



hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Departement Kulturanalysen und Vermittlung

Boesch, Ina (2015_1): Cherchez la femme. Einleitung, in: Boesch, Ina (Hrsg.) (2015): DIE DADA. Wie Frauen Dada prägten, Zürich: Scheidegger-Spiess, 9–19.

Boesch, Ina (2015_2): Entrenzen und montieren. Die bildenden Künstlerinnen, in: Boesch, Ina (Hrsg.) (2015): DIE DADA. Wie Frauen Dada prägten, Zürich: Scheidegger-Spiess, 30–40.

Sandra Winiger
DKV/ Kunsttheorie
Seminar: Künstlerinnen –
Zur Präsenz von Frauen in der Kunst

Obligatorischer Text

CHERCHEZ LA FEMME

Einleitung

Der Blick geht in den Saal, rechts die Bühne, links das Publikum, fast ausnahmslos Männer, die auf Stühlen an wackligen Tischen weniger sitzen als balancieren. Einige beobachten, den Kopf schief gelegt, halbwegs interessiert das Bühnengeschehen. Einer sitzt da in Denkerpose: den Ellbogen auf dem Tisch, das Kinn auf die abgewinkelte Hand gestützt. Ein Besucher zeigt dem Publikum den Rücken, ein anderer hat sich ganz abgewandt. Jemand schläft, den Kopf auf die Tischplatte gebettet. Zwei Männer recken den Arm, richten den Zeigefinger wie eine Pistole auf die Bühne. Dort greift ein Pianist in die Tasten. Ein weiterer Mann ringt die Hände. Drei Männer stehen in Treppenformation einer hinter dem anderen. Ganz am Rand tanzen, *cherchez la femme*, eine Frau und ein Mann. An den Wänden hängen abstrakte Bilder und eine übergrosse Maske. Ein Plakat macht deutlich, worum es geht: DADA (Abb.S.8).

Cabaret Voltaire hat Marcel Janco das Ölgemälde von 1916 genannt. Auf der Rückseite einer Fotografie des verschollenen Werks hat jemand die Namen der Personen auf der Bühne notiert. Beim Pianisten mit der dunklen Haartolle handelt es sich um Hugo Ball, der als Dadaist Verse ohne Worte erfand und so die Sprachexperimente auf die Spitze trieb. Der mit den Händen ringende Mann ist Tristan Tzara, geboren als Samuel Rosenstock in Rumänien, die personifizierte Provokation und ein besonders begnadeter Dada-Propagandist. Der erste Mann der Dreiergruppe, der hoch aufgeschossene Mann im Anzug, soll Hans Arp sein, als Dichter, Maler und Bildhauer ein Multitalent. Hinter Arp steht mit offenem Mund Richard Huelsenbeck, der hier möglicherweise eines seiner *Negergedichte* vorträgt, der die Literatur in Grund und Boden trommeln wollte und den Geist von Dada nach Berlin brachte. Der dritte Mann in der Menschentreppe ist Marcel Janco, Rumäne und Jude wie Tzara, der für die Dada-Tänze die grotesken Masken schuf. Die einzige Frau auf der Bühne – neben einer Nacktbeinigen auf einem Stuhl – ist Emmy Hennings, die deutsch-dänische Diseuse. Sie trägt ein ärmelloses Kleid im Ton ihrer hellen Haare und schlingt den Arm um den schlaksigen Schweizer Schriftsteller Friedrich Glauser.



EMMY HENNINGS (1885–1948, Diseuse und Dichterin, Zürich Dada) war Mitgründerin des Cabaret Voltaire; hier trat sie als Tänzerin und Diseuse in Gemeinschaftsproduktionen auf.

Die Flensburgerin arbeitete zuvor als Dienstmädchen, Schriftstellerin und in einem Lebensmittelladen. Als Vortragskünstlerin reiste sie durch Europa, bevor sie im Berliner Café des Westens und im Münchner Simplicissimus als Diseuse zu arbeiten begann. Im Kreis der Münchner Bohème publizierte sie ihren ersten Gedichtband. Wenige Monate nach ihrer Emigration in die Schweiz gründete sie im Februar 1916 mit ihrem Lebensgefährten Hugo Ball und anderen Emigranten das Cabaret Voltaire. Mit ihren Auftritten trug sie wesentlich zum Erfolg des Cabarets bei. Sie veröffentlichte kurze Texte in Dada-Publikationen und 1918 den Roman *Gefängnis*. 1920 heiratete sie Hugo Ball und liess sich mit ihm im Tessin nieder.

Emmy, die Dänin

Auf dem Gemälde macht Emmy Hennings den Eindruck, als ob sie die Führung im Tanz übernommen hat und Glauser auf den Holzdielen herumschiebt. Wen wundert's, war doch «Emmy, die Dänin» eine leidenschaftliche Tänzerin und konnte als Schauspielerin und Sängerin auf eine zehnjährige Erfahrung auf Bühnen in Deutschland, in Theatern und Varietés von Budapest bis Kattowitz zurückblicken. Auch das Leben hatte sie gelehrt, die Zügel in die Hand zu nehmen: Verdiente sie als Diseuse und Kabarettistin in den einschlägigen Berliner und Münchner Avantgardecafés zu wenig und verschlang der Konsum von Morphin zu viel Geld, verkaufte sie notfalls ihren Körper. Mit dem Anarchisten Erich Mühsam, den Literaten Johannes R. Becher, Ferdinand Hardekopf oder Georg Heym hatte sie teils kurze sexuelle Beziehungen, und manchmal verband sie auch mehr. Das Gefängnis kannte sie von innen, einmal musste sie wegen «Beischlafdiebstahls» einsitzen.¹

Im Mai 1915 emigrierte sie mit ihrem neuen Lebensgefährten, dem Theaterdramaturgen Hugo Ball, nach Zürich, wo wegen des Kriegs unzählige Emigrantinnen und Emigranten aus den kriegsgeschüttelten Ländern Zuflucht gesucht hatten. Im Vergleich zum grossstädtischen München, damals Zentrum der Bohème, schien das protestantische Zürich provinziell und verschlafen. Einzig in der Altstadt östlich der Limmat, im Niederdorf, gab es ein bisschen urbanes Leben. Die verwinkelten Gassen waren schmutzig, die Luft von Feuerrauch geschwängert. In einigen Strässchen reihte sich eine Wirtschaft an die andere, und in gewissen Lokalen, sogenannten «Animierbeizen», arbeiteten Kellnerinnen seit dem Bordellverbot nebenbei als Prostituierte. Gross war die Konkurrenz um die Klientel, weshalb das eine Lokal mit Freibier warb, ein anderes mit Unterhaltung.² In dieser Umgebung wohnte das Paar, scharf beobachtet von Nachbarn und von der Polizei – die neben Emigranten noch andere Personen observierte: Im Weissen Schwänli trafen sich die Revolutionäre; um die Ecke wohnte Lenin; zwei Gassen weiter wurden anarchistische Zeitschriften gedruckt.

Für Hugo Ball zerschlug sich schnell die Hoffnung, in Zürich in seinem gelernten – oder einem verwandten – Beruf arbeiten zu können. Emmy Hennings knüpfte dort an, wo sie aufgehört hatte: Sie trat in verschiedenen Ensembles als Diseuse auf und verdiente sich offenbar ein schmales Zubrot mit «Unzucht». In einem der Unterhaltungslokale im Niederdorf fanden beide endlich eine feste Anstellung. Der ernsthafte Theaterdramaturg gab sich nun zwangsläufig als Pianist und Stückeschreiber der leichten Muse hin. Sechs bis acht

Stunden täglich in einem Cabaret am Klavier sitzen war nicht gerade das, was sich Hugo Ball unter einem Künstlertheater imaginiert hatte. 1914 hatte er die Gründung einer eigenen Bühne erwogen, ein «jenseits der Tagesinteressen experimentierendes Theater».³ Nun wollte er in Zürich diesen Traum verwirklichen, seine Idee lautete: «Europa malt, musiziert und dichtet in einer neuen Weise».⁴



MARIETTA DI MONACO (1893–1981, Diseuse, Zürich Dada) war neben Emmy Hennings eine der ersten Frauen, die im Cabaret Voltaire auftraten.

Die als Marietta Kirndörfer geborene Autodidaktin arbeitete in München im Simplicissimus oder im Brettli, den einschlägigen Lokalen der künstlerischen und politischen Avantgarde, als Diseuse. Sie war die Geliebte und Muse des Schriftstellers Klabund. Vorstellungen gab sie auch in Berlin, Paris und Rom. 1915 kam sie nach Zürich, wo sie am 30. März 1916 Texte von Morgenstern und anderen vortrug. Im Mai 1916 wirkte sie im *Simultan Krippenspiel* von Hugo Ball mit. Sie war Walter Serners Freundin und stand Christian Schad Modell.

