Die „Weltrevolution“ Hannah Höchs: zwischen Verschwinden und Selbstbehauptung

Agathe Mareuge

Ich will dartun,
daß klein auch groß ist,
und groß auch klein ist,
nur der standpunkt, aus dem wir urteilen,
wird gewechselt,
und jeder begriff verliert seine gültigkeit.
Und alle unsere menschengesetze verlieren ihre gültigkeit.
Ich möchte weiter den hinweis formen,
daß es außer deiner und meiner anschauung und meinung
noch millionen und abermillionen
berechtigter anderer anschauungen gibt.
Am liebsten würde ich
der welt heute demonstrieren, wie sie eine biene
und morgen wie der mond sie sieht,
und dann,
wie viele andere geschöpfe sie sehen mögen.
Ich bin aber ein mensch,
kann kraft meiner fantasie
– wie gebunden auch –
brücke sein,
möchte das unmöglich scheinende
möglich ahnen lassen,
möchte eine reichere welt erleben helfen,
um dieser uns bekannten
dann gütiger verbunden sein zu können.[1]

Wie kann die Pluralität menschlicher Perspektiven durch die Kunst ausgedrückt werden? Welche Kunstform ist am besten geeignet, um nicht nur (oder nicht mehr) der eigenen subjektiven Perspektive auf die Welt, sondern der Vielfalt menschlicher „Anschauungen“ eine Gestalt zu geben? Im Sommer 1918 entdeckt die Künstlerin Hannah Höch (1889-1978) zusammen mit Raoul Hausmann die Möglichkeiten der Fotomontage. Diese Kunstform markiert eine Zäsur sowohl in der künstlerischen Entwicklung von Hannah Höch als auch in der Geschichte der Dada-Bewegung und darüber hinaus in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die Pluralität der Perspektiven kann nun innerhalb eines einzelnen Kunstwerks gleichzeitig

1 Maschinenschriftlicher Text aus dem Nachlass, datiert Mai 1929, geschrieben für den Prospekt der ersten Einzelausstellung Hannah Höchs bei de Bron in Den Haag 1929, erstveröffentlicht in Herbert HEMMERT, Peter BARTH (Hg.), *Hannah Höch. Werke und Worte*, Ausstellung in der Galerie Remmert und Barth, Berlin, Frölich und Kaufmann, 1982, S. 66-67.

ausgedrückt werden. Diese Erfindung der „Simultan-Montage[2]“ findet in einem spezifischen geschichtlichen und kulturellen Kontext statt und fällt mit dem Ausbruch der deutschen Revolution im November 1918 zusammen. In dieser Zeit geht es Höch darum, das politische Geschehen in all seinen Facetten zu fassen und wiederzugeben, und die „verfremdende[3]“ Simultan-Montage ist besonders geeignet, um die Vielfalt der Teilnahme am revolutionären Aufbruch auszudrücken. Dadurch wird die sogenannte Masse nicht als starre Einheit, sondern als ein Zusammentreffen heterogener Elemente dargestellt. Außerdem ist die Erfindung der Fotomontage Teil der Revolution, die Dada in der Kunst und in der Kultur (also in der Art und Weise, wie Kunst sich auf die gesellschaftliche, historische Realität bezieht) auslöst. Mit Dada wird eine Kritik an den tradierten Formen, am klassischen Werk- und Autorenbegriff sowie an der Institution und an dem von dieser Institution etablierten Kanon ausgeübt. Diese Kritik an den Kunst- und Literaturinstitutionen zielt darüber hinaus auf die bürgerliche Gesellschaft, von der sie etabliert wurden, und geht mit einer Kritik der westlichen Zivilisation und Kultur im Allgemeinen einher.

In einem von Raoul Hausmann rückblickend verfassten Text wird der Entstehungszusammenhang von Dada in Zürich und Berlin wie folgt geschildert:

> Der erste Abend am 12. April 1918 war zum Teil noch eklektisch, aber die Wirkung auf das von epileptischer Wut erfasste Publikum war ungeheuer und unmittelbar. Es war die Bankerott-Erklärung aller heiligsten Werte der Bürger.
>
> Einige Monate später zwangen die militärischen Niederlagen und der Aufstand der Matrosen von Kiel die Generäle zum Waffenstillstand vom 11. November 1918. Das war die Revolution.
>
> Schluß mit den Träumen einer imperialistischen allmächtigen deutschen Vorherrschaft.
>
> Spartakus war auf allen Straßen, an allen Orten, und im erschütterten Berlin erregte sich DADA.
>
> *Wer stehen bleibt, wird erschossen*, Aufruf des Polizei-Präfekten. Weder Gas noch Elektrizität, noch Wasser, und dies seit mehreren Tagen. An jeder Straßenecke Kontrolle wegen Waffentragen, Massen-Manifestationen, Meetings für Spartakus, nachts der Lärm der Maschinengewehre im Centrum, wo SIE sich im großen Gebäude des *Lokalanzeigers* verbarrikadiert hatten.
>
> Und dabei sollte man gut geschliffene Verse machen, Stilleben oder nackte Frauen malen? Zum Teufel!
>
> Eines unseligen Tages verbreitete sich die Nachricht der Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg. Das Proletariat war wie gelähmt und erwachte nicht aus seiner Betäubung.

