Wintermärchen' (1917–19) die Prototypen dieses wilhelminischen Hurrapatriotismus grotesk-satirisch karikiert, weil er die anhaltende machtpolitische Gefahr vom Gesinnungsmilitarismus der zwanziger Jahre erkannte.

Mit seinen Krüppeldarstellungen schärfte Dix nach dem Krieg den Blick für die Ruinen dieses Männlichkeitswahns und verdeutlichte dessen selbstzerstörerische Kräfte an Leib und Seele. Die 'Kartenspielenden Kriegskrüppel' (Abb. 17) (1919) schockieren die Betrachtenden durch die groteske Mischung des rudimentär vorhandenen lebendigen Organismus mit den scheinlebendigen mechanischen Gliedern und Prothesen. Beängstigend und lächerlich zugleich wirken diese Wesen eines lebendigen Todes oder toten Lebens. In »Graduale/Dies irae«, einer Art Totenmesse von Walter Mehring von 1921, ließ dieser Krüppel aufmarschieren, die »halb Fleisch/ halb in Scharnieren/halb verrostet/halb krepieren«.<sup>27</sup>

Dix verdeutlichte in dieser Darstellung, daß hier nicht nur Opfer, sondern auch Täter saßen. Das Eiserne Kreuz weist den Krüppel als Kriegshelden aus. Nur die Betrachtenden nehmen den Zynismus dieser Auszeichnung angesichts des zerstörten Körpers wahr. Durch die »schäbigen Überbleibsel« desillusionierte Dix den männlichen Mythos vom intakten, gesunden und kraftvollen Körper, der unverletzbar und stählern war. Die Darstellung von Dix läßt nur wenig Hoffnung, daß aus diesem ruinösen Menschenbild jemals eine elementare, erneuernde Kraft entspringen könnte, die die Wirklichkeit veränderte. Die erotische Phantasie im Kopf des Krüppels in der Mitte und der silbern-glänzende Phallus des rechten Krüppels sind grotesk-vitalistische Momente in diesem Totentanz der Prothesen.

In den dadaistischen Darstellungen und Montagen finden wir ein ganzes Arsenal von grotesken Erscheinungen der sich zersetzenden Menschheit und Persönlichkeit, von ihrem Identitäts- und Weltverlust. Die Dadaisten schockierten mit einer Ästhetik des Häßlichen, Obszönen, des Monströsen, mit Maschinen- und Automatenhaftem, mit Parzellierungen und Zerstückelungen. An der Keimzelle der Gesellschaft, der Familie, wurde der Unterdrückungszusammenhang, in dem Frauen, Männer, Alte und Kinder miteinander verstrickt waren, ebenso dargestellt wie im weiteren Bereich der Großstadt. In Schwitters 'Kathedrale des erotischen Elends' finden wir die groteske Deformation einer Familie: »Er hat den Kopf verloren, sie beide Arme; zwischen den Beinen hält er eine riesige Platzpatrone. Der verbogene große Kopf des Kindes mit syphilitischen Augen über dem Liebespaar warnt eindringlich vor Übereilungen.«<sup>28</sup> Auch Georg Scholz hat wohl eine der eindringlichsten dadaistischen Darstellungen des bürgerlich-patriarchalen Systems in der 'Industriebauernfamilie'<sup>29</sup> grotesk überzeichnet. Habgier, Scheinheiligkeit, Sadismus kennzeichnen die Züge dieser Familie.



17 Otto Dix, »Kartenspielende Kriegskrüppel«, 1920, Öl/Collage/Lw, 110 x 87 cm, Privatbesitz



In der Großstadt verdichten sich die mörderischen Motive des Männlichkeitswahns während des Krieges. Nicht nur das Schlachtfeld, sondern auch die Stadt war der sozial-defekte Ort menschlicher Zerstörung. In 'Pandaemonium'<sup>30</sup>, einer Zeichnung von Grosz aus dem Jahre 1915, treten in taumelnder Haltlosigkeit Säufer, Notzüchter, Räuber mit Spitzhacke, Knüppeln und Revolver auf. Abgeschnittene Köpfe und Leichen nehmen wir in dem aufgebracht Menschenchaos wahr. Die Angst vor dieser Art terroristischer Gewalt vermischte sich mit der realen Erfahrung vom Zusammenbruch des Affekthaushaltes der Gesellschaft während des Krieges und leugnete zugleich nicht, daß auch noch die pubertäre Phantasie von Greueln und Schaudergeschichten mitschwang. Die kriegstreibende bürgerliche Gesellschaft erschien den Berliner Dadaisten wie ein untergehendes Narrenschiff, in dem die »eigentlichen Höllenfürsten und Teufel« saßen.<sup>31</sup>