Silhouette von Ernst Moritz Englert

Vom Kabarett zum Kunstlabor

In der Spiegelgasse 1 fanden sie einen leer stehenden Saal mit Bühne, der zur angrenzenden Weinstube Meierei gehörte. Am 5. Februar 1916 öffneten sie die Tore der Künstlerkneipe – und wurden vom Publikum überrannt: «Das Lokal war überfüllt; viele konnten keinen Platz mehr finden.»⁵ Sie boten kunterbuntes Cabaret: Emmy Hennings und Madame Leconte sangen französische und dänische Chansons; Tristan Tzara rezitierte rumänische Verse; ein Balalaika-Orchester spielte russische Volkslieder; Hans Arp stellte eigene Werke aus und verlieh Radierungen von Picasso. Ball wollte einen Künstlertreffpunkt für die «heterogensten Menschen» schaffen: «Willkommen sollten alle sein, die etwas leisten.»⁶ Also auch Frauen wie etwa die Münchner Diseuse Marietta di Monaco, die sich dem Kreis der Emigranten anschloss. Zu Beginn lebte das Cabaret Voltaire von der Vielfalt. Alles war möglich, je nach Gusto und Talent. Auf dem Programm stand leichte Unterhaltung neben ernsthafter Kost. Sie unterschieden nicht zwischen Hoch- und Populärkultur. So wurde die Welt zum Cabaret und das Cabaret zur Welt.

Jenseits des eigenen Cabaretkosmos und der schweizerischen Grenzen tobte derweil der Krieg, in dem die Gegner sich zermürbende Stellungskämpfe mit Abertausenden von Toten lieferten, Soldaten massenhaft an erstmals eingesetztem Giftgas elend erstickten, gezielte Bombardements aus der Luft die Erde mit dem Blut der Opfer rot färbten. Die Zürcher Dadaisten griffen in ihren Texten den Krieg und dessen Gräuel auffallend wenig auf. Sie rechneten vor allem mit der martialischen Rhetorik und der verlogenen Propaganda ab, die die Kriegsmaschinerie in Gang halten sollte. Emmy Hennings antwortete auf das Blutvergiessen mit einer Parodie, als sie Balls Antikriegsgedicht *Totentanz* – zur Melodie des Dessauer Marschlieds – vortrug. Wie das klang, beschrieb ein Reporter: «Sie singt es auf eine einfache, fast fröhliche Melodie. Und der Sarkasmus und Hass, die Verzweiflung der in den Krieg gejagten Männer klingt in jedem Satz.»⁷

Während auf den Schlachtfeldern Freunde und Kollegen der emigrierten Dadaisten fielen, verwandelten sie ihr Kabarett im Exil bald in ein Kunstlabor, in dem sie mit Form und Inhalt experimentier-

ten. Schon vor der Emigration hatten sie sich – vor dem Hintergrund der moralischen und intellektuellen Krise zu Beginn des 20. Jahrhunderts und in Fortsetzung expressionistischer und futuristischer Versuche – um die Modernisierung der Kunst bemüht. Nun trieben sie innerhalb von kürzester Zeit diese Erneuerung von Literatur, Tanz und Vortrag ins Extrem. So etwa im bruitistischen Konzert *Simultan Krippenspiel*, in dem Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Tristan Tzara und Marietta di Monaco um die Wette den Wind (*fff*), den Esel (*ia ia*), das Öchslein (*muh muh*), den Engel (*dorim darum*) sowie andere Figuren und Naturgewalten mimten. Radikal auch das Simultangedicht, mehrsprachig und mehrstimmig gesungen, geflüstert, gesprochen und gepfiffen. Bahnbrechend Hugo Balls Dekonstruktion der gesprochenen Sprache. In seinen Lautgedichten benutzte er keine existierenden Worte mehr, sondern selbst geschaffene Verse ohne Worte. Revolutionär schliesslich waren die Tänze in Röhrenkostümen und Masken, die den Körper nicht mehr den Schönheitsidealen des klassischen Tanzes gehorchen liessen, sondern den Regeln von Polyrhythmik und Polyzentrik folgten. In all diesen umwälzenden Kunstexperimenten arbeiteten sie mit einem ihrer Lieblingswerkzeuge, dem subversiven Lachen. Während die Expressionisten angesichts der Weltlage verzweifelte und die Futuristen auf bierernste Dogmen setzten, bestimmte bei den Dadaistinnen und Dadaisten Ironie und Satire Leben und Werk.

Anderthalb Jahre nach dem Auftakt zur typisch zürcherischen Dada-Kultur notierte Hugo Ball in seinem Tagebuch: «Ich habe einen alten Lieblingsplan verwirklicht. Die Gesamtkunst: Bilder, Musik, Tänze, Verse – hier haben wir sie nun.»⁸ Mit dem Ziel, durch das Gesamtkunstwerk eine «Synthese der modernen Kunst» zu verwirklichen, orientierte sich Ball an Wassily Kandinsky, den er 1914 kennengelernt hatte. Dieser holistische Ansatz, die Sehnsucht, das Ganze zu erfassen, verband Ball auch mit den Okkultisten, die gegen eine Welt vorgehen wollten, die ihnen in Teilwelten zersplittert zu sein schien.

Emmy Hennings wirkte aktiv an der Gesamtkunst mit: Sie sang, tanzte, rezitierte und dichtete. Einzig malen tat sie nicht. Zwar waren ihre Gedichte eher expressionistisch, doch das spielte keine Rolle, hiess doch die Devise «Jekami» (Jeder kann mitmachen). Was die heterogene Gruppe vereinte, war die gemeinsame Revolte gegen künstlerische und gesellschaftliche Konventionen und Traditionen. Freilich hatte Hennings keine ausgebildete Stimme, doch «Dilettanten», wie sie später bei den Berliner und Kölner Dadaisten hiessen, waren willkommen. Hingegen verfügte sie über Bühnenerfahrung, was für die Zürcher Dadaisten von Vorteil war. Auf den Brettern des Cabaret Voltaire und von anderen Häusern in Zürich trieben sie mit ihren Soireen den künstlerischen Ausdruck voran, der als Perfor-

mance in die Kulturgeschichte eingehen sollte: Im Vordergrund stand der offene künstlerische Prozess im Hier und Jetzt; im Zentrum waren die Körper der Künstlerinnen und Künstler, wobei sie das Groteske und Hässliche anstelle des Wohlgeformten und Schönen zeigten; den Rahmen bildete die unmittelbare Beziehung zwischen Darstellenden und Publikum, in der sie selbst vor Beschimpfungen der Besucher nicht zurückschreckten und so an die Grenze der üblichen Verbindung zwischen Darstellern und Zuschauern gingen.

Die Dadaistinnen und Dadaisten hielten im Grunde genommen vor keiner Grenze inne, sie überschritten sie vielmehr programmatisch: Sie waren Meister der Entgrenzung. So wie sie die Grenzen zwischen den Künsten nicht mehr akzeptierten, so stellten sie auch die Hierarchie zwischen freier und angewandter Kunst auf den Kopf. Darüber hinaus sprengten sie demonstrativ die Grenzen zwischen den Gattungen. Frei mischten die Literaten Poesie mit fantastischen Texten oder Dialoge mit erzählerischen Elementen, ebenso verfuhrten die bildenden Künstler, etwa im Medium der Collage. Sie vermischten herkömmliche Materialien und suchten gänzlich neue, wie es Richard Huelsenbeck in seinem Manifest propagierte. Viele wagten zudem den Sprung über die Grenze der künstlerischen Spezialisierung, einige waren gar in vielen Genres aktiv. Mit ihrer Grenzüberschreitung versuchten die Dadaisten, alle Lebenssphären zu durchdringen. Das Leben war Kunst, Kunst das Leben. Emmy Hennings war eine solche Lebenskünstlerin.

Einschliessende Offenheit ...

Dada war prinzipiell niederschwellig – und somit auch für Frauen offen. Während Künstlerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts keine institutionalisierten Aufstiegschancen hatten – es gab zu dieser Zeit etwa für bildende Künstlerinnen kaum Ausstellungsmöglichkeiten, geschweige denn Einzelschauen –, bot die antibürgerliche Bohème mit ihren häufig wechselnden Bühnen, Galerien und Zeitungen ausserhalb der etablierten Institutionen Frauen die Chance, sich und ihre Werke zu zeigen. Eine solche durchlässige Struktur erlaubte es diesen, sich künstlerisch auszudrücken und zu experimentieren.

In diesem offenen Kunstkosmos mit seinen unbegrenzten Möglichkeiten – was die Themen, die Ausdrucksformen, die Wahl der Materialien, das Fachwissen und die künstlerischen Regeln anging – war Platz für Frauen im Zentrum und an den Rändern. Die bildende Künstlerin Suzanne Duchamp oder die Literatin Céline Arnould schufen Werke, die Dada pur sind. Einige andere wie etwa Sophie Taeuber oder Elsa von Freytag-Loringhoven profilierten sich in vie-



MUSIDORA (1889–1957, Stummfilmschauspielerin, Paris Dada) führte am 27. März 1920 in der *Maison de l'Œuvre* als eine Art Model *Dernières Créations Dada* vor.