---

2 Hanne BERGIUS, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten*, Berlin, Gebr. Mann, 2000.

3 „Das Ummontieren, Zerschneiden, Einkleben, Einschalten – also Verfremden – setzte sich in allen Kunstformen durch. […] In der Bildenden Kunst deckt es [das Wort ‚Collage‘] vornehmlich eine neugestaltete Einheit, die mit verfremdenden Elementen erreicht wird.“ Geschrieben und datiert „im März 1971“ für den Katalog „Collagen 1916-1971“, Akademie der Künste, Berlin (West), S. 18f., in HEMMERT, BARTH (Anm. 1), S. 89.

> Also mußte man die DADA-Aktion verstärken: gegen eine Welt, die nicht einmal mannhaft gegen unverzeihliche Greuel reagierte. [...]
> In diesem tollen Klima, in dieser stumpfen Zerstörung kann man kein braver Typ von konventionnellem Künstler sein. Also, en avant DADA[4]!

Unter den Arbeiten der Berliner Dadaisten wird die Produktion Hannah Höchs generell eher als weniger politisch betrachtet. Doch ihre Fotomontagen aus der Zeit der Revolution (*Dada-Rundschau*, *Staatshäupter*, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*) liefern nicht nur eine wichtige Dokumentation der politischen Situation: In ihrer Form selbst verkörpern sie die Revolution als eine Assemblage von Subjektivitäten, die die tradierten Hierarchien in Frage stellt. Wie ich hier zeigen möchte, ist aber diese konsequente Umsetzung eines Schaffensprinzips, das den Akzent dezidiert auf das Kollektiv legt, gleichzeitig eine „Falle" für die Künstlerin: Sowohl in den (während der Revolution entstehenden) Fotomontagen als auch in der späteren Geschichtsschreibung der Dada-Bewegung verschwindet sie als Autorin aus dem Werk, ähnlich wie sich die Spuren der vielen anonymen Revolutionsteilnehmer*innen bereits während der Ereignisse verlieren und später aus der Geschichtsschreibung ausgeblendet werden.
Im Folgenden soll am Beispiel von Höchs *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919/20) gezeigt werden, wie die Montage als Darstellung der revoltierenden Vielen gelesen werden kann. Dabei benutzt Höch das Verfahren der Montage, um fremde Elemente bzw. Körperteile in die dargestellten Figuren einzufügen, so dass nicht nur die Menschenmengen als heterogen und vielfältig, sondern auch die Figuren selbst als heterogene und fragmentierte Subjekte dargestellt werden. In einem zweiten Schritt wird die subjektive Perspektive der Künstlerin und die Geschlechterproblematik in den Fokus genommen, um die paradoxe Dialektik von Verschwinden und Selbstbehauptung zu analysieren. Abschließend wird auf die Historiographie von Dada sowie der Revolution eingegangen und die Frage nach den verlorengegangenen oder ausgelöschten Spuren der Akteur*innen untersucht.

1. Die Fotomontage als Darstellung der revoltierenden Vielen und der fragmentierten Subjekte

4 „Dada empört sich, regt sich und stirbt in Berlin", erst 1970 zum ersten Mal veröffentlicht. Raoul HAUSMANN, *Am Anfang war Dada*, Gießen, Anabas Verlag, 1992 [1972], S. 15-22, hier S. 15-16.

Zusammen mit der Fotomontage *Dada-Rundschau* und fünf weiteren Werken von Höch wurde *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* zum ersten Mal im Sommer 1920 in der Berliner Galerie Otto Burchard auf der Ersten Internationalen Dada-Messe gezeigt, die sowohl den Höhepunkt als auch schon das Ende der Dada-Bewegung in Berlin markierte. Entstanden ist die Fotomontage in den Jahren 1919-1920, wie die Daten der Ausgaben der *Berliner Illustrierten Zeitung*, welcher die Mehrheit der benutzen Fotos entstammen, belegen. Das Prinzip der Fotomontage entdeckt Höch zusammen mit Raoul Hausmann während eines Aufenthalts im Fischerdorf Heidebrink (heute Międzywodzie) auf der Ostseeinsel Wollin im August 1918.

> Offen gestanden, wir entnahmen die Idee einem Trick der offiziellen preußischen Regimentsphotographen. Die hatten nämlich komplette Montagen, auf welchen vor dem Hintergrund einer Baracke oder einer Landschaft eine Gruppe uniformierter Männer dargestellt war, denen jedoch die Gesichter fehlten; die photographierten Köpfe wurden später eingefügt und mit der Hand koloriert. Wenn man bei dieser primitiven Photomontage [*sic*] überhaupt von einem ästhetischen Ziel sprechen kann, so bestand es darin, die Wirklichkeit zu idealisieren, während die Dadamontage einem gänzlich unwirklichen den Anschein von etwas Wirklichem geben wollte, das tatsächlich photographiert worden war[5].

In ihrem Archiv – heute in der Berlinischen Galerie – hat Hannah Höch eine solche „primitive Fotomontage“ sowie eine ganze Sammlung von Postkarten unter dem Stichwort „Anfänge der Fotomontage“ bewahrt. Im September 1918 nach Berlin zurückgekehrt, begannen Höch und Hausmann mit der Fotomontage zu experimentieren. Damals arbeitete Höch als Entwurfszeichnerin in der Handarbeitsredaktion des Ullstein Verlags, in dem die *Berliner Illustrierte Zeitung* erschien; somit konnte sie extrem viele Bilder aus den Titelseiten der BIZ sammeln, die sie dann in ihren Montagen verwendete. Dabei hat sie sich stark mit den technischen und ideologischen Potentialitäten der Medien[6] auseinandergesetzt – dies zu einer Zeit, als die Kriegspropaganda, und danach die konterrevolutionäre Propaganda, eine wichtige Rolle spielte.