Der Mord wurde zum Hauptmotivstrang vieler Bilder von Grosz – eine Abgrundvision von männlicher Vergewaltigung, die Grosz verwarf und zugleich faszinierte. Zu beachten ist, daß in seinen Lustmord-Darstellungen der Frau oft der Kopf und die Hände abgeschlagen wurden – Körperteile, die die Frau um ihr Handeln und ihr Bewußtsein bringen sollten, um sie kopflos verfügbar zu machen. Zu gleicher Zeit, als Grosz 'John der Frauenmörder'<sup>32</sup> (Abb. 18) malte, schrieb er seinem Freund Otto Schmalhausen: »Unter uns: Ich scheiße auf die Tiefe von Frauen, meistens verbinden sie damit ein häßliches Überwiegen männlicher Eigenschaften, Eckigkeit und Schenkellosgkeit; ich denke wie Kerr [der Kritiker]: 'Jeist hab ick alleene'.«<sup>33</sup> Der Mord an der Frau befreite den Mörder jedoch nicht. Grosz zeigt den Mörder auch als ein besessenes Wesen, das ebenso von Selbsthaß getrieben schien und das Messer auch gegen sich richten konnte.<sup>34</sup> Im Selbsthaß widersetzte er sich verzweifelt der Gefangensetzung in den eigenen Panzer, in den er seit Jahrhunderten verkapselt schien. Der Selbstmord des Philosophen Weininger, des vielgelesenen Verfassers von *Geschlecht und Charakter* (1904), zeigte den Dadaisten aktuelle Zusammenhänge zwischen Frauenverachtung und männlichem Selbsthaß.<sup>35</sup>

»Das männliche Gegenüber hat die Alternative, sich angesichts des 'Ewig-Weiblichen' davonzumachen oder das Weibliche in ein Stilleben zu fixieren«, beobachtet Kathrin Hoffmann-Curtius zu Lustmord-Darstellungen von Grosz, »Faszination und Schrecken bei diesem Stückelungsvorgang sind im Bild als künstlerische Umsetzung und kriminalistische Tat ineinandergefügt. Der Malermörder stückelt den ganzen Körper der allegorischen Weiblichkeit zum Rumpf der Lust. Grosz umreißt ihn mit Pinsel, Messer und Stift in seinem kompositorischen Akt zu einem auf Dauer bewegungslos gemalten Torso.«<sup>36</sup> Auch dort, wo der Mord nicht vollzogen wurde, sehen wir in den Darstellungen von Grosz Männer mit gezücktem Messer, den Soldaten mit Gewehr, den Polizisten mit Pistole und Schlagstock, den General mit Schwert – offensichtlich machte Grosz den Schuldzusammenhang zwischen sexueller Aggressivität, Macht und Zerstörung bewußt. Er offenbarte, wie die militaristisch durchdrungene Gesellschaft sich selbst in einem Labyrinth von Gewalt verstrickte.

Und dort, wo die phallischen Attribute nicht so offensichtlich getragen wurden, in den bürgerlichen Cafés, zeigte sich die Aggressivität in den stechenden voyeuristischen



18 George Grosz, »John der Frauenmörder«, 1918, Öl/Lw, Hamburger Kunsthalle

Blicken, glotzender Stumpfheit und gefletschten Zähnen – wie beispielsweise in dem Aquarell 'Schönheit dich will ich preisen'.<sup>37</sup> Der männliche Blick entblößt nicht nur und macht die Frau verfügbar, sondern taxiert ihren Kaufwert. Die 'Schönheit' ist hier nicht umfassend Ausdruck menschlicher Sinnlichkeit, sondern Objekt voyeuristischer Kauflust. In diesem Bild tritt unverhüllt die zynische Macht des Geldes in Erscheinung, die die Liebe auf dessen wertnivellierende Gleichgültigkeit herabzieht. Trotz der Höllenglut der Farbe bleibt die Beziehung der Geschlechter in Exhibitionismus und Voyeurismus eingefroren. Und indem Grosz die 'Schönheit' deformiert, ruft er mit ihrer Häßlichkeit eine Ernüchterung hervor, die ihren 'Zauber' erkennend durchdringt.

Während in Grosz' und in Dix' Bildern noch historische Verbindungslinien zu Sittenbildern und Karikaturen gezogen werden können, gibt Francis Picabia der Prostitution die Bedeutung einer Maschine, in der das ausgelöschte Subjekt in resignativer Distanz, in Kälte und Beziehungslosigkeit vergegenwärtigt wird. In maschinenerotischer Analogie scheint 'Prostitution universelle'<sup>38</sup> darzustellen, wie das Verhältnis der Geschlechter in der Gesellschaft zu einem subjektlosen und käuflichen Energietausch im Regelkreis reduziert ist. Auch Hannah Höch griff 1920 diese maschinenerotischen Anregungen auf<sup>39</sup> und verfremdete in der sich selbst bestäubenden Besessenheit des mechanischen Systems dessen subjektlosen Regelkreis, das stereotype Bild der Befruchtungsmetapher von Biene und Blume grotesk verfremdend.