Als Jeanne Roques in Paris geboren, be-

gann sie schon früh zu schreiben und auf der Bühne aufzutreten – mit Texten von Colette, mit der sie eng befreundet war. 1914 wurde sie von Louis Feuillade, dem Regisseur von *Fantômas*, entdeckt. Ab 1915 gab sie in Serienfilmen wie *Les Vampires* die geheimnisvolle Verbrecherin Irma Vep (ein Anagramm von Vampire) und avancierte zum Stummfilmstar, der Dadaisten wie Surrealisten entzückte.

len Genres. Andere wie Emmy Hennings lebten vor allem den Geist von Dada. Viele waren Sympathisantinnen, die vielleicht ein, zwei Gedichte in Dada-Zeitschriften publizierten; bekannte Künstlerinnen, die es nicht unter ihrer Würde fanden, einmal an einem Dada-Spektakel aufzutreten, in Paris etwa der Stummfilmstar Musidora oder die Vaudeville-Sängerin Hania Routchine; einmalige Gäste, die ihr Werk ausstellen wollten, so die Malerin Erika Deetjen, oder ihr Schaffen als wesensverwandt sahen, das traf zum Beispiel für die Marinetti-Übersetzerin Else Hadwiger-Strauss zu.

ELSE HADWIGER-STRAUSS (1877– vor 1935, Schriftstellerin und Übersetzerin, Berlin Dada) rezitierte im April 1918 am ersten Dada-Abend in der Berliner Secession futuristische und dadaistische Verse.

Die gebürtige Rheinländerin übersetzte Texte von Filippo Tommaso Marinetti und Paolo Buzzi und eröffnete damit der deutschsprachigen Welt, unter anderen Hugo Ball, den Futurismus. Ein Journalist berichtete über ihren Dada-Auftritt: «Sie griff in einen Beutel mit beschriebenen Zetteln. Was herauskam aus dieser Wortlotterie, war ein Schlachtengedicht von Marinetti.» Nach dem Tod ihres Mannes, des Dichters und Bohemiens Victor Hadwiger, gab sie dessen Bücher heraus. Später lebte sie mit dem Schriftsteller Johannes R. Becher zusammen.

... für Künstlerinnen jeder Couleur

Vergleichbar den Männern kamen auch die meisten Frauen, die Dada prägten, aus der schreibenden Zunft oder der bildenden Kunst. Wenig überraschend waren der Tanz und die Klaviermusik eher eine Frauendomäne.⁹ Einige übernahmen die typische Rolle der Frau als Modell oder Muse sowie als Vermittlerin, also als Herausgeberin einer Zeitschrift, als Mäzenin und Salondame.

Fast alle verfügten, im Gegensatz zur autodidaktisch geschulten Daseuse Hennings, über eine solide Fachausbildung an einem Konservatorium, an einer Universität oder an Labans Schule für Bewegungskunst. Zwar blieb den bildenden Künstlerinnen eine akademische Ausbildung lange verschlossen, in Frankreich bis Ende des 19. Jahrhunderts, in Deutschland bis nach dem Ersten Weltkrieg, und wurden sie an Akademien zugelassen, wie etwa in den Vereinigten Staaten, mussten sie im Aktzeichnen mit Männern in Unterhosen Vorlieb nehmen. Sie konnten jedoch an privaten Kunstinstituten studieren oder an Kunstgewerbeschulen. Musikstudentinnen hatten es insgesamt einfacher, sie waren an Konservatorien willkommen. Insbesondere das Klavierspiel galt in Bürgerkreisen als weibliche Tugend.

Von wenigen Ausnahmen wie der Takler-Tochter Hennings abgesehen, stammten die Frauen aus der Ober- oder Mittelschicht. Der Lebensentwurf einer Künstlerin gedieh eher in bürgerlichen städtischen Verhältnissen als in bäuerlichen oder handwerklichen Milieus. Den Besuch einer privaten Kunstschule konnten sich nur Betuchte leisten, dem Luxus des ungestörten Schreibens eher Begüterte nachgehen. Der Herkunft zum Trotz fristete manch eine Künstlerin ein materiell kümmerliches Dasein und wusste nicht, woher Brot und Butter nehmen, womit die Miete bezahlen.

Das entbehrungsreiche Leben, das auch Emmy Hennings kannte, war für viele der Frauen in der Emigration noch schwerer zu ertragen, Sorge und Einsamkeit nagten an der Seele. Da lag es auf der Hand, Kontakt zu anderen Emigrantinnen und Emigranten zu suchen und allenfalls in Dada eine Heimat zu finden. Andere hatten die Emigration von Anfang an als Chance begriffen, waren sie doch in die Weltstadt Paris oder die Metropole New York gezogen, um elterlichen Autoritäten und gesellschaftlichen Zwängen zu entfliehen oder sich künstlerisch auszubilden.

Am Rand der Gesellschaft sahen sich etliche, sei es als Emigrantinnen, sei es als Lesben oder sei es als Jüdinnen. Die Aussenseiterexistenz als avantgardistische Künstlerinnen vertrug sich zudem schlecht mit der Rolle einer Mutter. Die wenigsten hatten Kinder. Kunst und Kind ging nicht zusammen. Hennings hatte zwar eine Tochter aus erster Ehe, doch diese wuchs die ersten neun Jahre bei der Grossmutter in Flensburg auf und zog erst nach deren Tod in die Schweiz.

Ausschliessende Festschreibungen ...

Emmy Hennings prägte, wie erwähnt, mit ihrer Kabarettterfahrung während der ersten Monate die Veranstaltungen im Cabaret Voltaire entscheidend. Laut Richard Huelsenbeck hing die Zukunft des Cabarets gar von «ihrem Erfolg oder Misserfolg als Sängerin» ab.¹⁰ Für den Reporter der *Zürcher Post* war sie jedenfalls der «Stern dieses Cabarets.»¹¹ Viele Jahre später sah die Bilanz anders aus – zumindest für einige der damals beteiligten Dadaisten wie Hans Richter. In seinen Erinnerungen gestand er ihrer Teilnahme zwar eine «höchst notwendige Note» zu, auch wenn er mäkelte, dass ihre «Vorträge weder stimmlich noch vortragsmässig im herkömmlichen Sinne künstlerisch» gewesen seien.¹² Er konnte, so seine ignorant vorgetragene Einschätzung im Nachhinein, mit ihren «todernst vorgetragenen Unwahrscheinlichkeiten» nichts anfangen, womit er wohl ihre expressionistischen Gedichte meinte.¹³ Hennings, die seit vielen Jahren selbst für ihren Lebensunterhalt aufkam, sie, die mit der Avantgarde in Berlin und München bekannt gewesen war, diese unabhängige und moderne Frau war für Richter im Rückblick nur ein Kind, das eine «dünne, kleine, künstliche Mädchenstimme» hatte.¹⁴ Richard Huelsenbeck erinnerte sich an Hennings in ganz ähnlicher Weise – er schrieb, sie habe es verstanden «Kind zu spielen».¹⁵ Vergleichbar den beiden Zürcher Dadaisten reduzierte auch der Schriftsteller Friedrich Glauser seine ehemalige Bühnenpartnerin auf Äusserlichkeiten. Von der ersten Begegnung mit dem kleinen, blonden «Geschöpf» war ihm in Erinnerung geblieben, dass das Gesicht gepudert war

ERIKA DEETJEN (?–?, Malerin, Berlin Dada) stellte ihre Bilder 1918 in der Berliner Galerie Neumann aus, der ersten Dada-Ausstellung in Deutschland.

Zu ihrem Leben und Wirken ist fast nichts bekannt. Sie war von 1920 bis 1923 mit dem Maler Fritz Stuckenberg verheiratet, der ebenfalls an Dada-Ausstellungen teilnahm, lebte mit ihm in ärmlichen Verhältnissen und hatte von ihm einen Sohn.

HANIA ROUTCHINE (1885–1959, Vaudeville-Sängerin und Pianistin, Paris Dada) präsentierte am 27. März 1920 anlässlich der *Manifestation Dada* in der Pariser *Maison de l'Œuvre* ein *Manifeste Chanté*.

Die Operettensängerin und Pianistin, Tochter eines Kunstmalers von Zar Nikolaus II., provozierte mit ihrem Auftritt ungewollt einen kleineren Tumult. Als sie *Clair de Lune* von Henri Duparc nach einem Gedicht von Maurice Bouchor sang, wurde sie vom Publikum ausgebuht, doch sie wollte ihr Stück nicht beenden und brachte es unter Tränen zu Ende. 1923 heiratete sie den Journalisten und Schriftsteller Roland Dorgelès und musste auf seinen Wunsch hin ihre künstlerischen Ambitionen aufgeben.



ADYA VAN REES-DUTILH (1876–1959, bildende Künstlerin, Zürich Dada) stellte ihre textilen Arbeiten und Stickereien in der Galerie Dada aus.

Die Rotterdamerin erhielt Zeichen- und Malunterricht in Den Haag und Brüssel, verkehrte in linksliberalen Kreisen und mit Lebensreformern und lebte mit dem Maler Otto van Rees in freier Ehe in Paris, in Italien und auf dem Monte Verità. 1906 hörte sie mit der Malerei auf und widmete sich ganz der Stickerei, eine Arbeit, die besser mit der Betreuung ihrer Kinder vereinbar war. Tristan Tzara lobte anlässlich der ersten Dada-Ausstellung im Januar 1917 die «mathematische Reinheit» ihrer Stickereien. Ihr Name steht unter dem Berliner Manifest von Richard Huelsenbeck.

wie bei einem «kindlichen Clown» und die Hand klein, «mit abgebis-senen Nägeln».¹⁶

... mittels Memoiren, Manifesten und Listen

Richters und Huelsenbecks Erinnerungen stammen aus den 1950er- und 1960er-Jahren. Mit ihren – im Fall von Huelsenbeck gar manipulativen – Darstellungen von Dada haben sie massgeblich zu seiner Kanonisierung beigetragen, wonach Dada lediglich Antikunst, billiger Nonsense und purer Nihilismus war.¹⁷ Dabei zerstörte Dada nicht um der Zerstörung willen – sondern zerstörte Altes, um Neues aufzubauen; Dada war auch kein billiger Unsinn – sondern eine ironisch-seriöse Reflexion; ihre Verfechter schufen keine Antikunst – sondern neue Kunst. Am schiefen Mythos Dada haben Dadaisten selbst gestrickt, neben Richter und Huelsenbeck auch andere Dadaisten, und dies bereits zu Dadas Lebzeiten oder kurz danach.

