

dern auch seine Lektorin, der er blind vertraute und die ihn bis zuletzt zum Schreiben und Überarbeiten anspornte.

Je größer freilich die Resonanz wurde, die sie mit ihren Gedichten und den *Briefen aus Schulzenhof* fand, desto stärker rebellierte sie gegen ihre »dienende« Rolle: »Nicht nur Vater wollte ein literarisches Werk schaffen«, schreibt Berner, »auch sie wollte sich eine literarische Existenz erdichten. Das schränkte unser Familienleben ein. Vater wußte es, er gab es zu. Mutter hingegen benötigte den Buhmann.«

So entstand ein konfliktreiches aber erstaunlich stabiles, selbstverstärkendes System. Ohne Erwins Strittmatters Erfolg als Romancier hätte er in Schulzenhof nicht mehr als eine Datsche betreiben können, doch als einkommensstarker Vorzeigeschriftsteller verfügte er über Privilegien. Er hatte früh Auto, Telefon und Diktiergeräte, genoss eine bevorzugte medizinische Behandlung und konnte auch seine weitere Familie großzügig unterstützen. Kaum eine Autostunde von der Hauptstadt der DDR entfernt, wo sie weiterhin in ihrer Stadtwohnung gemeldet waren, schufen Eva und Erwin Strittmatter sich so eine Lebenswelt, die zugleich Asyl und Gefängnis war – auf seltsame Weise aus der Zeit gefallen, geliebt und gefürchtet. Kurzum war dies ein Ort, wo sich Leben in Literatur und Literatur in ein Palimpsest verwandelte, auf dem Erwin Strittmatters Beschreibungen erst von seiner Frau, dann von seinem Sohn ergänzt und überschrieben wurden: Ein Fenster, nein, ein Kaleidoskop in eine ferne Vergangenheit, die in einer näheren fortgelebt hat und teils noch fortlebt.

Erwin Berner: *Erinnerungen an Schulzenhof. Aufbau*, Berlin 2016, 272 S., 22,95 €. – Ferdinand Beneke: *Die Tagebücher III: 1811-1816*. Wallstein, Göttingen 2016, 3.876 S., 128,00 €. – Castle Freeman: *Männer mit Erfahrung*. Nagel & Kimche, Zürich 2016, 176 S., 18,90 €. – Małgorzata Ruchniewicz: *Das Ende der Bauernwelt: Die Sowjetisierung des westweißrussischen Dorfes 1944-1953*. Wallstein, Göttingen 2015, 504 S., 44,00 €.



**Ulrich Baron**

ist Literaturwissenschaftler und arbeitet als Kritiker und freier Publizist in Hamburg.

[ulrich.baron@t-online.de](mailto:ulrich.baron@t-online.de)

*Jana Heisel*

## Das Messer im Bierbauch

### Wie weiblich war die Dada-Bewegung?

Man Ray, John Heartfield, Marcel Duchamp – diese Namen sind international bekannt und werden sofort mit dem Begriff »Dada« verbunden. Doch wer kennt Angelika Hoerle, Mina Loy oder Käte Steinitz? Der Dadaismus, am 5. Februar 1916 mit der Gründung des heutigen »Cabaret Voltaire« von Hugo Ball und Emmy Hennings in Zürich geboren, breitete sich von dort in der ganzen Welt aus. Neben Zürich entwickelten sich schnell weitere Zentren in Berlin, Köln, Hannover, Paris und New York.

Zum 100. Jubiläum im Dada-Jahr veröffentlichen viele Verlage neue Kunstbände und Museen veranstalten Retrospektiven, die Künstler wie Tristan Tzara, Hans Arp oder Francis Picabia ehren. Diese Aufzählung präsentiert Dada vor allem als eine männerdominierte Kunst. Doch ist sie das? Während viele Künstler einen festen Platz in der Kunstgeschichte eingenommen haben, scheinen die Namen der Künstlerinnen zumindest verblasst zu sein.