---

5 „Hannah Höch“, in Edouard RODITI, *Dialoge über Kunst*, Wiesbaden, Insel-Verlag, 1960, S. 54-72, hier S. 61. Die in der Collage *Dada-Rundschau* wie Zinnsoldaten aufgereihten uniformierten Körper, denen Höch die Köpfe von Generälen aufgesetzt hat, könnten als ein Verweis auf diese Postkarten gelesen werden.

6 Ich verweise hier auf die Arbeit von Aurélie Aréna, die eine Dissertation zum Thema der Medien und der Technik bei Höch in der Universität Straßburg gerade geschrieben hat.

Dieses Foto-Material, damals aktuell und von der Leserschaft bzw. vom Publikum sofort wiedererkennbar, muss heute rekonstruiert werden, um den politischen Diskurs, der dahinter steckt, erkennbar zu machen. Hannah Höch hat vergleichsweise wenige Essays geschrieben. Ihre ästhetische und politische Haltung drückt sie in ihren Collagen aus. In einem Interview mit der Kuratorin Suzanne Pagé anlässlich der Höch-Ausstellung im Musée d'art moderne de la Ville de Paris 1976 erklärt die Künstlerin ihre Position wie folgt:

> Suzanne Pagé: Mitten in einem dramatischen gesellschaftspolitischen Kontext – Erster Weltkrieg, Weimarer Republik – scheinen Sie am Rand der Geschichte geblieben zu sein. Zwar sind Ihre Werke zum Teil, wenn nicht mit einer bestimmten Aktion, so doch mit der Problematik der Zeit verbunden. Aber es sind keine militanten Werke, obwohl sie einem freiheitliche, Geist entspringen. [...] Wie haben Sie diese Situation erlebt?
>
> Hannah Höch: [...] Dann, also 1918, der Dadaismus. Auf den Straßen wurde geschossen. Die Intellektuellen schrieben Manifeste, aktivierten und versuchten, wie sie meinten, „Unnützes" abzubauen für den Neuaufbau. Und dabei waren wir uns alle einig. Aber jeder gab dem auf seine eigene Weise Ausdruck und da gab es eben Gruppen, die sich unterschiedlich äußerten. Hierzu möchte ich sagen, daß *mir zu allen Zeiten daran lag, meine Aussagen, auch die Kritik, über die Mittel der Kunst zu machen*[7].

Fünf Jahre früher sprach sie schon von der Fotomontage als von einer „neuen Form der komprimierten Aussage", die es erlaubt, „auch komplizierte Gedankengänge [zu gestalten][8]". Diese Behauptung wird im folgenden selbstreflexiven Gedicht bestätigt:

> Um Nachsicht bitten
> mein Ausdrucksinstrument
> ist ja nicht mein Mund,
> sondern sind die Hände[9].

Ihre Arbeiten, beginnend mit dem *Schnitt mit dem Küchenmesser...*, sind also als Positionierungen zu lesen. Selbst die Auswahl des Begriffs „Montage" – zur Dada-Zeit benutzt Höch allerdings wie die anderen Dadaisten vor allem das Wort „Klebebild" – liefert

---

7 Suzanne PAGÉ, „Interview mit Hannah Höch", in: *Hannah Höch. Collages, peintures, aquarelles, gouaches, dessins / Collagen, Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen*, Paris, A.R.C. 2 / Musée d'art moderne de la ville de Paris, Berlin, Nationalgalerie, 1976, S. 23-32, hier S. 23-24. Hervorhebung durch die Verfasserin.

8 „Die große Verwendungsmöglichkeit des Fotos führte zu einer neuen Form der komprimierten Aussage. Der Fotomontage. Dieses Wort ging dann später auf in: Collage. Es bedeutet: Geklebtes, Angerandetes. […] Aber auch komplizierte Gedankengänge können auf diese Weise gestaltet werden. Für all dies Geschehen war nun also auch ein alles umfassendes Wort nötig geworden. Vielleicht sogar ein etwas dehnbares. Es kam nach 1945 aus Frankreich, das Wort Collage." Höch, in HEMMERT, BARTH (Anm. 1), S. 89.

9 Beginn eines undatierten Text aus dem Nachlass, Erstveröffentlichung in HEMMERT, BARTH (Anm. 1), S. 64.

Auskunft über die von Höch postulierte Verwandtschaft mit den Arbeitern: „Wir nannten diese Technik Photomontage [*sic*], weil dies unsere Aversion enthielt, den Künstler zu spielen. Wir betrachteten uns als Ingenieure, wir gaben vor, unsere Arbeit zu ‚montieren' (wie ein Schlosser[10])."