In ihrer Geschichtsschreibung hielten sie unter anderem fest, wer dazu gehörte und wer nicht. So sprach etwa der Berliner Dadasoph Raoul Hausmann seiner ehemaligen Freundin Hannah Höch, mit der er eine siebenjährige Beziehung gepflegt und die Fotomontage entwickelt hatte, später eine ernstzunehmende Teilhabe ab: «Sie war nie Mitglied des Club.» Ein solcher Bannstrahl traf nicht ausschliesslich Frauen, sondern auch mal einen Mann wie Kurt Schwitters, der den Berlinern zu «bürgerlich» war. Listen waren ein anderes probates Mittel für die Definition der Gruppe. 1920 veröffentlichte etwa Tristan Tzara eine Aufzählung von Dadaistinnen und Dadaisten mit dem Titel *Quelques Présidents et Présidentes du mouvement Dada*.¹⁸ Von den Auserwählten hatte er ein Viertel Frauen für würdig befunden, Dada zu repräsentieren. Viele seiner Präsidentinnen waren Ehefrauen, Freundinnen, Verwandte oder Musen der männlichen Dadaisten.

Tatsächlich entschieden häufig persönliche Beziehungen über den Ein- oder Ausschluss von Frauen. Gut möglich, dass die Malerinnen Adya van Rees und Hilla von Rebay dank ihrer Freundschaft zu Hans Arp Zutritt zum Zürcher Dada-Kreis erhielten und über ihn in der von ihm mitbespielten Galerie Dada ausstellen konnten. Umgekehrt vermochten persönliche Animositäten den Zutritt zum hehren Club auch versperren, wie es etwa der niederländischen Schriftstellerin Til Brugman geschah. Der De-Stijl-Theoretiker und Dadaist Theo van Doesburg stellte fest, dass die «Schundverse» des «kleinen Ungetüms, das vorgibt, homosexuell zu sein», keinen Platz in seiner Zeitschrift *De Stijl* fanden.¹⁹ Ob er Brugmans Klanggedichte aufgrund ihrer literarischen Qualität oder einer schlecht versteckten Homophobie nicht publizieren wollte, ist nicht auszumachen. Doch in seiner Misogynie war er nicht konsequent, finden sich doch – ent-

gegen seines Diktums – zwei ihrer Gedichte in seinen Zeitschriften.

Viele Dadaisten, die sich auf diese Weise als Memoria-Wächter betätigten, blieben Patriarchen trotz ihrer Rebellion gegen künstlerische und gesellschaftliche Konventionen. Den Widerspruch zwischen der Revolte gegen bürgerliche Normen und Hierarchien bei gleichzeitiger Beibehaltung ebendieser Werte verkörperte etwa Raoul Hausmann, der in seinem Essay *Zur Weltrevolution* für die «Abschaffung des bürgerlichen Frauentypus» als Voraussetzung für die umfassende gesellschaftliche Umwälzung plädierte: «Die (wahren) Männer treten heute für die Ablösung der Besitzrechte des Mannes an der Frau ein.»²⁰ Gleichzeitig kam für ihn, der theoretisch für die freie Liebe eintrat, eine Scheidung von seiner Frau nicht in Frage. Hannah Höch blieb seine Geliebte.

Gerade Hausmann hatte mit seinen Theorien zu Sexualität und Psychoanalyse und seinen Gedanken zu Kunst und Tanz den avantgardistischen Diskurs rege mitgeprägt. Äusserst produktiv waren auch andere Dadaisten wie etwa Tristan Tzara, der in einer Flut von Pamphleten, Manifesten und Artikeln den Charakter von Dada definierte. Nur ausnahmsweise reflektierten Frauen über Dada, über Kunst und Poesie, den Kunstbegriff und die Rolle des Publikums. Immerhin schrieben mit Céline Arnould und Mina Loy zwei Frauen Manifeste, und in New York und Italien mischten etliche Verlegerinnen und Redakteurinnen das Zeitungswesen auf. Die Deutungshoheit über Dada war jedoch vorwiegend männlich.

Mit der Definitionsmacht einher ging die weltweite Verbreitung. Insbesondere Tristan Tzara tat sich als rühriger Propagandist in Sachen Dada hervor, der seine Schriften an Künstler und Freunde in Paris oder New York sandte und mit Mitgliedern der insgesamt recht kleinen Dadaisten-Familie einen intensiven Kontakt pflegte. Frauen gehörten jedoch nicht zu diesem diskursiven Netz – sie knüpften untereinander aber auch kein eigenes.



TIL BRUGMAN (1888–1958, Schriftstellerin, Holland Dada) publizierte visuelle Gedichte in den Zeitschriften *De Stijl*, *Merz* und *Manometre*.

Die Amsterdamerin studierte Psychologie, Literatur und Philosophie in Paris und London und arbeitete als Fremd-

sprachenkorrespondentin. Sie bewegte sich im Kreis der De-Stijl-Künstler und wurde zur Kommissionärin der Werke Piet Mondrians, El Lissitzkys, Hans Arps und anderer Künstler. Für Kurt Schwitters übernahm sie die Verwaltung seiner Zeitschrift *Merz* in Holland. Von 1926 bis 1936 hatte sie eine Liebesbeziehung mit Hannah Höch.

Hannah Höch und Tilla Brügman



HILLA VON REBAY (1890–1967, Malerin, Zürich Dada) stellte ihre Werke 1917 in der Galerie Dada aus und schuf den Holzschnitt auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Dada* (Nr. 2).

Die Strassburgerin studierte an der Kunstgewerbeschule in Köln, an der Académie Julian in Paris und bei Fritz Erler in München. Um 1916 entstanden ihre ersten gegenstandslosen Collagen und Malereien. Zur selben Zeit lernte sie Hans Arp kennen und über diesen Herwarth Walden, den Besitzer der Galerie Der Sturm in Berlin. Ende der 1920er-Jahre zog sie nach New York und war dort in den 1950er-Jahren am Bau des Guggenheim-Museums beteiligt.



ERZSÉBET UJVÁRI (1899–1940, Dichterin und Journalistin, Wien Dada) veröffentlichte Texte in den ungarischen Avantgardezeitschriften *A Tett*, *Ma*, *Akasztott Ember* sowie Prosa und Gedichtbände.

Nach dem Sturz der Räterepublik in Ungarn flüchtete sie zusammen mit ihrem Bruder Lajos Kassák, dem führenden Avantgardisten Ungarns, dessen Frau Jolán Simon und ihrem Mann Sándor Barta nach Wien. Dort arbeitete sie weiter an der Zeitschrift *Ma* (Heute) mit, die sich im Exil von einem expressionistisch ausgerichteten Magazin zu einem Blatt der konstruktivistischen, kubistischen und dadaistischen internationalen Avantgarde entwickelte. Ab 1922 publizierte sie in der satirischen Zeitschrift *Akasztott Ember* (Der Gehenkte) ihres Mannes.

Von links nach rechts:
Sándor Bortnyik, Béla Uitz, Erzsébet Ujvári,
Andor Simon, Lajos Kassák, Jolán Simon,
Sándor Barta

JOLÁN SIMON (1885–1938, Schauspielerin und Performerin, Wien Dada) trat an Veranstaltungen der ungarischen Avantgardezeitschrift *Ma* im Wiener Exil auf, finanzierte die Wiener Ausgabe von *Ma* und organisierte illegale *Ma*-Abende in Ungarn.

Simon kam aus Budapest, hatte Schauspielunterricht genossen und gehörte zum Kreis der ab 1920 im Wiener Exil lebenden ungarischen Avantgardisten. An einer literarischen Veranstaltung im Wiener Konzerthaus rezitierte sie auf Ungarisch Kurt Schwitters' *An Anna Blume*.

gar einfache Näharbeiten, um ihm die Herausgabe seiner avantgardistischen Zeitschrift *Ma* zu ermöglichen, in der er 1921 und 1922 mit Dada liebäugelte und unter anderen Texte von Kurt Schwitters, Hans Arp oder Richard Huelsenbeck publizierte.