Die Kunstrichtung, die sich durch ihren Nihilismus auszeichnet, wird oft als »Blödelei« angesehen und lässt die Betrachter auch gerne ratlos zurück. Die Dadaisten wollten im Gegensatz zu Künstlern anderer Strömungen nichts bewegen, keine Ideologien vertreten oder programmatische Avantgarde sein: »Wir wollen die Welt mit Nichts ändern, wir wollen die Dichtung und die Malerei mit Nichts ändern und wir wollen den Krieg mit Nichts zu Ende bringen«, schrieb Richard Huelsenbeck. Die Anhängerinnen und Anhänger der Bewegung, die sich mitten im Ersten Weltkrieg in der Schweiz gebildet hatte, verband eine pazifistische Haltung. Sie alle waren vor Krieg und Elend geflohen. Keine politisierende Wirkung sollte von ihren Werken ausgehen, sie wollten dem Wahnsinn der Realität einen Spiegel vorhalten – und so zog plötzlich der Spaß, der Witz, die Ironie in die Kunst ein. In Lautgedichten, Objektkunst, Collagen wurde ein Unwohlsein an Monarchien, Weltkrieg, aber auch an rigiden Moralvorstellungen eines spießigen Lebens in der kapitalistisch geprägten Gesellschaft formuliert.

Verglichen mit anderen Kunstrichtungen war Dada relativ offen für Künstlerinnen, getreu dem Dada-Motto »Jekami« (Jeder kann mitmachen). Es war auch die anarchische Struktur der Bewegung, die es kurz nach der Jahrhundertwende Frauen überhaupt erlaubte, sich und ihr Werk zu zeigen. Tatsächlich prägte eine Vielzahl an Frauen den Dadaismus, die als bildende Künstlerinnen, Tänzerinnen, Literatinnen, Musen oder Verlegerinnen Einfluss nahmen, denn auch die Palette an Kunsterzeugnissen ist unterschiedlich und groß, wie schon die Programmankündigung zum »I. Dada-Abend« vermuten lässt: »Musik. Tanz. Theorie. Manifeste. Verse. Bilder. Kostüme. Masken.« Doch warum wurden und werden die Künstlerinnen in der Öffentlichkeit nicht so deutlich wahrgenommen und wer waren diese Frauen, die sich dem Nonkonformismus, der Anti-Kunst verbunden sahen?

Hannah Höch schaffte als Pionierin der Fotomontage mit ihrer Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919/1920) vielleicht eines der komplexesten Werke des Dadaismus. Es gilt heute als Symbol dieser Kunstgattung. Damals schreibt Höch: »Die meisten männlichen Kollegen betrachteten uns lange Zeit als reizende, begabte Amateure, ohne uns je einen beruflichen Rang zuerkennen zu wollen«. Heute gilt Dada als eine der ersten Kunstrichtungen, in der Frauen als eigenständige Kunstschaffende von einem breiteren Publikum wahrgenommen wurden. Dennoch sind nur wenige der damals künstlerisch tätigen Frauen heute noch bekannt. Während die Künstlerinnen wieder in Vergessenheit gerieten, sind viele der männlichen Künstler bis heute allgegenwärtig.

Das erste Buch, das die vergessenen Frauen des Dadaismus wieder ins Licht der Öffentlichkeit rückte, verfasste 2009 die britische Literaturwissenschaftlerin Ruth Hemus, die in *Dada's Women* den Status fünf besonderer Künstlerinnen (Emmy Hennings und Sophie Taeuber in Zürich, Hannah Höch in Berlin sowie Suzanne Duchamp