Unter den simultanen Montagen, die Hanne Bergius in ihrem Buch *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Artistik von Polaritäten* unter die Lupe nimmt und die ihr zufolge den bedeutendsten Teil der dadaistischen Arbeiten umfassen, gehört *Schnitt mit dem Küchenmesser...* zu den von ihr als „kumulativ-hybriden Schrift/Foto-Montagen[11]" definierten Montagen und unterscheidet sich dadurch von den „Porträt-Montagen", die „von einem dominierenden Ausgangsbild, meist einem Fotoporträt, bestimmt werden, um das herum sich assoziativ Bild- und Schriftzitate verteilen[12]". Weil sich in der kumulativen Montage *Schnitt mit dem Küchenmesser...* tatsächlich keine Hierarchie mehr zwischen den Bildelementen erkennen lässt, entspricht diese Form dem politischen Geschehen der Revolution. Das Verfahren der Montage erlaubt es, das revoltierende Volk nicht nur als eine einheitliche Masse, sondern als eine Vielzahl von unterschiedlichen Subjekten darzustellen. Das Subjekt wird hier als etwas verstanden, das in seinem eigenen Namen spricht, das also „ich" sagen kann. Gemeint ist hiermit sowohl das politische als auch das poetische oder künstlerische Subjekt. Höch verwendet das verfremdende Verfahren der Montage auch für die Darstellung der führenden Politiker des Reichs und der jungen Weimarer Republik („die antidadaistische Bewegung", in der Ecke oben rechts) sowie für alle Künstler und Künstlerinnen der Zeit, die über den Kreis der Berliner Dadaisten hinaus in dieser „Rundschau", in diesem Querschnitt durch die „Bierbauchkulturepoche" Platz finden. Anders als in der satirischen Karikatur eines George Grosz' werden hier keine Charaktertypen dargestellt, sondern die Individuen selbst. In der spezifischen Form der simultanen Montage werden die Subjektivitäten, die einzelnen subjektiven Perspektiven oder mit Höchs Wort „Anschauungen" durch Kombinationen und Assoziationen vervielfacht. Sie werden auch innerhalb eines gegebenen Individuums fragmentiert und subvertiert / pervertiert. Der Blick der Figuren – von Kaiser Wilhelm, oder von Friedrich Ebert oben rechts, von Albert Einstein oben links, von Kurt Hiller unten –, ist jedes Mal ein doppelter Blick, denn ein heterogenes Auge wurde jeweils ins Gesicht montiert. Wie bei der „primitiven Fotomontage" der preußischen Armee gehören die Gesichter oft nicht

10 Heinz OHFF, *Hannah Höch*, Berlin, Gebr. Mann, 1968, S.30.
11 BERGIUS (Anm. 2), S. 66.
12 Ebd., S. 57.

zu den Körpern, auf denen sie platziert wurden: Oft werden die männlichen Köpfe (Ebert, Hindenburg…) auf weibliche Körper, darunter manchmal von Tänzerinnen, montiert. Dadurch werden die Darstellungskonventionen der Männlichkeit in der bürgerlichen, militarisierten Gesellschaft der Nachkriegszeit bzw. der Weimarer Republik subvertiert. Somit kann die Montage als „groteske Polit-Allegorie[13]“ interpretiert werden.

Bei der Darstellung der Vielen fällt wiederum die Heterogenität auf: In der linken Ecke unten ist die Menschenmenge zu sehen, die sich vor dem Hochhaus des New York Times gesammelt hat (BIZ, 2. Mai 1920), während darunter und rechts davon unter der Nationalversammlung (BIZ, 2. März 1919) verschiedene Bilder montiert sind, die auch verschiedene Zeiten der revolutionären Zeit nebeneinanderstellen: Versammlung bei einer Rede vom Matrosenführer Tost (der dazu aufruft, Dada beizutreten!) nach den Januarkämpfen (BIZ, 19. Januar 1919) oder um einen Arbeiter, der vom Dach eines Sanitätsautos vor dem Schloss nach Ausrufung der Republik eine Ansprache hielt (BIZ, 17. November 1918). Links davon wird Ledebour – wohlgemerkt in einem Foto, das eigentlich aus 1911 stammt und in den folgenden Jahren immer wieder von der Presse veröffentlicht wurde[14] – im Zusammenhang mit seiner Rolle als führendem Mitglied des am 10. November 1918 gewählten Vollzugsrates der Arbeiter- und Soldatenräte inszeniert. Interessanterweise ist er einer der wenigen politischen Führer der Revolution, der auf der Montage zu sehen ist (Liebknecht oder Luxemburg werden nicht gezeigt). Dabei fällt er in der dargestellten Menschenmenge kaum auf, als würde bei der Gesamtdarstellung der Revolution das Kollektiv wichtiger als die hier erwähnten Individuen sein. Es kann argumentiert werden, dass durch diese Nebeneinanderstellungen eine Art Zeitlichkeit – wenn nicht Chronologie – der Revolution innerhalb der simultanen Montage lesbar wird. Weitere Bilder des revoltierenden Volks wurden zwischen dem Kaiser und den Generälen (Ludendorff, Hindenburg…) eingefügt. Das Volk, so wird suggeriert, sei also selbst heterogen und lasse sich nicht auf eine einheitliche Masse reduzieren. Als eine Kunstform, die aus der Spannung zwischen kaleidoskopischer Fragmentierung und Totalität, zwischen vervielfachter Subjektivität und Kollektivem entsteht, drückt die Fotomontage das Ambivalente des revolutionären Geschehens in all seinen Nuancen und all seiner Komplexität am Besten aus. Als