Selbstverständlich finden sich auch Gegenbeispiele, Frauen, die Karriere und Beziehung offenbar harmonischer miteinander verbinden konnten. So etwa Erzsébet Ujvári, die zusammen mit ihrem Mann, dem Schriftsteller Sándor Barta, im Wiener Exil zum engen Kreis ihres Bruders Lajos Kassák gehörte. Im Gegensatz zu ihrer Schwägerin verfolgte Ujvári gezielt ihre Karriere als Schriftstellerin und zeigte sich gleichzeitig trotzdem loyal gegenüber ihrem Mann. Als sich dieser weigerte, die Distanzierung seines Schwagers Kassák von Dada mitzumachen und stattdessen die ironische, sich an den Berliner Dadaisten John Heartfield und George Grosz orientierende Zeitschrift *Akasztott Ember* gründete, publizierte sie ihre Texte fortan in seinem Blatt – in dem er unter anderem sarkastische literarische Porträts seines Schwagers und seiner Schwägerin zeichnete und

Selbstbescheidungen

Wie so häufig in der Geschichtsschreibung fehlen weibliche Selbstzeugnisse weitgehend.²¹ Und wenn eine Frau wie Emmy Hennings sich erinnerte, stellte sie ihr Licht unter den Scheffel und richtete ihr Augenmerk vor allem auf den Mann. Dies taten manche von ihnen auch im realen Leben: Als Muse, Hausfrau und Krankenpflegerin unterstützten sie ihre Künstler-Männer, opferten Zeit und Energie, die ihnen für ihre eigenen Kreationen fehlten, wie Hannah Höch erst sehr viel später einsah: «Wenn ich nicht viel meiner Zeit dafür aufgewendet hätte, mich um ihn [Hausmann, d. A.] zu kümmern und ihn zu ermutigen, hätte ich selbst mehr erreicht.»²² Sonia Delaunay stellte ihr eigenes Schaffen ebenfalls zugunsten ihres Mannes zurück, den sie für bedeutender hielt, und kam zudem mit dem Verkauf ihres Designs für ihren und seinen Lebensunterhalt auf. Ähnlich verhielt sich die ungarische Schauspielerin Jolán Simon gegenüber ihrem Mann, dem Budapester Avantgardisten Lajos Kassák – sie setzte ihre künstlerischen Ambitionen hinten, um seine Karriere als Schriftsteller und Maler mit Lohnarbeit zu unterstützen. Im Wiener Exil übernahm sie

Kassák als «Kollektiv» und Simon als «Simpel» beschimpfte – und nicht mehr im international angesehenen Magazin ihres Bruders.²³ Durch dick und dünn ging ebenfalls Hennings mit ihrem Mann Hugo Ball. Bis zu dessen Tod 1927 teilte sie mit ihm einen kargen Alltag, in dem sich die ungleichen Partner, die Dichterin und der Gelehrte, künstlerisch gegenseitig unterstützten. Danach veröffentlichte sie zwar weiterhin eigene Texte, wurde jedoch in erster Linie zur Nachlassverwalterin und Hüterin seines Werks.

ENTGRENZEN UND MONTIEREN

Die bildenden Künstlerinnen

Im April 1919 erhielt Suzanne Duchamp von ihrem Bruder Marcel besondere Post aus Buenos Aires: War das, was sie in den Händen hielt, wirklich eine Instruktion für die Fertigung eines Geschenks? In der Tat: Für ihre Hochzeit mit dem schweizerisch-französischen Dadaisten Jean Crotti schickte ihr Duchamp eine Anleitung für ein Ready-made. Suzanne und Jean sollten ein Geometriehandbuch an einem Faden am Balkon ihrer Wohnung aufhängen, den Rest würde das Wetter besorgen. Aufmerksam beobachtete das junge Paar, wie der Wind das Buch durchblätterte, wie er bestimmte Stellen öffnete, gewisse Problemstellungen aussuchte, Seiten herausriss, andere zerfetzte. Gut möglich, dass der eine oder andere Nachbar das Experiment mit Kopfschütteln quittierte. Wahrscheinlicher jedoch, dass die Nachbarschaft in der Rue de la Condamine diesem Wetter-Kunstprojekt gar keine Beachtung schenkte. Die Bewohner in dieser Strasse, westlich des Künstlerviertels Montmartre gelegen, hatten schon viele Künstler gesehen. So hatte etwa Emile Zola in der Condamine gewohnt, auch Auguste Renoir hatte hier sein Atelier gehabt – zusammen mit dem Impressionisten Frédéric Bazille. Dieser hatte die Strasse auf seinem Gemälde *L'Atelier de la rue La Condamine* verewigt.

Die Geschwister Duchamp

Suzanne Duchamp fotografierte von unten das vom Balkon herabhängende Wetter-Buch, ein Jahr später malte sie – nach dieser Fotografie – auch ein Bild von dem Objekt.¹ Duchamp gefiel das Resultat, das der Wind hinterlassen hatte, dieses *Ready-made malheureux de Marcel*. Er schrieb: «Es hatte mich amüsiert, die Idee von Glück und Unglück in die Ready-mades einzuführen.»² Das «unglückliche Ready-made» ist das Ergebnis einer neuen Auffassung von Kunst, wonach das Konzept vor dem Inhalt kommt, der Prozess wichtiger ist als das Material und ein Gegenstand seine übliche Funktion verliert. Das Handbuch für Geometrie, ein Symbol von Rationalismus und Wissenschaftlichkeit, wurde dem Zufall der Naturgewalten übergeben und

SUZANNE DUCHAMP (1889–1963, bildende Künstlerin, Paris Dada) gilt als die erste Frau und die erste Künstlerin in Europa, die mechanomorphe Bilder schuf.

Von den sieben Kindern des Ehepaars Duchamp-Nicolle wurden vier Künstler: ausser Marcel Duchamp, dem bekanntesten, und den ältesten Söhnen Gaston (genannt Jacques Villon) und Raymond (Duchamp-Villon) auch die Tochter Suzanne. Sie studierte an der Kunstakademie in Rouen und zog 1914 nach Paris. 1916 lernte sie den schweizerisch-französischen Maler Jean Crotti kennen, den sie 1919 heiratete. 1920 stellte sie mit anderen Dadaisten wie Picabia, Ribemont-Dessaignes und ihrem Mann im *Salon des Indépendants* aus, nahm ein Jahr später jedoch nicht am *Salon Dada* teil, sondern präsentierte ihre Bilder aus der Dada-Phase allein in der Galerie Montaigne, neben Bildern von Crotti. Das Paar begann, ihr Werk *Tabu* zu nennen.

Ihr Name steht auf der Liste *Quelques Présidents et Présidentes du mouvement Dada* sowie im *simultantriptychon*, und sie unterzeichnete Picabias Gemälde *L'œil cacodylate*, ebenso das Manifest *Dada soulève tout*.

das daraus resultierende Ding in den Status von Kunst erhoben. Mit diesem Ansatz widersetzten sich Suzanne und Marcel Duchamp der Vorstellung des Künstlers als Genie und damit der Idee, dass dieser den kreativen Prozess vollständig zu steuern vermag. Anstelle des gottähnlichen Autors übernehmen verschiedene Akteure gemeinsam die Autorschaft, in diesem Fall die Geschwister Duchamp und die Natur.

Marcel und Suzanne, zwei Jahre jünger als ihr Bruder, verband schon seit jeher eine enge Beziehung, von manchen Kritikern wurde sie gar als inzestuös bezeichnet. Sicher ist, dass sie ihm in frühen Jahren täglich Modell sass; Tatsache ist auch, dass sie seinem im Pariser Atelier stehenden Ready-made *Porte-bouteille* gemäss seinen Anweisungen aus New York mit dem Pinsel sorgfältig die Signatur «(d'après) Marcel Duchamp» beifügte; unbestritten ist zudem, dass sie die avantgardistische Kunst über ihre Brüder, vor allem über Marcel, kennengelernt hatte; gewiss ist zudem, dass sie ihrem zukünftigen Mann und Dadaisten Jean Crotti, der sich zuerst mit Marcel in New York angefreundet hatte, durch ihren Bruder begegnete.

Ihre Nähe zum berühmten Bruder und die private Verbindung mit dessen Freund führten dazu, dass sie in der auf männliche Akteure ausgerichteten Dada-Geschichtsschreibung bis heute häufig lediglich als «die Schwester von» (Marcel) oder als «die Frau von» (Crotti) erwähnt wird. Dabei gehört Suzanne Duchamp zu den Frauen, die ein eigenständiges dadaistisches Werk schufen und über eine solide künstlerische Ausbildung verfügten. 1905 nahm die damals Sechzehnjährige ihr Studium an der École des Beaux-Arts in Rouen auf – und trat damit in die Fussstapfen ihrer Künstlerbrüder Gaston, Raymond und Marcel.