und Céline Arnauld in Paris) hervorhebt. Eine Publikation, die nicht nur die Frauen im Zentrum der Dada-Bewegung vorstellt – wie die Diseuse Emmy Hennings und die bildende Künstlerin Hannah Höch –, sondern versucht, alle Frauen vorzustellen, die den Dadaismus prägten, wurde kürzlich unter dem Titel *Die Dada* von Ina Boesch herausgegeben. Die Kulturwissenschaftlerin und Publizistin macht in ihrem Band deutlich, dass die Herren Dadaisten »trotz ihrer Rebellion gegen künstlerische und gesellschaftliche Konventionen Patriarchen blieben«, und illustriert an Beispielen, wie viele Männer ihre Kolleginnen und deren künstlerische Beiträge im Nachhinein kleinredeten. Tristan Tzara etwa versuchte, Céline Arnauld aus der Geschichte des Dadaismus zu tilgen, Hans Richter, Richard Huelsenbeck und Friedrich Glauser diskreditierten Emmy Hennings u.a. als »kindlichen Clown«. Die »Deutungshoheit über Dada« sollte in den Händen der Männergesellschaft bleiben. Dies wurde auch möglich, weil nicht wenige der hochbegabten Künstlerinnen aus freien Stücken ihr eigenes Schaffen zugunsten ihrer Partner zurückstellten, wenn nicht gar ganz aufgaben. Emmy Ball-Hennings und Sophie Taeuber-Arp standen ebenso im Schatten ihrer Ehemänner wie die mit dem Berliner »Dadasoph« Raoul Hausmann liierte Hannah Höch. Eine Vielzahl der »Frauen an der Peripherie dieses Zirkels« wird von Ina Boesch aus dem Bereich der Vergessenheit geholt. Insgesamt umfasst ihre Porträtsammlung mehr als 50 Künstlerinnen.

Zum Beispiel Elsa von Freytag-Loringhoven, legendäre Performerin im Stile einer Marina Abramović und Objektkünstlerin des New Yorker Dada, der ihre Künstlerkollegen wesentliche Anregungen verdanken. Die exzentrische, »Baroness« genannte Diva war die erste, die aus Müll Kunst machte. Plastik, Zelluloid und Blechdosen wurden ihre Materialien – Jahrzehnte bevor Andy Warhol die Konservendose als Kunstwerk entdeckte und Marcel Duchamp seine Readymades präsentierte.

In Paris gab die Schriftstellerin und Dichterin Céline Arnauld die Zeitschrift *Projecteur* heraus, in der die gesamte Reihe der Dada-Künstler schrieb. Sie hat als einzige Frau ein Dada-Manifest verfasst und war als eigenständige Vordenkerin eine wichtige Impulsgeberin für die gesamte Dada-Szene.

Sophie Taeuber war nicht nur eine vielseitige bildende Künstlerin, die malte, webte, stickte und Marionetten baute, sondern zudem eine begabte Tänzerin. Im Cabaret Voltaire trat sie stets mit grotesken Masken auf, weil sie aufgrund ihrer Lehrtätigkeit an der Zürcher Kunstgewerbeschule unerkannt bleiben wollte. Sophie Taeuber schuf als eine der ersten Frauen überhaupt ungegenständliche Bilder.

Seit 1916 – und damit lange bevor Dada 1920 in Paris Fuß fasste – malte Suzanne Duchamp, die nicht nur Marcel Duchamps Schwester und Jean Crottis Frau war, mechanomorphe Bilder mit rätselhaft-vieldeutigen Titeln sowie dadaistische Wort-Bild-Kreationen und schuf ihre eigene Pariser Dada-Zelle: Tabu Dada. Sie war die erste Künstlerin in Europa, die Maschinenbilder malte.