Bleiben wir noch bei der unterkühlt dargestellten Beziehungslosigkeit: Das große Gefühl, das Wurzeln schlägt, war anachronistisch geworden. Der Abfolge von Reizen im Großstadtverkehr war kein Handeln mehr gewachsen. Blickkontakte waren die einzigen, reduzierten sinnlichen Wahrnehmungen in der Großstadt. Die Menschen nahmen sich nur als Passanten wahr. Wenn sich Blickkontakte ergaben, dann war es Liebe sowohl auf den ersten als auch auf den letzten Blick.<sup>40</sup>

Hier drückt sich Momentbezogenheit aus. Die großstädtisch-flüchtigen Blicke wurden von den Berliner Dadaisten zur selben Zeit thematisiert, als sich die Momentfotografie in den Medien durchzusetzen begann. Diese Art des flüchtigen Blicks stellte Hannah Höch in 'Da-Dandy'<sup>41</sup> dar. Sie machte auf die Zusammenhänge zwischen weiblicher Schaulust und dem exzentrischen Auftreten des »Da-Dandys« aufmerksam, dessen Ziel es war, als anonymes Städter durch auffällige Kleidung und exzentrisches Verhalten in der Großstadt wahrgenommen zu werden und dergestalt seine Anonymität zu überlisten. Denn der Dandy war der Großstadtypus, der wahrgenommen werden wollte und hieraus sein ganzes Selbstbewußtsein zog. Er brauchte als Spiegel seiner selbst sein Publikum, auch und vor allem das weibliche.

In den Werken von Hannah Höch, Otto Dix und George Grosz werden Voyeurismus und Exhibitionismus als einzige Ebenen großstädtischer Begegnungen vielfach thematisiert. Sie gingen davon aus, daß zunehmend das Warenverhältnis die Stellung der Geschlechter zueinander bestimmte. Alle drei zogen weitgehend figurliche Darstellungen maschinenerotischen im Sinne Picabias vor.

Seit 1920 montierte Hannah Höch eine Serie 'Schöner Mädchen', aus der ich dieses weniger bekannte auswählte.<sup>42</sup> Hier verfremdet und parodiert sie die moderne, schlanke, sportliche Frau mit nackten Beinen, wie sie zu jener Zeit als Girl massenhaft in den Revuen und Illustrierten auftrat. Dieser neue Frauentyp, beeinflusst durch den modischen amerikanischen Girl-Kult, stellte ein neues Körpergefühl dar, weil er sich des wilhelminischen Korsetts entledigt und die leibliche Fülle zugunsten von Schlankheit, Motorik und Sportlichkeit abgelegt hatte.

Zu beachten ist hier der Schnitt zwischen Kopf und Körper, wobei das Fotoporträt das Klischeehafte dieser Erscheinung nur noch mehr betonen sollte. Die Frau steht auf einem Kugellager, Sinnbild des technischen Fortschritts, umgeben von seriellen Maschinenteilen und einem Mann, der, in Aufsicht fotografiert, auf sie zeigt. Die

Montage zeigt offensichtlich die Schau- und Zeigelust als zentrale Problematik der Kommunikation. Hannah Höch macht darüber hinaus den Beginn einer sexualisierten Körpersprache bewußt, die viel Kenntnis über die Manipulationstechniken des Massenmediums Illustrierte verrät. Die Kamera wird zum männlichen Voyeur, der das Klischee der modernen Frau fixiert.

In 'Dada Ernst' (1920) (Abb. 19) und 'Marlene Dietrich' (1930) (Abb. 20) verdeutlicht Hannah Höch die Tendenz der Medien, die Beine der Frauen zu fetischisieren. Eduard Fuchs sprach von einem »beinfetischistischen Paroxysmus« in den zwanziger Jahren.<sup>43</sup> Hannah Höch zitiert den männlichen voyeuristischen Blick gleich zwischen den gespreizten Beinen mit, darunter ein ganz Bein gewordenes Frauenobjekt montierend. Daß Bein, Stiefel und Fuß der Frau Decksymbole der phallischen Phantasie sein konnten, war Hannah Höch gegenwärtig. Zweifellos kritisierte sie in dieser Montage den voyeuristischen Blick des Mannes, der die Frau in begehrte Zonen parzellierte. Die Säge in der Montage versinnbildlicht die De-Montage der Frau durch den voyeuristischen Blick des Mannes.

In der Montage, die 'Marlene Dietrich' genannt wird, weist Hannah Höch darauf hin, daß die Persönlichkeit dieser großartigen Schauspielerin in den Massenmedien auf ihre Beine reduziert wurde und besonders die weiblichen Idole ihrer Zeit in Angebote parzellierter Sinnlichkeit zerlegt wurden. Der männliche Blick wird am unteren Rand mitzitiert. Deutlich wird, wie durch die Fetischisierung der Blick auf das Ganze zerstört wird, er sich in Teilen verfängt und diese für das Ganze hält. Und dennoch scheint mir in 'Marlene Dietrich' weniger das Deformierend-Grotesk-Kritische bestimmend, als vielmehr die Tendenz, den Bein-Fetischismus zu ästhetisieren – eine Tendenz, die die Pop-art in den sechziger Jahren noch verstärkte.

