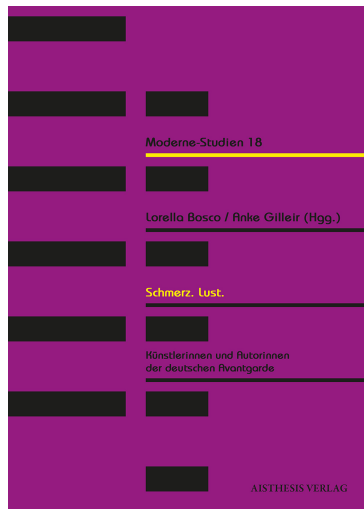


Leseprobe

Lorella Bosco / Anke Gilleir (Hgg.)

# Schmerz. Lust.

Künstlerinnen und Autorinnen  
der deutschen Avantgarde



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2015

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2015  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1103-7  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

# Inhalt

Lorella Bosco / Anke Gilleir (Bari/Leuven) Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der deutschen Avantgarde. Einleitung .....	7
Anke Gilleir (Leuven) Galateas gebrochene Nase. Künstlertum und Weiblichkeit im Werk Dolorosas .....	27
Christiane Schönfeld (Limerick) »Alle Qual vom Herzen schreiben«. Performative Ästhetik von Lust und Schmerz in Margarete Böhmes <i>Tagebuch einer Verlorenen</i> (1905) und <i>Dida Ibsens Geschichte</i> (1907) in Text und Film .....	51
Elisabeth Krimmer (Davis) Ecstasy and Pain. The Representation of War and Violence in Käthe Kollwitz's Works	79
Christine Kanz (Gent) Spielerische Lust am kulturellen Dazwischen und intellektuellen Anderswo. Kreative Mobilität und Transkulturalität in Else Lasker-Schülers Gedichten und Erzähltexten .....	107
Markus Hallensleben (Vancouver BC) Faces of the German Female Avant-Garde. Portrait Montages in Else Lasker-Schüler and Hannah Höch .....	129
Ruth Hemus (London) »Made for a Party«? Legs as Fetish in Hannah Höch's Photomontage Works .....	157
Giulia A. Disanto (Lecce) Zwischen Anna und Hannah. Die Gestaltung des Weiblichen in Kurt Schwitters' und Hannah Höchs gemeinsamen Arbeiten .....	175

Carola Hilmes (Frankfurt)	
Verquer.	
Elsa von Freytag-Loringhovens unbotmäßige Auftritte .....	193
Lorella Bosco (Bari)	
»Denn wir suchen die Lust und nichts anderes«.	
Stigmata, Ekstase und Askese in Emmy Hennings' Werk .....	213
Inge Arteel (Brüssel)	
Marieluse Fleißers groteske Sachlichkeit .....	235
Marion de Zanger (Amsterdam)	
A Dreadful Lust For Forbidden Eyes.	
Unica Zürn and the Force of Imagination .....	251

Lorella Bosco / Anke Gilleir

# Schmerz. Lust. Künstlerinnen und Autorinnen der deutschen Avantgarde

## Einleitung

Es gibt öffentliche Texte, Proklamationen, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lassen. Auch wenn man sich über die ideologischen und institutionellen Motive historischer Epocheneinteilungen im Klaren ist<sup>1</sup>, so lassen sich in der Literaturgeschichte doch immer wieder Momente des ausdrücklichen, wenn auch häufig selbst erklärten, Aufbruchs und Neubeginns nachweisen. Eindeutig – mehr noch: in aller Deutlichkeit verlautbart – war das *Manifest des Futurismus*, das Filippo Marinetti im Februar 1909 zuerst in Italien und einige Wochen später in französischer Übersetzung in *Le Figaro* veröffentlichten ließ, um die Grundsätze der neuen Kunst zu verkünden. Die Ästhetik der Zukunft, so hieß es, kann nur durch eine radikale *tabula rasa* realisiert werden. Museen und Bibliotheken sind abzureißen, das neue künstlerische Ethos ist der Kampf gegen »Moralität, Feminismus und alle opportunistischen und utilitaristischen Feigheiten«: »[...] Wir wollen den Krieg ehren, die einzige Medizin für die Welt, den Militarismus, den Patriotismus, die destruktive Geste der Anarchisten, die schönen tödlichen Ideen und die Verachtung der Frau.«<sup>2</sup> Obwohl Marinetti den Ton der avantgardistischen Selbstprofilierung angab, haben kaum andere so ausdrücklich die Misogynie als artistisch-politisches Programm erklärt wie der Futurist, eher im Gegenteil. Insofern die Marginalisierung der Frau tief in der bürgerlichen Öffentlichkeit wurzelte, hatte gerade der Aufruf zu ihrer »Befreiung« revolutionäres Potential. 1919 schrieb Raoul Hausmann in seinem Aufsatz »Zur Weltrevolution«, dass gerade hier »die Befreiung der Frau einsetzen

---

1 Wegbereitend für die Feststellung, dass der Diskurs des historischen ›Fortschritts‹ aus Genderperspektive nicht immer fortschrittlich war, war der heute noch immer sehr beachtenswerte Aufsatz »Did Women Have a Renaissance?« der amerikanischen Historikerin Joan Kelly-Gadol von 1977 (Siehe: [http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic205827.files/October\\_22/Kelly\\_Did\\_Women\\_Have\\_a\\_Renaissance.pdf](http://sites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic205827.files/October_22/Kelly_Did_Women_Have_a_Renaissance.pdf), letzter Aufruf: 11.12.2014)

2 Filippo Tommaso Marinetti. »The Futurist Manifesto«. Filippo Tommaso Marinetti. *Critical Writings*. Hg. Günter Berghaus. Übers. Doug Thompson. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2006. S. 11-17. Hier S. 14 (unsere Übersetzung).