Neben einer Kunstgeschichtsschreibung, die lange von männlicher Hand und aus männlicher Sicht betrieben wurde, sieht Ina Boesch als Ursache für das Vergessen der Dadaistinnen auch den Umstand, dass viele Künstlerinnen in ephemeren, damals noch schwer zu dokumentierenden Genres wie dem Tanz und der Performance aktiv waren. Doch anscheinend hatten auch die Dada-Männer ihren Anteil daran: Sie schienen auf die Frauen, die bei Dada aktiv waren, nicht besonders stolz zu sein, denn

in den Erinnerungen von Richard Huelsenbeck oder Hans Richter werden keine Namen von Künstlerinnen genannt. Viele schrieben sich buchstäblich selbst in die Kunstgeschichte ein: Manifeste und theoretische Abhandlungen aus den Dada-Jahren stammen fast ausschließlich von Männern. Auch in der Rezeption wurde (und wird) der Anteil der Frauen gerne unterschlagen. Lange wollte man auch die künstlerische Eigenständigkeit des Werkes der wohl bekanntesten Dadaistin Hannah Höch nicht anerkennen, erklärte ihre Collagen als Ergebnis ihrer Bekanntschaft mit Raoul Hausmann. Doch nach vielen Einzelstudien, vor allem der feministischen Kunstgeschichte, ist klar, dass Höch ihre pantheistische, auf den Kosmos ausgerichtete Weltsicht sowie ihre freie, spielerische Form der Gestaltung selbst entwickelte.

1920 zeigte Hannah Höch sieben Arbeiten auf der Ersten Internationalen Dada-Messe in der Berliner Galerie Otto Burchard, darunter ihre Dada-Puppen und die Fotomontage *Schnitt mit dem Küchenmesser*. George Grosz, Initiator der Veranstaltung, versuchte zusammen mit den Brüdern Herzfelde ihre Beteiligung zu sabotieren. Erst als ihr damaliger Lebensgefährte Raoul Hausmann mit seinem Rückzug drohte, so berichtet Karoline Hille in ihrer Hannah Höch-Biografie, zeigten sich die Herren großzügig, verstümmelten im Katalog dafür aber gleich mal den Titel ihrer Fotomontage *Schnitt mit dem Küchenmesser*. Nach Dada-Art nahm Höch danach Schere und Kleister zur Hand und dokumentierte die Schändung des Titels durch die Einfügung der ausgeschnittenen Überschrift in ebendieser bekanntesten Montage. Hannah Höch bildet eine Ausnahme, da sie weit über die Zeit des Dadaismus hinaus – als »Brückenfigur« – die Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der zweiten verbindet und Impulse für folgende Kunstströmungen gesetzt hat. *Die Revolutionärin der Kunst* – so der Titel des Katalogs zu ihrer ersten umfassenden von der Kunsthalle Mannheim erarbeiteten Retrospektive, die vom 11. September 2016 bis 8. Januar 2017 im Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr zu sehen ist – hat vor allem mit ihrer Malerei nach 1945 kunsthistorische Bedeutung gewonnen und wichtige Impulse für die internationale Avantgarde gesetzt.

Das Dada-Jahr neigt sich nun seinem Ende entgegen. Der Dadaismus wurde (und wird) noch einmal in Ausstellungen – vor allem im Epizentrum in Zürich – nachgezeichnet, das Terrain von Kuratorinnen und Kuratoren kunsthistorisch neu abgesteckt, indem sie sich auf die Dadaistinnen fokussieren. Das Ziel scheint dabei aber nicht mehr die Rehabilitierung der Künstlerinnen zu sein, es geht vielmehr darum, den Dadaismus endlich in seiner Ganzheit zu zeigen.

Ina Boesch (Hg.): *Die Dada. Wie Frauen Dada prägten. Scheidegger & Spiess, Zürich 2015, 164 S., 29,00 €.* – Inge Herold/Karoline Hille: *Hannah Höch: Revolutionärin der Kunst. Das Werk nach 1945 (Ausstellungskatalog). Edition Braus, Berlin 2016, 240 S., 34,00 €.* – Karoline Hille: *Hannah Höch. Die Zwanziger Jahre: Kunst. Liebe. Freundschaft. Edition Braus, Berlin 2015, 112 S., 24,95 €.*



**Jana Heisel**

hat Literaturwissenschaften und Kunstgeschichte studiert und arbeitet in der Redaktion der NG/FH.

[jana.heisel@fes.de](mailto:jana.heisel@fes.de)