In »Banalitäten«, einem Handzettel von Schwitters, lesen wir folgende Anspielungen auf den »beinfetischistischen Paroxysmus« der zwanziger Jahre, in dem er wohl auch sexuelle Aggressionslust der modernen Frau vermutete: »Das Weib entzückt durch seine Beine. Ich bin ein Mann und habe keine.« Schwitters spielte ironisch auf unbewältigte Kastrationsängste an, die Freud als Ursache des Fetischismus aufgezeigt hatte. Schwitters' groteske Bemerkung war nicht nur zeitgemäß witzig, sondern enthielt auch eine realistische Dimension, wenn wir uns die Krüppel-Darstellungen von Dix anschauen. Glied-amputiert hocken sie am Rinnstein, teilweise mit künstlichen Prothesen bestückt, und schauen zwangsläufig aus der Perspektive des Voyeurs auf Beine, die sie fliehen.

Eine kritische Dimension erhalten die »schönen Mädchen« Hannah Höchs im Zusammenhang mit seriellen Warenangeboten.<sup>44</sup> Möglicherweise sollte angedeutet werden, wie das Werben der Frau mit den Verführungskünsten der Waren konvergierte, die einer Metapher von Marx zufolge ihren potentiellen Käufern Liebesblicke zuwerfen und sie zum Kauf überreden wollen.

Im Vergleich zu dem 'Schönen Mädchen' von Hannah Höch sehen wir uns nun 'Suleika das tätowierte Wunder' (Abb. 21) von Dix an. Diese ist nicht den Illustrierten 'entsprungen', sondern verkörpert die Projektionsfläche der erotischen Phantasien von Dix, die er zugleich mit Ironie distanziert. Wir sehen den Betrachter im Bild nicht und dennoch nehmen wir wahr, daß Suleika allein aus der männlichen Perspektive