Hürdenreiche Ausbildung

In Frankreich waren Frauen erst seit ein paar Jahren an öffentlichen Kunsthochschulen zugelassen.³ 1897 wurde die staatliche École des Beaux-Arts auch für Kunststudentinnen geöffnet, zu diesem Zeitpunkt war der Ruf der öffentlichen Schulen – was die fortschrittliche Kunst betraf – jedoch nicht mehr so gut. Deshalb besuchten angehende Künstlerinnen eher private Schulen, die für Frauen noch nicht lange offen waren. Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrschte ein System der Willkür, in dem Frauen auf die Gunst der Männer angewiesen waren, aber kein Recht auf eine Aufnahme hatten. Manche Akademien schlossen Frauen prinzipiell aus, andere machten Ausnahmen, selbst Zulassungen bedeuteten keine volle Teilhabe am Lehrprogramm. So waren beispielsweise Anatomiekurse und Aktzeichnen ein Tabu. Einzigartig war die Académie Julian, die Kurse

extra für Frauen anbot und das Zeichnen von nackten Modellen erlaubte. Diese Akademie jedoch diskriminierte die Frauen mit ihrer Gebührenpolitik, denn sie hatten das Doppelte der Männer zu zahlen. Die gleiche Politik betrieb übrigens Auguste Rodin an seiner Schule. Dadurch war schon allein aus finanziellen Gründen der Besuch von Privatschulen ausschliesslich Studentinnen bürgerlicher Herkunft vorbehalten. Zu ihnen zählte etwa die russische Künstlerin Sonia Delaunay-Terk, die sich nach einem Kunststudium bei Schmidt-Reuter in Karlsruhe 1905 an der renommierten Académie de La Palette eingeschrieben hatte.

In Deutschland mussten die Frauen noch länger als in Frankreich auf eine Zulassung an Kunstakademien warten. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, blieb ihnen als Ersatz lediglich der private Unterricht. So liess sich etwa Käthe Steinitz von Käthe Kollwitz unterweisen und besuchte die private Malschule des Impressionisten Lovis Corinth. Erst nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, als in der Weimarer Verfassung der allgemeine Gleichheitsgrundsatz verankert worden war, standen alle öffentlichen Kunsthochschulen für Frauen offen. An Kunstgewerbeschulen waren sie hingegen schon länger willkommen; hier genossen sie teilweise sogar einen progressiveren Unterricht als an den klassischen Akademien. So hatte beispielsweise in München Wilhelm von Debschitz gemeinsam mit dem Künstler Hermann Obrist 1902 die Münchner Lehr- und Versuchs-Ateliers für angewandte und freie Kunst gegründet – mit dem Ziel, beide zusammenzuführen: Künstler und Kunsthandwerker sollten gegenseitig voneinander lernen. Von diesem Ansatz profitierte zum Beispiel Sophie Taeuber, die drei Jahre an der Debschitz-Schule studiert hatte. Hier wurde sie dazu ermutigt, die Grenze zwischen sogenannter hoher und vermeintlich niedriger Kunst zu überschreiten und zu ignorieren. Auch später kümmerte sie sich nicht um fragwürdig gewordene künstlerische Konventionen und arbeitete ohne Scheu mit ganz unterschiedlichen Materialien: mit Wolle und Seide, Glasperlen und Holz, Farbe und Bleistift. Sie verstand sich, ohne darin einen Widerspruch zu sehen, als Künstlerin und stickte, webte, malte, zeichnete und drechselte.

Weltruf genoss auch die Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums. Dort studierte – neben den zukünftigen Dadaistinnen und Dadaisten Raoul Hausmann, George Grosz und Eva Grosz-Peter – auch Hannah Höch. Dort lehrte der charismatische Prager Maler, Fotograf und Grafiker Emil Orlik, der unter anderem den Holzschnitt als künstlerisches Medium neu entdeckte. Bei ihm lernte Höch ihren charakteristischen Umgang mit Linie und Fläche.



SONIA DELAUNAY-TERK (1885–1979, Malerin und Designerin, Paris Dada) entwarf kubistische Kostüme aus Karton für Tristan Tzaras Stück *Le Cœur à gaz* und schuf sogenannte *robes poèmes*, Kleider, auf denen Gedichte von Tzara und anderen Dadaisten prangten.

In der Ukraine als Sarah Stern geboren, kam sie 1905 nach Paris. Sie studierte Kunst in Karlsruhe und an der Pariser Privatakademie La Palette. 1911 schuf sie ihr erstes abstraktes Werk, eine Patchwork-Decke für ihren Sohn, 1914 das Gemälde *Elektrische Prismen*, eine ihrer berühmtesten Arbeiten. In den folgenden Jahren widmete sie sich dem Design von Einrichtungsgegenständen. Mit ihrem Mann Robert Delaunay lebte sie während des Ersten Weltkriegs in Spanien und Portugal. Zurück in Paris, bewegte sich das Paar im Kreis der Dadaisten.



KÄTHE STEINITZ (1889–1975, bildende Künstlerin, Hannover Dada) arbeitete von 1918 bis 1930 mit Kurt Schwitters zusammen und veröffentlichte mit ihm avantgardistische Werke.

Die als Käthe Trautmann geborene Schlesierin studierte Kunst bei Käthe Kollwitz und an der Malschule von Lovis Corinth in Berlin sowie Kunstgeschichte in Berlin, Paris und Hannover. Sie stellte ihre Gemälde und Fotografien in verschiedenen Städten aus. Ihr Haus in Hannover war offen für Avantgardisten aus aller Welt, unter ihnen El Lissitzky, Mary Wigman oder Raoul Hausmann. Mit Kurt Schwitters schuf sie eine Reihe von Büchern, die sie vor allem illustrierte und vertrieb.

Die Scheuche und *Die Märchen vom Paradies* wurden zu den Nummern 14/15 und 16/17 von *Merz*.

Von links: Hans Nitzsche, Nelly van Doesburg, Kurt Schwitters, Theo van Doesburg, Käthe Steinitz und Friedrich Vordemberge-Gildewart, 1925

Das Zeitalter der Maschine

Im Kriegsjahr 1914 zog Suzanne Duchamp nach Paris, wo sie bereits zwei Jahre zuvor erstmals ausgestellt hatte, und zwar im *Salon des Indépendants*. Hier begann sie zunächst als Krankenschwester im Hôpital des jeunes aveugles des Invalides zu arbeiten, in dem sie über das Kriegsende hinaus engagiert blieb.

Die *Grande Guerre*, wie der Erste Weltkrieg in Frankreich nach wie vor genannt wird, sollte als die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts in die Geschichte eingehen. Er war ein Krieg der

Maschinen gewesen, erstmals kamen Maschinengewehre zum Einsatz, ebenso Panzer, U-Boote und Kriegsflugzeuge. Während neue Technologien im Krieg ihr ganzes zerstörerisches Potenzial entfalteten, feierten Avantgardisten in der Kunst die Idee der Erneuerung und der Reinigung durch den Krieg. Insbesondere die Futuristen beteten Maschinen an und propagierten einen optimistischen Blick auf das Maschinenzeitalter. Einige Dadaisten erteilten der überkommenen Vorstellung, Kunst sei das Resultat eines Künstlergenies, eine Absage, indem sie Kunst und Technik gleichsetzten. Anstelle der Seele stand dieser Sichtweise zufolge die Maschine, anstelle des individuellen Ausdrucks das objektive Material. Der amerikanisch-französische Fotograf, Schriftsteller und Kunstkritiker Paul Haviland brachte es 1915 auf den Punkt: «Wir leben im Zeitalter der Maschine. Der Mensch macht die Maschine zu seinem eigenen Bild. Sie hat Glieder, die sich bewegen, Lungen, die atmen, ein Herz, das schlägt, und ein mit Elektrizität durchdrungenes Nervensystem. Die Sprechmaschine ist das Abbild seiner Stimme, die Kamera das Abbild seiner Augen. Die Maschine ist seine Tochter, (die ohne Mutter geboren wurde) [...]. Nachdem er die Maschine nach seinem eigenen Abbild geschaffen hatte, machte er die menschlichen Ideale maschinomorphisch.»⁴

Dieser Text erschien in der September-Ausgabe der New Yorker Avantgarde-Zeitschrift 291. In der Juni-Ausgabe war zuvor Picabias signifikantes Werk *Tochter, geboren ohne Mutter* (*Fille née sans mère*) abgebildet worden, auf das sich Haviland mit seiner Formulierung bezog. So wie Gott in der Bibel Eva ohne Mutter schuf, so kreierte auch der Künstler sein Werk. Neben Marcel Duchamp – der Francis Picabia während seines zweiten New-York-Aufenthalts zu proto-dadaistischen Bildern angeregt hatte –, Man Ray, Marius de Zayas, Morton Schamberg und Jean Crotti war Picabia einer der herausragenden

Mechanomorphisten in New York. Seine ironischen Maschinenbilder waren meist erotische Männerfantasien.