13 Ebd., S. 130.

14 S. Hanne BERGIUS, ebd., S. 130-166, die der Montage einer sehr ausführlichen Analyse widmet. Siehe auch Eberhard ROTERS, „Hintergrundanalyse der Collage ‚Schnitt mit dem Küchenmesser‘ (1920) von Hannah Höch“, in Dietrich MAHLOW, *Prinzip Collage*, Neuwied und Berlin, Luchterhand, 1968; und Gertrud Jula DECK, *Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands. Untersuchungen zur Fotomontage bei Hannah Höch*, Münster, Lit Verlag, 1981.

zweidimensionales, aber doch pluriperspektivisches Werk kann die simultane Montage das Kollektive als ästhetische und politische Dynamik wiedergeben und seinen revolutionären Potentialitäten Gestalt verleihen – wobei diese Dynamik visuell durch die strukturierende Präsenz technischer Gegenstände und Maschinenteile (Kugellager, Autoreifen, Zahnräder, Motoren) unterstützt wird[15].

2. Die Weltrevolution Hannah Höchs: zwischen Verschwinden und Selbstbehauptung.

Eine frühere Fassung der Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser...* enthielt in der „Dada-Ecke" unten rechts das später – auf Raoul Hausmanns Anfrage – entfernte Wort „Weltrevolution". Dies ist dem berühmten Foto von Robert Sennecke zu entnehmen, das Hannah Höch und Raoul Hausmann vor ihren Werken auf der Dada-Messe im Sommer 1920 zeigt. Auf der erhaltenen Collage – seit 1961 in der Sammlung der Nationalgalerie in Berlin – ist das Wort nicht mehr zu sehen. Stattdessen liest man: „Die große WELT dada", in der Mitte dieser ‚Dada-Ecke' also, die unten rechts als Kontrapunkt zur „antidadaistischen Bewegung" oben rechts um den Kaiser und die konterrevolutionären Figuren fungiert. Wie ist das scheinbare Verschwinden der „Weltrevolution" im Werk Hannah Höchs zu deuten? Ganz konkret veranlasste Hausmann Höch schon 1921 – Bergius zufolge – das große Wort „Weltrevolution" zu entfernen, weil er einsah, dass diese nicht stattgefunden hatte bzw. stattfinden würde[16]. Interessant ist aber vor allem festzustellen, dass in der Zeit, in der Höch an der Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser...* arbeitete, mehrere Aufsätze von Hausmann in der Berliner Zeitschrift *Die Erde* (eine von Walther Rilla herausgegebene politische und kulturpolitische Halbmonatsschrift) veröffentlicht wurden – darunter zwei mit folgenden Titeln: „Zur Weltrevolution" und „Schnitt durch die Zeit". „Zur Weltrevolution" wurde im Juni 1919 neben Texten von Franz Jung, Johannes R. Becher und anderen publiziert; „Schnitt durch die Zeit", datiert „Juli-August 1919", erschien im Oktoberheft des selben Jahres neben Texten von Franz Jung, Upton Sinclair und Otto Freundlich. Höchs Montage kann

15 Zur mehrdeutigen Rad-Symbolik – als Motor des Amerikamythos und der russischen Revolution – bei den Berliner Dadaisten, u.a. in Höchs *Schnitt mit dem Küchenmesser*..., siehe BERGIUS, ebd., S.112-118. Räder werden als Symbole des Dionysischen und Beweggrund des Montageverfahrens aufgefasst und bilden somit einen Gegenpol zur apollinischen Abstraktionstendenz der Metamechanik.

16 BERGIUS (Anm. 1), S. 150. Bergius bezieht sich hierzu auf ein Gespräch mit Hannah Höch aus dem Jahr 1971.

demzufolge als ein teilweise polemischer Dialog[17] mit den Texten des „Dadasophen“ Raoul Hausmann betrachtet werden. Was meint Hausmann in diesen Texten mit dem Begriff der „Weltrevolution“?

> Wir erleben heute die ungeheuerste Revolution auf allen Gebieten des menschlichen Organisierens. Nicht nur die kapitalistische Wirtschaft, sondern auch alle Wahrheit, Ordnung, Recht, Moral, auch *alles Männliche und Weibliche* ist in Auflösung. [...]
>
> [Der] innerste Kernpunkt der Revolution, die Abdankung des männlichen Geistes und des einseitigen männlichen Ordnungstriebes, muss durch Auflösung der existierenden kleinbürgerlich-moralischen Sexualverhältnisse von Grund aus zu einer neuen Gemeinschaftsbildung [...] führen. [...] Der Explosionspunkt liegt außer im Ökonomischen im Sexuellen. *Hier hat eine Revolution noch nicht eingesetzt*. [...] Die Befreiung der Frau muss *gerade hier einsetzen*. Die Bildung einer weiblichen Gesellschaft, die [...] zum Mutterrecht führt, hängt innigst zusammen mit der Umbildung der bürgerlichen Gesellschaft in den Kommunismus[18].

Die „Weltrevolution“, so wie Hausmann sie versteht, soll also eine – um das mit heutigen Wörtern zu formulieren – ‚Gender‘-Revolution sein; vor allem die bestehende patriarchale Ordnung soll, laut dem Dadasophen, umgewälzt werden. Im zweiten Essay, „Schnitt durch die Zeit“, wird diese Idee weitergeführt und in den globaleren Prozess eines notwendigen Übergangs von der individualistischen Gesellschaft zu einem Gemeinschaftsmodell (dem Kommunismus) eingeordnet. Hausmann arbeitet mit den Begriffen „wir“ und „ich“, um zu behaupten, das (vermeintlich männlich dominierende) Ich solle jetzt durch das Wir aufgehoben werden – erst in der (kommunistischen) Gemeinschaft sei die Gleichheit der Geschlechter möglich.