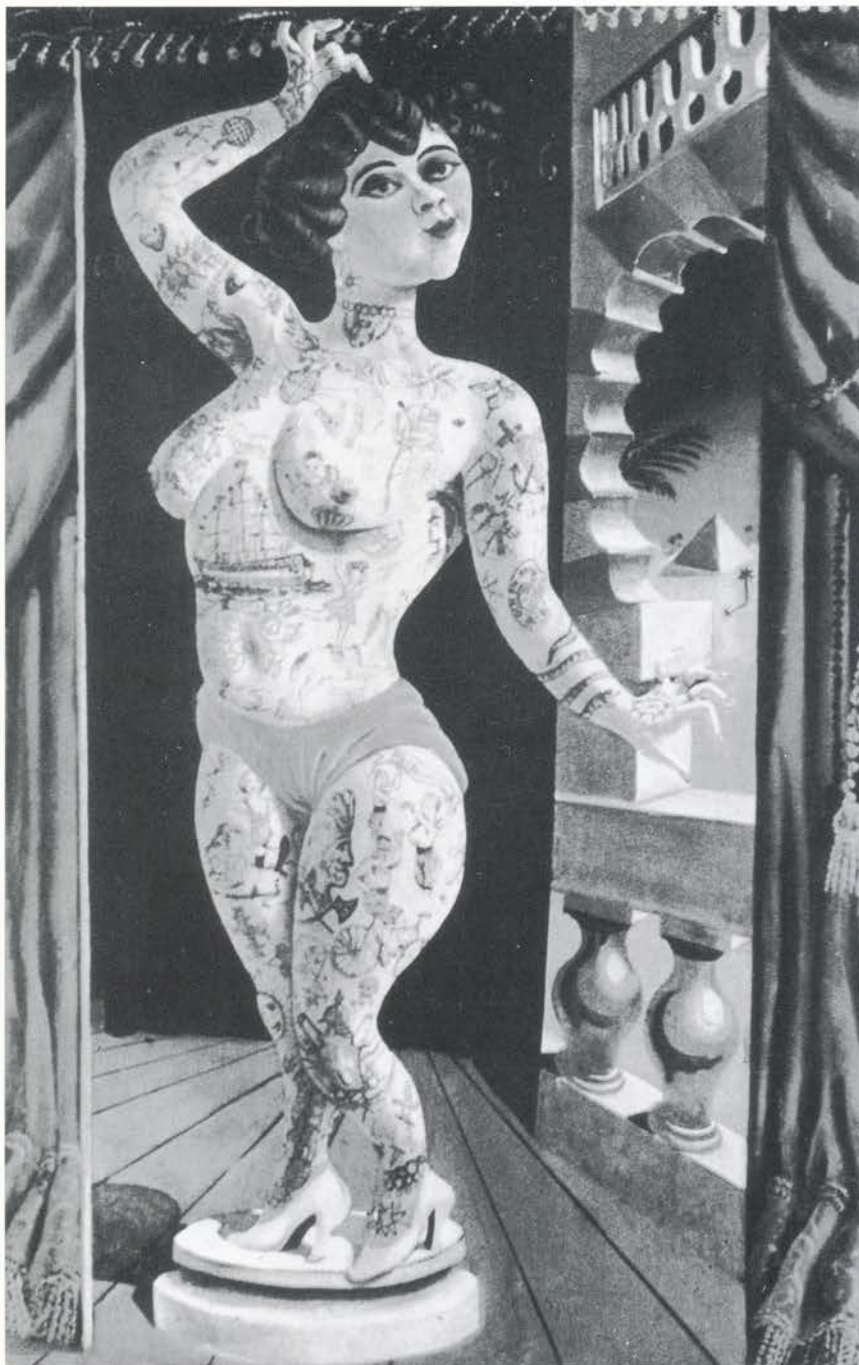


19 Hannah Höch, »Dada-Ernst«, 1920, Collage, 18,6 x 16,6 cm, Privatbesitz

aufgenommen wurde. Gleichzeitig verspüren wir hier einen unüberwindlichen Raum zwischen dem Phantasie-Produkt und dem Suleika durchdringenden Blick. Dix hebt Suleika auf ein kleines Podest, Hure und Heilige gleichermaßen darstellend. Indem sie versucht, eine klassische Statuenpose zu imitieren, wirkt sie unweigerlich komisch, weil Dix ihre Bewegungen übertreibend parodiert und ihre Körperformen – ihre gewaltigen Oberschenkel, ihr ausladendes Gesäß und ihre Brüste – einem klassischen Schönheitsideal widersprechen. Dix vermag die Anstrengung durchscheinen zu lassen, die Suleika benötigt, um ganz im Surrogat ihrer Existenz aufzugehen. Sie erhält dadurch einen Hauch Individualität, einen Zug Menschliches in ihrer puppenhaften Starre. Der Reiz ihrer Präsentation liegt in der grotesken Mischung aus lustvollem narzistischem Körpergefühl, gleichzeitig erstarrter Puppenhaftigkeit und inszenierter Künstlichkeit. Wir nehmen die Überredungskünste wahr, die mit einer Flut von Sinnesreizen den Verlust an kommunikativer Sinnlichkeit überspielt. Sie setzt ihre Tätowierungen attrappenfetischistisch ein, spielt mit dem Reiz von Distanz und Anlockung und der Spannung von Verhüllung und Nacktheit. Die Tätowierungen ihres Körpers suggerieren Abenteuer, Glück, Liebe, heißen Wüstensand, Ruhm und Ehre. Südseereisen, eine untergehende Sonne, Schmetterlinge, Glücksräder, Zirkusakrobatinnen, Rosen verheißen einen wahren Liebes-Taumel, in dem trivialmythische Glücksverheißungen sich simultan überbieten. Aber auch Eiserne Kreuze und das Kreuz eines Soldatengrabes, auch einen Reichsadler auf der Europakugel mischte Dix unter dieses Simultanaufgebot – an Tod und Krieg erinnernd. Die Tätowierungen stellen das ganze Arsenal von Dix' Privatmythologie dar, der die Nähe von Tod und Eros in seinen Werken immer wieder thematisierte. Dix vermochte hinter dieser grotesk-skurilen Gestalt Suleikas auch die tragische Grundsicht durchscheinen zu lassen. Die Pose Suleikas, ihr leerer Blick und ihr puppenhaft verzerrter Schmolle Mund deuten auf Leere hin. Ihre Körperformen scheinen in Erstarrung begriffen und sich den bauchigen Formen des Geländers anzugleichen. In diesem Raum, in dem sie auftritt, wird alles als Attrappe leicht durchsichtig. Die Kulisse imitiert auf billige Weise Harems- und Orientatmosphäre. Suleika scheint für Dix jene puppenfetischistische Bedeutung einer grotesken selbstgeschaffenen Dada-Muse zu haben wie Anna Blume für Kurt Schwitters – »jenes tropfe Tier und ungezählte Frauenzimmer«, dessen Künstlichkeit Schwitters bis zur Absurdität übersteigerte. Anna Blume war leicht faßlich und dennoch schwer wahrnehmbar. In diesen Dada-Musen übersteigern die Künstler, wie ich meine, grotesk selbstkritisch männliche Phantasien und Projektionen. In einer Mischung aus Parodie traditioneller Liebeslyrik, aus ironischem Pathos, aus Verkehrung der Schönheitsvorstellungen und Verfremdungen erotischer Klischees war die Anna-Blume-Dichtung montiert und machte den Reiz und Erfolg des Gedichtes aus. Schwitters schlug das Liebesgedicht 1919 an die Litfaßsäulen von Hannover. Der Verlag Paul Steegemann konnte daraufhin sein Buch *An Anna Blume* 10000 mal verkaufen.