Rechte reklamieren

Auch Frauen wandten sich dem Maschinenthema zu. Suzanne Duchamp war die erste Künstlerin in Europa, die 1916 ein Maschinenbild schuf. In *Un et une menacées* (*Ein und eine Bedrohte*) warf sie im Gegensatz zu Picabia einen eher distanzierten Blick auf die Geschlechter. Drei Formen dominieren die Komposition: erstens ein aufrechter rechtwinkliger Rahmen; an diesem war, zweitens, ein (echtes) Senkblei angebracht, das an einer (echten) Schnur an einem (echten) Uhrwerk und (echten) Metallringen hing; drittens zeigte das Werk den oberen Teil eines Hebekrans, der wie ein umgekehrter Halbmond aussah. Die Mischung von Zeichnung und fassbaren Werkzeugen war innovativ; neu und für die damalige Zeit aussergewöhnlich war auch die Verwischung der Grenze zwischen Technik und Kunst, Massenproduktion und Handwerk. Die geschlechtsspezifische Symbolik ist augenfällig: Der Kran und das Senkblei stehen für das männliche Prinzip, die vom Kran hängenden krallenden Zangen und das Uhrwerk für das weibliche. Die Künstlerin überlässt es dem Betrachter, ihre Anspielung im Titel zu deuten. Wer oder was ist für wen eine Bedrohung? Das Kunstwerk ist keine Antwort auf diese Frage, sondern hat die Frage selbst in eine neue Form gebracht. Suzanne Duchamp verfolgte diese Art von Arbeit bis 1921 und griff dabei auch frauenrelevante Themen auf. Obwohl wahrscheinlich selbst keine Feministin, sah sie sich als Frau in Frankreich in vielen Belangen diskriminiert: Sie hatte kein Stimmrecht; Abtreibung war kein Recht, sondern ein Gesetzesbruch; und im Zivilgesetzbuch wurde sie zweitrangig behandelt. Im Werk *Give me the right right to life* (1919) beanspruchte sie deshalb für sich das Recht auf Selbstbestimmung: Gib mir das richtige Recht auf Leben, bat sie und schrieb den Satz demonstrativ und unauslöschlich ins getuschte Aquarell. Kommentierte sie damit das Recht auf Abtreibung oder war dies der Ruf nach einem ganz allgemeinen, umfassenden Recht für Frauen?⁵ Unbestritten scheint in dem Werk neues Leben – symbolisiert durch runde Formen und junge Triebe – von einer über einen Frauenkopf fliegenden Schere und Maschinenteilen bedroht zu sein.

Andere Dadaistinnen schrieben sich ihre Rechte ebenfalls auf die Leinwand: So reklamierte etwa Hannah Höch, die Meisterin der Fotomontage, für sich «schrakenlose Freiheit». Spielte sie damit auf ihre Beziehung zum Berliner Dadaisten Raoul Hausmann an, den Geliebten mit dem charakteristischen Monokel? Dieser war verheiratet und trat theoretisch und praktisch für die freie Liebe ein, doch eine

Scheidung kam für ihn nicht infrage.⁶ Höch hielt den Satz rechts unten in ihrem bedeutenden Werk *Dada-Rundschau* in kleinen Buchstaben fest, so als wollte sie ihre Forderung nicht zu laut kundtun. Doch sie war alles andere als verschämt, auch wenn ihre Dada-Kollegen sie später im Rückblick mit maliziösem oder bestenfalls gönnerischem Ton als schüchternes und «tüchtiges Mädchen» beschrieben.⁷ Sie plädierte in ihrem Werk immer wieder für die Freiheit in Leben und Kunst und vertrat konsequent ein emanzipatorisches Anliegen. Leidenschaftlich und ironisch thematisierte sie die Institutionen Ehe und Familie sowie gesellschaftspolitische Probleme wie das in vielen Ländern Europas noch nicht garantierte Frauenstimmrecht. So platzierte sie in ihrem Meisterwerk *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* eine Europakarte, die 1918 in einer Zeitung erschienen war und die zeigte, wo Frauen noch kein Wahl- und Stimmrecht hatten. Darüber hinaus visualisierte sie den Kampf um ihre eigene Identität und ihre Stellung als Künstlerin, indem sie Frauenporträts – etwa das von Käthe Kollwitz oder das von Else Lasker-Schüler – in die Komposition mit hineinnahm, damit für die Präsenz von Künstlerinnen und Autorinnen in ihrer Kunst sorgte und zugleich weibliche Vorbilder in Erinnerung rief.

Frauen ver-körpern

Auch der «Komet» von Köln Dada – die Zeichnerin Angelika Hoerle – beschäftigte sich aus weiblicher Perspektive eingehend mit dem Thema Frauen und Kunst, insbesondere mit der weiblichen Gestalt. Mit Vorliebe zeichnete Angelika Hoerle groteske Körper und gesichtslose Porträts, mischte Fantasie mit Ironie: Frauen verrenken akrobatisch ihre Glieder; ein Zyklop schaut mit seinem einen Auge melancholisch in sich hinein; Köpfe tragen Brüste. Hoerle reagierte auf das veränderte Geschlechterselbstverständnis, das nach Kriegsende mit dem Typus der «neuen Frau» – der wirtschaftlich, sozial und sexuell unabhängigen Frau – eine neue Dynamik erhielt. Viele Männer und Frauen verharrten jedoch in den vorgegebenen patriarchalen Strukturen aus der Kaiserzeit. Die Spannung zwischen Emanzipation und Tradition zeigte Hoerle etwa in *Elastikakt*: Eine Frau stellt ihr bestieftes Bein auf ihren eigenen Kopf. Die Frau – unterdrückt und doch selbstbestimmt?

Noch radikaler und direkter thematisierten die bildenden Künstler von New York Dada Geschlechteridentitäten. Sie forderten die bürgerliche Moral häufig durch Sexualisierung und Erotisierung heraus, so etwa Francis Picabia mit seiner fantastischen Darstellung einer Liebesmaschine: In seinem Werk *Voilà ELLE* kann eine Pistole unendlich lang feuern, ist der komplizierte Mechanismus einmal in

Bewegung gesetzt. Auf die Spitze trieb Elsa von Freytag-Loringhoven das Spiel mit den Geschlechtern: Die Performerin gab sich mal androgyn (indem sie für Man Ray mit Männerhut und Männerjacke Modell stand), mal als Mann (indem sie mit einem künstlichen Penis durch Manhattan ging), mal als verführerische Frau (indem sie ihren Pelzmantel öffnete und sagte: Nackt bin ich besser).

Ähnlich humorvoll arbeitete auch Beatrice Wood, die über die Jahre selbstironisch von sich behauptete, dass ihre Beziehungen zu dadaistischen Männern (wie Marcel Duchamp und Henri-Pierre Roché) wichtiger waren als ihre dadaistischen Arbeiten. Durch diese angeblich bescheidene Geste machte sie sich zu einer richtigen Dadaistin, die demonstrativ naive Geste gehörte zum dadaistischen Spiel. Wood schuf dadaistische Bilder par excellence, etwa *Un peu d'eau dans du savon* (1917), das an der ersten Ausstellung der Society of Independent Artists gezeigt wurde. Es zeigte einen kopflosen, nackten Frauentorso, der – je nach Perspektive – in einer Badewanne lag oder im Wasser stand. Ursprünglich malte sie eine Seife auf die Scham, Duchamp schlug jedoch vor, sie solle ein echtes Stück Seife auf der Leinwand befestigen. Sie wählte eine grüne in der Form einer Jakobsmuschel, und sie kehrte den ursprünglichen Titel «Ein bisschen Seife im Wasser» in dadaistischer Nonsens-Manier auf den Kopf: «Ein bisschen Wasser in der Seife». Wenig überraschend zog das Bild grosse Aufmerksamkeit auf sich: Scharen von Betrachtern standen davor und kommentierten es lachend, während Kritiker es kategorisch ablehnten.⁸

Mit Wörtern malen

Ähnlich wie Beatrice Wood oder Hannah Höch verwandte auch Suzanne Duchamp viel Sorgfalt auf die Wahl der Titel. *Multiplication brisée et rétablie* nannte sie das Bild, das sie Anfang 1920 neben zwei weiteren Bildern aus ihrer Werkstatt und Werken ihrer Kollegen Picabia und Ribemont-Dessaignes sowie ihres Mannes Jean Crotti am *Salon des Indépendants* in Paris ausgestellt hatte. *Vervielfältigung, zerbrochen und wiederhergestellt* – der Titel suggeriert Fragmentierung und Restaurierung, Zerstörung und Heilung. Und tatsächlich: Der Eiffelturm – als Symbol des Fortschritts 1899 für die Weltausstellung gebaut – steht in diesem Bild auf dem Kopf. Duchamp hatte das Bild nach Kriegsende 1918/19 gemalt. Der Erste Weltkrieg hatte allein in Frankreich sechs Millionen Tote und unendlich viele Verheerte gefordert und den Glauben an die Vernunft und an den Fortschritt zerstört. Zusätzlich zum Titel, der prominent im Bild steht, schrieb die Künstlerin vier weitere Sätze, die von unten nach oben oder von oben nach unten verlaufen und im Konditional von Verlust



BEATRICE WOOD (1893–1998, bildende Künstlerin, Schauspielerin, New York Dada) gab mit Marcel Duchamp und Henri-Pierre Roché die Zeitschriften *The Blind Man* und *Rongwrong* heraus, publizierte in *Rogue* und nahm an der ersten Ausstellung der Society of Independent Artists teil.

Die New Yorkerin studierte an der Académie Julian und an der Comédie Française. Von 1914 bis 1918 wirkte sie in New York, wo sie im Salon der Arensbergs verkehrte. Im *Blind Man* verteidigte sie Duchamps Ready-made *Fountain*, das von der Jury abgelehnt worden war. Nach einem Zwischenhalt in Montreal, wo sie wieder als Schauspielerin arbeitete, zog sie nach Kalifornien.

reden. Aus der unteren linken Ecke, wo eine urbane Skyline steht, steigt der Satz «Und der Spiegel bräche» empor. In rosaroten Buchstaben begleitet die Aussage «Das Gerüst stürzte ein» den umgekippten Eiffelturm. Die Worte «Die Ballone flögen davon» steigen mit silberfarbenen, goldenen, blauen, rosaroten und braunen Ballonen hoch und folgen der Bewegung der Ballone. Neben zwei berstenden Sternen findet sich der Satz «Die Sterne erlöschten usw». Die gemalten Gegenstände und die gemalte Sprache stehen in einer Beziehung; Verbales und Visuelles verweisen aufeinander und widersprechen sich gleichzeitig. Für den Betrachter und die Betrachterin sind die Deutungsebenen von Wort und Bild autonom und erlauben unterschiedliche Interpretationen. Auf der Bildebene bietet sich etwa die folgende Lesart an: Im phallischen Turm und in den weiblichen Kreisen wird eine Auseinandersetzung der Geschlechter gezeigt. Auf der Wortebene erlaubt Duchamp den Betrachtenden zudem Wortspiele: So ist *les* (die) auch ein Palindrom und als *sel* (Salz) zu lesen.