Nicht nur die Tatsache, dass dieselben Begriffe oder Wörter verwendet werden, deutet darauf hin, dass beide Texte einen Dialog mit der Fotomontage von Höch führen. Sowohl bei Hausmann als auch bei Höch haben wir es – mit jeweils eigenen Mitteln – mit einer Auseinandersetzung mit der Geschlechterproblematik sowie mit der Spannung zwischen dem Ich und dem Kollektiv zu tun. Hier sei nicht näher auf den biographischen Kontext[19] eingegangen. Vielmehr kann untersucht werden, wie der Diskurs Höchs in ihrer Collage eine

---

17 Dieser Dialog wurde zum Teil auch ein Auslöser historiographischer Debatten innerhalb der Berliner Dadaisten um die Erfindung der Fotomontage, die Rolle einzelner Akteur*innen im Club Dada oder das politische Engagement der Berliner Dadaisten.

18 Raoul HAUSMANN, „Zur Weltrevolution“, *Die Erde*, 12 (15. Juni 1919), S. 368-371. Hervorhebungen durch die Verfasserin.

19 Hausmann verhielt sich in der Wirklichkeit bekannterweise anders, als er es in seinen Texten auffordert, und positionierte sich zwar gegen das bürgerliche Modell der traditionellen Familie zugunsten des Ménage-à-trois, hielt aber seinen Partnerinnen davon ab, selbst Beziehungen mit anderen Partnern oder Partnerinnen zu führen.

Antwort auf Hausmanns Diskurs in seinen Essays artikuliert. Bei Höch geht es nicht darum, vom Ich zum Wir zu kommen, sondern sowohl für alle Frauen als auch für sich selbst als Künstlerin zu kämpfen – um hier die Unterscheidung der französischen Philosophin Geneviève Fraisse zwischen dem politischen, demokratischen Imperativ „für alle" (*pour toutes*) und dem künstlerischen, kreativen Imperativ „für jede" (*pour chacune*) wiederaufzunehmen[20]. In der Collage *Dada-Rundschau* verlangt Höch „deutsche Frauen in die Nationalversammlung" und „schrankenlose Freiheit für H[annah] H[öch]" zugleich. Somit bildet die Collage ein Pendant zum *Schnitt mit dem Küchenmesser...*, in welchem der Kopf von Höch sich am Rand der Karte des Frauenwahlrechts befindet – eine Karte, die selbst durch die Anwesenheit einer kleinen Springmaus ironisiert und relativiert wird, kehrten Frauen nach Ende des Kriegs doch mehrheitlich zurück ins Private, ohne dass ihre Integration in den Arbeitsprozess wirklich erfolgte. Als Künstlerin tritt Höch in der Fotomontage selbst auf, allerdings nicht alleine: die Tänzerin Niddy Impekoven, der Filmstar Asta Nielsen (in Herrenkleidung, weil sie gerade den Hamlet spielt), der Vamp Pola Negri, die Dichterin Else Lasker-Schüler, die Schriftstellerin Mechthilde Lichnowki sind auch vorhanden, sowie, genau in der Mitte der Collage und sie in Bewegung setzend, Käthe Kollwitz – die als erstes weibliches Mitglied der Akademie der Künste im März 1919 auf der Titelseite der BIZ porträtiert wurde. Die Selbstinszenierung Höchs in *Schnitt mit dem Küchenmesser...* geht über die Montage ihres Kopfes auf die Karte des Frauenwahlrechts hinaus. In der Mitte der Montage unten auf dem Foto einer Menschenmenge wird nämlich der Titel des Werks eingefügt, so wie es auf dem Ausstellungskatalog der Dada-Messe im Juni 1920 abgedruckt wurde: „20 Hannchen Höch: Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands". Im Katalog nannten ihre männlichen Kollegen Höch herablassend „Hannchen", was von der Künstlerin durch das Einmontieren dieser Angabe in die Collage ironisch hervorgehoben wird[21]. Somit behauptet sich Höch selbst und handelt dadaistisch-avantgardistisch, indem sie selbstreflexiv den Titel des Werks ins Werk einmontiert, bevor es überhaupt zum ersten Mal ausgestellt wurde.

Besonders interessant ist bei Höchs Werk, anders als bei den meisten Werken ihrer männlichen Dada-Kollegen, diese Kombination von Selbstbehauptung und vom Ausdruck einer kollektiven Subjektivität. Die Subjektivität ist bei ihr von der Dada-Zeit bzw. von der Zeit der Revolution nicht nur individuell, sondern auch gleichzeitg kollektiv. Dadurch lässt

20 Geneviève FRAISSE, *La Suite de l'histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Seuil, 2019, S. 133.

21 Nur durch Hausmanns Intervention, der bedroht hatte, seine eigenen Werke zurückzunehmen, wurde Höch auf der Dada-Messe vertreten.

sich in ihrem Werk, von den ersten bis zu den letzten Fotomontagen, eine Historiographie bzw. kollektive Autobiographie ablesen, die als Fortführung ihrer „Weltrevolution“ verstanden werden kann.