20 Hannah Höch, »Marlene«, 1930, Collage, 36,7 x 24,2 cm, Privatbesitz



21 Otto Dix, »Suleika das tätowierte Wunder«, 1920, Öl/Lw, 162 x 100 cm, Privatbesitz



An Anna Blume

Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!  
Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, - - - - wir?  
Das gehört beiläufig nicht hierher!

Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?  
Die Leute sagen, Du wärest.  
Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchtum steht.

Du trägst den Hut auf Deinen Füßen und wanderst auf die Hände,  
Auf den Händen wanderst Du.

Halloh, Deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt,  
Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich Dir.  
Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, - - - - - wir?  
Das gehört beiläufig in die kalte Glut!  
Anna Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?

*Preisfrage:*

- 1.) Anna Blume hat ein Vogel,
- 2.) Anna Blume ist rot.
- 3.) Welche Farbe hat der Vogel.

Blau ist die Farbe Deines gelben Haares,  
Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels.  
Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid,  
Du liebes grünes Tier, ich liebe Dir!  
Du Deiner Dich Dir, ich Dir, Du mir, - - - - wir!  
Das gehört beiläufig in die - Glutenkiste.

Anna Blume, Anna, A - - - - N - - - - N - - - - A!  
Ich träufle Deinen Namen.  
Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.

Weißt Du es Anna, weißt Du es schon,  
Man kann Dich auch von hinten lesen.  
Und Du, Du Herrlichste von allen,  
Du bist von hinten wie von vorne:  
A - - - - - N - - - - - N - - - - - A.  
Rindertalg träufelt STREICHELN über meinen Rücken.  
Anna Blume,  
Du tropfes Tier,  
Ich - - - - - liebe - - - - - Dir!<sup>45</sup>

In diesen höchst artifiziellen Gestalten schien die Gefahr gebannt, die die »Dandys« in der Frau sahen – nämlich, wie es Hugo Ball ausdrückte, das »Natürliche [...] allzumenschlich und schreckeinflößend«. <sup>46</sup> Alle Formen der Selbstentäußerung stellten für den dandyistischen Künstler Unfreiheiten dar, die seinem asketischen, künstlerischen Selbstentwurf widersprachen. Serners Schriften, vor allem *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler*, <sup>47</sup> geben davon Zeugnis. Die absolute Distanzierung zu allem, was den Dandy versklaven könnte, war sein philosophisches Credo. Skeptische Distanz bestimmte seine Lebenshaltung.

Ein groteskes Abbild von Selbstverlust montierte Grosz in sein Aquarell 'Daum marries her pedantic automaton George in May 1920. John Heartfield is very glad of it. Meta Mech. constr. nach Prof. Raoul Hausmann', <sup>48</sup> ausgestellt auf der Dada-Messe. Vor Daum als der Repräsentantin des »Allzu menschlichen« mit einem Hauch Verruchtheit tritt Grosz den Rückzug an. Er panzert sich vor zu vielen Erwartungen und emotionaler Bindung und wird zur »männischen Gußform« (Duchamp). Zu diesem Bild schrieb Herzfelde:

*... Grosz heiratet! Für ihn ist aber die Heirat nicht etwa nur ein persönliches, sondern in erster Linie ein soziales Geschehen. Gewissermaßen ein Zugeständnis an die Gesellschaft, die einem Maschinismus gleicht, der unfehlbar den Mann zu ihrem Bestandteil, zu einer kleinen Maschine im großen Räderwerk macht, so daß die Ehe eigentlich ein Abrücken von der Braut zugunsten der Allgemeinheit bedeutet. Gleichzeitig ein Abrücken von Erotik und Sexualität. Anders bei der Frau. Für sie stellt die Ehe alles auf den Kopf. Ist das Symbol des jungen Mädchens eine nackte Gestalt, die mit der Hand oder irgendeinem Zipfel die Scham verhüllt, so ist in der Ehe diese Selbstverleugnung des sexuellen Bedürfnisses nun aufgehoben, ja sie wird sogar betont. Doch wie ein Schatten fällt es zwischen Mann und Weib von der ersten Stunde ihres Getrautseins an, daß im Augenblick, da die Frau all ihre geheime Lust laut werden, ihren Körper lüften darf – der Mann sich anderen nüchternpedantischen rechnerischen Aufgaben zuwendet. Sie ist fast bestürzt und betastet nur scheu den Kopf des Gatten wie einen gefährlichen Apparat. Gleichzeitig stellt Grosz auf diesem Bild dar, wie die Ehe die Menschen einkapselt, so daß die Mitwelt eigentlich nur noch durchs Fenster weiterbesteht und das Bild des Weibes, das der Mann, ursprünglich im Mittelpunkt seiner Vorstellung, bis in den letzten Winkel des Bewußtseins verdrängt.* <sup>49</sup>