Aus Ungleichem etwas Neues schaffen

Die Verbindung von Schrift und Bild hatten bereits die Kubisten und Futuristen erprobt, bei den Dadaisten wurde sie dann zu einem zentralen Thema. In den Worten von Hugo Ball: «Das Wort und das Bild sind eins. Maler und Dichter gehören zusammen.»⁹ In New York begannen ab 1915 die dorthin emigrierten Europäer (Suzannes Bruder Marcel, ihr zukünftiger Mann Jean Crotti und Francis Picabia) schreibend zu gestalten oder gestaltend zu schreiben. Allen voran der dort ansässige Proto-Dadaist Marius de Zayas, der zusammen mit dem Galeristen Alfred Stieglitz und der Journalistin Agnes Ernst Meyer die Zeitschrift *291* gegründet und mit *Mental Reactions* die visuelle Poesie in Amerika eingeführt hatte. In dieser bildnerischen Umsetzung eines Textes von Ernst Meyer bilden die verbalen und visuellen Elemente etwas Drittes. Weniger mutig gingen sie in *Women* vor: In dieser über zwei Seiten gehenden Komposition, die, grob gesehen, diagonal von links unten nach rechts oben in eine weisse und schwarze Hälfte unterteilt ist, bleiben Text und Grafik getrennt. In der weissen Hälfte ist links ein Text der Malerin Katharine Nash Rhoades in Form eines Triangels abgedruckt, rechts oben einer von Agnes Ernst Meyer – Texte, die beide aus einer weiblichen Perspektive erzählen.¹⁰

Mit ihren visualisierten Gedichten führten die Dadaistinnen und Dadaisten Ungleiches zusammen. Ähnlich, aber auf einer anderen formalen Ebene, verfahren auch die Berliner Dadaisten. Zu ihren wichtigsten Arbeitsinstrumenten gehörten Schere, Leim und Illustrierte. Damit entwickelten Raoul Hausmann und Hannah Höch zusammen die Fotomontage – eine der grossen Hinterlassenschaften

ten Dadas für die moderne Kunst. Bereits vor den Dadaisten hatten Künstler heterogenes Bildmaterial kombiniert. Als nach dem Krieg Massenmedien den Markt zu überschwemmen begannen, fanden die Dadaisten in Zeitschriften und in der Fotografie ihr bevorzugtes Rohmaterial. Mit der Fotomontage reagierten sie auf die Realmontage im Alltag. Die Montage war ein Echo auf die Arbeitsteilung in der industriellen Produktion, auf die fragmentierte Wahrnehmung, die Nervosität und Hektik in der Grossstadt und das Tempo im Allgemeinen. In Deutschland war die Fotomontage auch ein schöpferischer Reflex auf die Folgen des Ersten Weltkriegs. Die Zerstörung mit der Schere war ein Widerhall auf die Zerstörung, die der Krieg mit seinen Millionen von Toten und Kriegsversehrten angerichtet hatte. Das Kleben war die Reparatur. Die Schnittkante wurde nicht verdeckt; sie sollte die Verletzungen der Zeit sichtbar machen.¹¹ Die Fotomontage war Hannah Höchs bevorzugtes Medium.

Aufbruch ins Vergeistigte und Politische

Unter den bildenden Dada-Künstlern war Hannah Höch die einzige Frau in Berlin, Suzanne Duchamp die einzige in Paris. Im Gegensatz zu Höch, die gelegentlich auch die Rolle einer Performerin einnahm und die auch in Dada-Zeitschriften veröffentlichte, vermied Duchamp dadaistische Auftritte. Möglicherweise hatte sie diese Distanz zur Gruppe selbst gewählt, denn andere Pariser Dadaistinnen, wie die Schriftstellerin Céline Arnould, standen sehr wohl auf den Bühnen. Auch möglich, dass sie sich unter den vielen Literaten nicht wohl fühlte, weil sie selbst nicht schrieb. Sicher ist dagegen, dass sie an der zentralen Ausstellung der Pariser Dadaisten im Juni 1921 in der Galerie Montaigne nicht mehr teilnahm. Sie zog eine eigene Show vor: Ihr in der Dada-Phase entstandenes Gesamtwerk hatte sie zwei Monate zuvor ausgestellt – ebenfalls in der Galerie Montaigne. Nach diesem Affront zog sich das Ehepaar Duchamp-Crotti von den Dadaisten immer mehr zurück. Im Herbst desselben Jahres begannen sie, ihre Gemälde abstrakter, geometrischer und monochromer zu gestalten und ihr Werk *Tabu* zu nennen. Erstaunten Besuchern drückten sie im *Salon d'Automne* ihr Manifest zu *Tabu* in die Hand. Wer Jean Crotti kannte, konnte in den pathetischen Sätzen sein Bedürfnis nach Spiritualität erkennen. «TABU will eine Religion sein, eine Philosophie, eine Wissenschaft. Wir wollen keine Kunst mehr für den Körper schaffen, sondern eine Kunst für den Geist. Mit Formen, Farben und irgendwelchen Mitteln wollen wir versuchen, neue Eindrücke und Möglichkeiten zu vermitteln. Insofern ist TABU eine philosophische Religion ohne Moral, die nur den Geist anspricht.»¹²

KATHARINE NASH RHOADES (1885–1965, Malerin und Dichterin, New York Dada) publizierte als Proto-Dadaistin (visualisierte) Gedichte in *Camera Work* und in der Zeitschrift 291.

Über die New Yorker Malerin, die bei Robert Henri studierte, ist wenig bekannt. Zwischen 1908 und 1913 gehörte sie zum Kreis um den Galeristen Alfred Stieglitz. Zusammen mit der Journalistin Agnes Ernst Meyer und der Malerin Marion Beckett bildete sie *The Three Graces*, die für die Fotografen Stieglitz und Steichen Modell standen. 1920 vernichtete sie ihre Arbeiten fast vollständig, weil sie ihr zu amateurhaft erschienen.

Ihr Name steht auf der Liste *Quelques Présidents et Présidentes du mouvement Dada*.



MARTA HEGEMANN (1894–1970, bildende Künstlerin, Köln Dada) war Mitglied der Kölner Gruppe stupid und bezeichnete sich als Dadaistin.

Die Düsseldorferin besuchte die Kölner Kunstgewerbeschule, wo sie ihren späteren Ehemann Anton Räderscheidt kennenlernte. In Düsseldorf schloss

sie am Staatlichen Kunst- und Zeichenseminar das Studium als Zeichen- und Sportlehrerin ab. Die Sonderbund-Ausstellung in Köln war für sie ein künstlerisches Erweckungserlebnis. In der Kölner Wohnung des Ehepaars Hegemann-Räderscheidt formierte sich die Gruppe stupid, eine Abspaltung der Kölner Dadaisten. Dort installierte sie 1919–1920 auch eine Dauerausstellung desselben Namens. Als Künstlerin setzte sie sich vor allem mit der Geschlechterbeziehung und mit der Rolle der Frau in der Gesellschaft auseinander.

Fotografie von August Sander (um 1925)

Eine andere Richtung als die «Tabuisten» schlugen in Köln einige Dadaistinnen und Dadaisten ein, die mit der Ausprägung von Dada durch Max Ernst und Johannes Baargeld nicht mehr einverstanden waren. Allen voran Franz Seiwert, der Dada als «bürgerlichen Kunstbetrieb» verstand, und sein Kollege Anton Räderscheidt, die zusammen mit dem Künstlerpaar Angelika und Heinrich Hoerle und der Malerin Marta Hegemann, Räderscheidts Frau, die Gruppe stupid gegründet hatten. Ihr Hauptquartier schlugen sie in der Wohnung von Hegemann/Räderscheidt auf, wo sie eine permanente Ausstellung einrichteten. Sie waren fast mittellos, froren und hatten Hunger; vor allem aber waren sie Suchende im Bereich der Kunst. «Und diese Suche war extrem belebend», erinnerte sich Marta Hegemann im Rückblick.¹³ Die Mitglieder von stupid kritisierten die Dadaisten, aber sie vollzogen keinen radikalen

Bruch mit ihnen, sondern entwickelten die Formen des antibürgerlichen Protests weiter, indem sie die Kunst auf die Strasse trugen und damit die Massen erreichen wollten: Sie hielten sich nicht an Ausgangssperren und hingen nachts ihre Werke an Zäunen, Wänden und sogar am Kölner Dom auf. «Wir waren alle Dadaisten», resümierte Hegemann.¹⁴