3. Historiographie der Dada-Bewegung, Historiographie der Revolution. Hannah Höch in der Geschichtsschreibung

Was ist aus der dadaistischen „Weltrevolution“ – verstanden als Fragment der Dada-Montage sowie als der von Höch gepriesenen Genderrevolution – geworden? Zunächst könnte man die Meinung vertreten, dass die Dada-Revolution (wie auch die deutsche Revolution) in dieser Hinsicht gescheitert ist. Das Beispiel von Höchs *Schnitt mit dem Küchenmesser...* zeigt, dass die subjektive Perspektive einer Künstlerin um so schwieriger zum Ausdruck kam, als diese sich – paradoxerweise – an den Dada-Spielregeln gehalten hat: Gerade weil sie kollektive, pluriperspektivische, nicht lineare, nicht dogmatische Ausdrucksformen untersucht hat – also in diesem Sinne „am Dadaistischsten“ war – ist Höch für eine lange Zeit aus der Geschichte von Dada verschwunden, ein Phänomen, dass ich die „Dada-Falle[22]“ genannt habe.
In einem weiteren Schritt kann man aber auch beobachten, was ganz konkret aus der Küchenmesser-Montage in den folgenden Jahren und Jahrzehnten geworden ist und diese erste Schlussfolgerung nuancieren.
Betrachten wir zuerst das Weiterleben von Höchs Montage in einem musealen Kontext. Wie in der Einführung erwähnt, wurde das Werk im Sommer 1920 auf der Berliner Dada-Messe zum allerersten Mal ausgestellt. Danach konnte es jahrelang – historisch bedingt, weil Dada in der NS-Zeit als „entartete Kunst“ verfemt wurde – nicht mehr öffentlich gezeigt werden. Als eine der wenigen Dada-Künstler*innen blieb Höch in der Zeit des Zweiten Weltkriegs in Deutschland. In ihrem Haus und in ihrem Garten in Berlin-Heiligensee, wo sie ab September 1939 lebte und praktisch untertauchte (In Berlin-Friedenau, wo sie in den Jahren zuvor gelebt hatte, wurde sie beobachtet und angezeigt), hat Höch ihre Sammlung an Briefen, Tagebüchern, Manuskripten und Dokumenten, sowie an Büchern, Fotographien, Katalogen und Kunstwerken (von sich selbst sowie von ihren Künstlerfreunden) versteckt und somit vor der Vernichtung bewahrt. So wurde zum Beispiel Hausmanns berühmter *Mechanischer Kopf*

22 „les femmes prises au piège de Dada“ in Agathe MAREUGE, „Auto-historicisation, disparitions, réappropriations : les femmes et le (contre-)canon dada“, in Agathe MAREUGE, Sandro ZANETTI (Hg.), *The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA*, 4 Bände, Dijon, Les presses du réel, 2022, Bd. 4: DADA Historiographies / DADA-Historiographien / Historiographies DADA, S.137-164.

oder der Geist unserer Zeit (1919) über die Jahre gerettet. In diesem Sinne kann Höch als Hüterin der Dada-Revolution betrachtet werden, die den Erhalt von materiellen Spuren sowohl der künstlerischen als auch der politischen Revolution gewährleistet hat, während manche andere aus dieser Zeit zerstört wurden. Ende der Fünfziger Jahre, und erst recht ab dem fünfzigjährigen Dada-Jubiläum 1966, wurde Dada wiederentdeckt und kam ins Museum. In diesem Prozess spielte Höch als eine der wichtigsten Leihgeber*innen eine wesentliche Rolle[23]. Man könnte sagen, dass Höch zuerst als Dada-*Sammlerin* anerkannt wurde, bevor sie auch als Dada-*Künstlerin* von der Kunst-Institution Anerkennung fand[24].
Erst 1966, also nach 46 Jahren, wurde die Küchenmesser-Montage in diesem Kontext wieder ausgestellt, zuerst im Moderna-Museet in Stockholm, dann im Kunsthaus Zürich und anschließend im Musée national d'art moderne in Paris. Erworben worden war das Werk von der Berliner Nationalgalerie schon 1961; vorher befand es sich für ein paar Monate im Besitz der Galerie Meta Nierendorf (West-Berlin), die seit Anfang des 20. Jahrhunderts viele Werke expressionistischer Kunst gekauft hatte und dadurch auch als Mäzen für viele Künstler*innen wirkte. Heute noch besitzt die Galerie Nierendorf mehrere Werke von Höch, der sie 1964 noch eine eigene Ausstellung gewidmet hat. Durch ihre Rolle im Zustandekommen dieser Dada-Ausstellungen ist Höch eine wichtige Akteurin der Dada-Historiographie geworden. Die Geschichte Dada – sowie darüber hinaus der sogenannten „historischen[25]" Avantgarde – wurde ab den Fünfziger und Sechziger Jahren auch mittels solcher Ausstellungen geschrieben.