Herzfelde weist auf Zusammenhänge von Leistungsgesellschaft und Konvention der Ehe hin, deren Zweck die Gesellschaft auf den der Fortpflanzung reduzierte. Selbstironisch zeigte sich beispielsweise Heartfield mit Frau und Sohn unterm Weihnachtsbaum 1920 im *Dada Almanach*. <sup>50</sup> Der Angst vor dem Verlust von erotischer Autarkie gab Erwin Bloomfield vielfach in seinen Montagen Ausdruck – beispielsweise in 'Don Juan heiratet'. <sup>51</sup> Seine Zeichnung 'Notausgänge der Ehe' widmete Karl Hubbuch übrigens 1923 George Grosz. <sup>52</sup>

Während die Künstler die Ehe als bürgerliches Beziehungsjoch wahrnahmen, erkannte Hannah Höch, daß auch die Frau durch eheliche Bindung sich den bürgerlichen Konventionen anpaßte und ebenso von Selbstverlust bedroht war. Sie sah die Frau beispielsweise in 'Bürgerliches Brautpaar' (1920) (vgl. Abb. 60) auf ein

verfügbares Objekt der Repräsentation reduziert, das sie als verdinglichten Kleiderständer grotesk darstellte.

Eine Montage von Hannah Höch aus dem Jahr 1927 ist eine groteske Darstellung des Aufbruchs aus den Grenzziehungen der Geschlechter: 'Die Abenteurer', fast gehunfähig, scheinen sich dennoch tänzelnd fortzubewegen.

Das Groteske hatte im Werk des Dadaismus, im speziellen bei Hannah Höch, eine breite Wirkungsskala, die von Erheiterung und Erschrecken bis zum existentiellen Grauen reichen konnte.<sup>53</sup> Die Betrachtenden wurden verblüfft, verunsichert, geschockt und zu Denkprozessen angeregt. Durch Verzerrung und Verfremdung deckte das groteske Gestaltungsprinzip Mißstände und Verhärtungen auf, stellte Klischees und gesellschaftliche Ordnungen in Frage. Umbruch und Veränderung waren daher zentrale Themen des dadaistischen Lachens als einer von allem Dogmatischen, Fixierten und Begrenzten befreienden Kraft. Mit ihren montierten Menschen widersetzte sich Hannah Höch der Fabrikation von sozialen Subjekten und einem selektierenden und verwertenden Denken und Wahrnehmen. Hierin stimmte sie mit den Berliner Dadaisten überein, die sich den Zwängen der Moderne, ihren Bedingungen der Verwertung und Normierung und vor allem der Zurichtung des Mannes auf einen stählernen Helden verweigerten.

Dennoch – so sahen wir – blieben die männlichen Dadaisten im eigenen Leben weit hinter ihren Idealen und ihrer Kritik zurück: die Frau als gleichwertige Partnerin und Künstlerin anzuerkennen. »Für Frauen, wie wir es sind«, schrieb Hannah Höch 1921 an ihre Schwester Grete, »gibt es noch keine Männer, sicher bringt die Zeit, die aus unserer Revolutionierung geboren wurde, einmal auch unseresgleichen den Ausgleich, wir aber sind Kämpfer«.<sup>54</sup>

## Anmerkungen

- 1 Bergius, Hanne: *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*. Gießen 1989, S.134.
- 2 Hausmann, Raoul: »Schnitt durch die Zeit«. In: *Raoul Hausmann. Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*. Hg. v. Michael Erlhoff. München 1982, Bd.1, S.77.
- 3 Gross, Otto: »Über Destruktionssymbolik«. In: *Zentralblatt für Psychoanalyse und Psychotherapie* 4, 1914, S.529. Vgl. auch Gross, Otto: »Vom Konflikt des Eigenen und Fremden«. In: Bergius, *Das Lachen Dadas*, a.a.O., S.71ff.
- 4 Vgl. Hurwitz, Emanuel: *Otto Gross. »Paradies«-Sucher zwischen Freud und Jung*. Zürich/Frankfurt 1979. Vgl. Michaels, Jennifer E.: *Anarchy and Eros. Otto Gross' Impact on German Expressionist Writers*. New York/Bern/Frankfurt 1983.
- 5 Vgl. Anm. 3.
- 6 Gross: *Drei Aufsätze über den inneren Konflikt*. Bonn 1920, S.19.
- 7 Gross: »Zur Überwindung der kulturellen Krise«. In: *Die Aktion*, 2.4.1913, S.387.
- 8 Ebd.
- 9 Gross: »Die kommunistische Grundidee in der Paradiessymbolik«. In: *Sowjet* 2, 1919, S.21.
- 10 Vgl. Gross: »Vom Konflikt des Eigenen und des Fremden«. In: *Die Freie Straße* 4, 1916.
- 11 Vgl. Gross: »Zur Überwindung der kulturellen Krise«, a.a.O., S.386.
- 12 Gross: *Drei Aufsätze über den inneren Konflikt*, a.a.O., S.4.
- 13 Vgl. Werfel, Franz: *Barbara oder die Frömmigkeit*. Frankfurt/Hamburg 1953, S.325. Vgl. auch Hurwitz, *Otto Gross*, a.a.O., und Michaels, *Anarchy and Eros*, a.a.O., S.42, 51, 60.
- 14 Gross: »Ludwig Rubiners Psychoanalyse«. In: *Die Aktion*, 14.5.1913, S.507.
- 15 Hausmann, Raoul: »Zur Weltrevolution«. In: *Texte*, a.a.O., S.50.
- 16 Ebd., S.53.
- 17 Ebd., S.53f.
- 18 Vgl. Berlinische Galerie, Eberhard Roters (Hg.): *Hannah Höch. Eine Lebenscollage*. Bd.I 1989–1918, Bd.II 1919–1920. Bearbeitet von Cornelia Thater-Schulz. Berlin 1989.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd., S.346.
- 22 Ebd., S.401.
- 23 Ebd., S.532.
- 24 Ebd., S.422f.
- 25 Ebd., S.342.
- 26 Ebd., S.347.
- 27 Mehring, Walter: »Graduale. Dies irae«. In: *Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933*. Frankfurt/Berlin/Wien 1983, S.174.
- 28 Schmalenbach, Werner: *Kurt Schwitters*. München 1984, S.137.
- 29 Abb. in Ausst. Kat. *Georg Scholz. Ein Beitrag zur Diskussion realistischer Kunst*. Karlsruhe 1975, Nr.34.