Nicht nur im öffentlichen, musealen Kontext lebte die Küchenmesser-Montage – allerdings verspätet, und ausschließlich in Bezug auf die Dada-Revolution, nicht auf die politische Revolution – weiter. Auch in der späteren Entwicklung von Höchs Werk nahm sie einen zentralen Platz ein. Zwar wurde das Wort „Weltrevolution" 1921 entfernt; doch tauchte die ‚Dada-Ecke' in einer späten Fotomontage der Künstlerin wieder auf. Die autobiographische Collage *Lebensbild* aus den Jahren 1972-1973, eines der letzten Bilder Höchs, könnte auf den ersten Blick als das Gegenstück zu *Schnitt mit dem Küchenmesser...* wahrgenommen werden. Der historische, sozial-politische Kontext ist scheinbar verschwunden, stattdessen wird hier

23 Zunächst auf der Düsseldorfer Dada-Ausstellung 1958, dann für die Jubiläumsausstellung im Zürcher Kunsthaus und im Pariser Musée national d'art moderne 1966-1967.
24 Die Rolle der Dada-Künstlerinnen wurde in den letzten 10-15 Jahren in mehreren Monographien zu einzelnen Dadaistinnen sowie in umfassenderen Studien untersucht. S. u.a. Ruth HEMUS, *Dada's Women*, New Haven, Yale University Press, 2009; Ina BOESCH, *Die Dada La Dada She Dada. Wie Frauen Dada prägten*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2015.
25 Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974.

die Person Hannah Höch beleuchtet. Doch beim genaueren Hinschauen fällt auf, dass vor allem die *Künstlerin* Hannah Höch sich selbst inszeniert hat, und zwar als Dadaistin. Ihr Lebenslauf und ihr Werk können in ihrer zeitlichen Folge seit den Anfängen rekonstruiert werden. Unter den Händen der Künstlerin im Zentrum der Collage ist die ‚Dada-Ecke' der Montage von 1919 wiederzufinden: Höch und Hausmann sind unter dem Wort „Dadaisten" wiederzuerkennen, nun stehen aber Til Brugman, Kurt Schwitters, Hans Arp, László Moholy-Nagy, Theo und Nelly van Doesburg, Hans Richter, Werner Graeff, El Lissitsky und andere neben ihnen.

Das scheinbare Verschwinden der „Weltrevolution" in den Jahren 1972-1973 ist also nicht als Rücktritt zu deuten, im Gegenteil: Die späte Collage *Lebensbild* zeugt von einer erfolgten Selbstbehauptung, die aber keine egozentrierte Selbstinszenierung ist – das Werk ist kein Selbstbildnis –, sondern eine Selbstbehauptung im Kollektiv(en), eine Selbstbehauptung als Künstlerin, die das Kollektiv nicht negiert, sondern es sogar unterstreicht – getreu dem Prinzip der Fotomontage, wie sie sich schon 1919 in *Schnitt mit dem Küchenmesser...* ausgedrückt hatte – und ganz im Sinne der erwünschten politischen Revolution. Die in den frühen Collagen explizit formulierten politischen Forderungen nach mehr Rechten für Frauen lassen sich also in Höchs späterem Werk in veränderter Form wiedererkennen. Die Darstellung der weiblichen Figur, gegen den tradierten Weiblichkeits- und Männlichkeitskanon, stand von den Dada-Collagen an im Zentrum ihres Schaffens[26].

Im Titel der 1919er Montage stand schon das gesamte Projekt von Höch explizit formuliert: die Wörter „letzte" und „Kultur*epoche*" verdeutlichten, dass es um eine historiographische Perspektive ging. Der politische Kontext der damals jungen – aber schon enttäuschenden – Weimarer Republik war ausdrücklich genannt; das Wort „Deutschland", das mit dem die deutsche Männerfigur verspottenden Bild des „Bierbauchs" assoziiert war, konnte als Infragestellung des Begriffs des Vaterlands bzw. der Nation verstanden werden. Am Prägnantesten sind aber wohl die ersten drei Wörter. Der „Schnitt" bedeutete bei Höch nicht nur die Idee eines repräsentativen Schnitts oder Querschnitts durch die Zeit, sondern auch selbstreflexiv die Inszenierung der kreativen Geste des Schneidens und dadurch die

26 Siehe dazu: Catherine Frèrejean, „Les femmes-machines de Hannah Höch. Une remise en question de l'émancipation féminine des années 1920", *Cahiers d'études germaniques*, n° 81 (2021), p. 85-100; Maud LAVIN, *Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Fotomontages of Hannah Höch*, New Haven, Yale Universitz Press, 1993; Ruth HEMUS (Anm. 21). In dieser Genealogie/Chronologie spielt übrigens die Serie *Aus einem ethnographischen Museum* (1924-1934) eine besondere Rolle, da sie die Geschlechterproblematik um die Infragestellung der westlichen Konventionen durch die Montage fremder Kulturelemente ergänzt.

Hervorhebung der eigenen Rolle in der Erfindung der Fotomontage als revolutionärer Kunstform. Mit dem Küchenmesser wurde aus dem Küchenutensil als traditionnell weiblichem Attribut eine politisch-künstlerisch revolutionäre Waffe; und wie die Qualifizierung „Dada“ ausdrückt, diente diese Waffe, wenn nicht zum Mord an der als überholt wahrgenommenen patriarchalischen Gesellschaft, zumindest zur Selbstbehauptung der Künstlerin als Dadaistin. Höchs *Schnitt mit dem Küchenmesser...* thematisierte die deutsche Revolution und ist Teil der (künstlerischen) Geschichtsschreibung der Revolution geworden. Darüber hinaus steht die Fotomontage und ihre spätere Geschichte emblematisch für die Dada-Historiographie: Verschwinden und Wiederentdeckung von materiellen Spuren, Ausblendung und Selbstbehauptung von Akteur*innen.