- 30 Abb. in Schneede, Uwe M.: *George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft*. Köln 1975, S.35.
- 31 Grosz, George und Wieland Herzfelde: *Die Kunst ist in Gefahr*. Berlin 1925, S.22.
- 32 Abb. in Hess, Hans: *George Grosz*. London 1974, S.80.
- 33 Knust, Herbert (Hg.): *George Grosz. Briefe 1913–1959*. Reinbek bei Hamburg 1979, S.58.
- 34 Vgl. George Grosz, 'Selbstmord' von 1916; Abb. in Ausst. Kat. *Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1987, S.132f.
- 35 Otto Weininger, Philosoph (1880–1903 Freitod), entwickelte eine Psychologie der Geschlechter, in der er die These von der sittlichen und seelischen Minderwertigkeit der Frau aufstellte. Vgl. ders.: *Geschlecht und Charakter*. Berlin 1903/1947.
- 36 Hoffmann-Curtius, Kathrin: »Wenn Blicke töten könnten. Oder: Der Künstler als Lustmörder«. In: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Hg. v. Ines Lindner, Sigrid Schade, Silke Wenk, Gabriele Werner. Berlin 1988, S.385.
- 37 Abb. in Grosz, George: *Ecce Homo*. Berlin 1923, Abb. III.
- 38 Abb. in Camfield, William: *Francis Picabia. His Art and Times*. Princeton 1979, Abb. 131.
- 39 Abb. in Ohff, Heinz: *Hannah Höch*. Berlin 1968, Abb. 7.
- 40 Walter Benjamin machte diese Beobachtung schon zu dem Großstadtgedicht »A une passante« von Charles Baudelaire.
- 41 Abb. in Adriani, Götz (Hg.): *Hannah Höch. Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle*. Köln 1980, Abb. S.117.
- 42 Abb. in Riha, Karl u. Hanne Bergius (Hg.): *Dada Berlin. Texte, Manifeste, Aktionen*. Stuttgart 1977, Abb. 55.
- 43 Fuchs, Eduard: *Geschichte der erotischen Kunst*. Bd. II, München 1926, S.390. Vgl. Gorsen, Peter: *Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg 1987. S.271.
- 44 Abb. in Ausst. Kat. *Dada in Europa. Werke und Dokumente*. Berlin 1977, S.3/33.
- 45 Schwitters, Kurt: Anna Blume, Plakat von 1919, Abb. in Bergius, *Das Lachen Dadas*, a.a.O., S.289.
- 46 Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*. Luzern 1946, S.60.
- 47 Vgl. Serner, Walter: *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler*. Berlin 1964.
- 48 Abb. in Schneede, a.a.O., S.63, Abb. 90.
- 49 Herzfelde, Wieland: »Beschreibung von 'Daum marries her pedantic automaton George ...'«. In: Ausst. Kat. *Erste Internationale Dada-Messe*. Berlin 1920.
- 50 Anonym: »Familie Heartfield«. In: Huelsenbeck, Richard (Hg.): *Dada Almanach*. Berlin 1920, S.136.
- 51 Abb. in Bergius, a.a.O., S.283.
- 52 Abb. in ebd., S.276.
- 53 Vgl. Bergius, Hanne: *Das Grotteske als Gesellschaftskritik*. Funkkolleg Moderne Kunst. Studienbegleitbrief 8, Weinheim/Basel 1990.
- 54 Hannah Höch; zit. n. Bergius, *Das Lachen Dadas*, a.a.O., S.136.