[soll].«<sup>3</sup> Dass aber provokative Ankündigungen die realen Verhältnisse nicht immer widerspiegeln, belegt schon der Fall Marinetti selbst, der, trotz seiner proklamierten Abkehr von emanzipierten Frauen, durchaus bereit war, für feministische Vereine zu sprechen, zeitlebens unterschiedliche Künstlerinnen unterstützte und darüber hinaus die französische Künstlerin Valentine de Saint-Point anregte, ein feministisches futuristisches Manifest zu schreiben.<sup>4</sup> Umgekehrt war der Aufruf des Berliner Dadaisten Hausmann, die neue Gesellschaft solle ein Matriarchat sein, kein Synonym für eine emanzipatorische Attitüde, wie das spannungsreiche Verhältnis zu Hannah Höch offenbarte.<sup>5</sup> Eins ist indes sicher: öffentliche Aufkündigungen der ›Tradition‹ und Ankündigungen der Revolte, die von Frauen stammen, gibt es im Feld der Literatur und Kunst kaum (zumindest vor der zweiten feministischen Welle).<sup>6</sup>

Heute ist es fast ein Gemeinplatz, dass Kunst und Literatur nicht in einem Vakuum entstehen, in dem ein schöpferischer Genius unbehelligt seinen Eingebungen nachgeht. Die historische Praxis der Kunst- und Literaturproduktion erweist sich bei näherem Zusehen immer als komplexes, durch diverse Mechanismen, Verhältnisse und Interessen getriebenes Universum, das auf verwickelte Weise in der Gesellschaft wurzelt. Das Gleiche gilt für die Rezeption wie für die Überlieferung von ›historisch wertvollen‹ Kenntnissen. Indes trifft auf alle Ebenen das von Roszika Parker und Griselda Pollock 1981 unverblümt ausgesprochene Fazit zu: »The sex of the artist matters«<sup>7</sup>, wobei die Geschichte immer wieder zeigt, dass zunächst das Geschlecht der weiblichen Kunstschaffenden »matters«. Wie Pollock mehr als dreißig Jahre später in der

3 Zitiert in Ruth Hemus. *Dada's Women*. London/New Haven: Yale UP, 2009. S. 10. Siehe auch: Maud Lavin. *Cut with the Kitchen Knife. The Weimar Photomontages of Hannah Höch*. London/New Haven: Yale UP, 1993. S. 25f.

4 Ihr Manifest der futuristischen Frauen wurde am 3. März 1912 in der Galerie Giroux in Brüssel verlesen und wenige Wochen später nochmals in der Salle Gaveau in Paris. Siehe: Günter Berghaus. »Dance and the Futurist Woman. The Work of Valentine de Saint-Point«. *Dance Research. Journal of the Society for Dance Research* 11/2 (1993): S. 27-42. Hier S. 29.

5 Lavin. *Cut with the Kitchen Knife* (wie Anm. 3). Hubert van den Berg schreibt leicht ironisch, dass die »neuartige Alternative zum Vater- und Mutterrecht, [sich] zumindest in Hausmanns Kopf [anbot]«. Hubert van den Berg. *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg: Winter, 1999. S. 236.

6 Ruth Hemus weist in ihrer Studie *Dada's Women* auf einige Manifesttexte hin, die von Frauen (mit)verfasst oder jedenfalls unterzeichnet wurden, wie Suzanne Duchamp (»Dada soulève tout«, 1921) und Celine Arnauld (»Vingt-trois manifestes du mouvement dada«, 1920). Siehe: Hemus. *Dada's Women* (wie Anm. 3). S. 160, S. 183.

7 Roszika Parker/Griselda Pollock. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books, 1981. S. 20.

Einführung zur Neuauflage ihrer feministischen Pionierarbeit *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* nochmal hervorhebt, haben Frauen schon immer Kunst produziert. Seit den frühesten Zeiten bis zum Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts wurde das Schaffen von Künstlerinnen durchgehend, wenn gleich häufig herablassend, protokolliert.<sup>8</sup> Aber gerade das Jahrhundert der Moderne, das in sozial-politischer Hinsicht *die* Epoche der Frau war, fing damit an, Frauen aus dem Kulturgedächtnis zu tilgen:

[...] the erasure of women from the history of art was not the legacy of antiquated prejudice; it was in fact, the product, the actively produced result the way modernist Art History and the modernist Museum in the twentieth century constructed a narrative of its own contemporaries.<sup>9</sup>

Seit den siebziger Jahren hat die feministische Kunst- und Literaturkritik diese Gedächtnislücke der modernen Kulturgeschichte abzudecken versucht. In Anthologien und eigenständigen wissenschaftlichen Arbeiten wurde die historische Existenz von Schriftstellerinnen und Künstlerinnen rekonstruiert wie auch der mühsame Prozess beschrieben, den sie unternahmen, um als Frauen an der institutionellen künstlerischen Praxis konstitutiv teilzunehmen. Denn wengleich sich über kunstschaftende Frauen aus unterschiedlichen Epochen nicht unbedingt viel Einheitliches sagen lässt (die Hypothese des *Gynocriticism* hat heute etwas von seiner Überzeugungskraft eingebüßt), so zeigt sich doch immer wieder, wie wenig selbstverständlich Kulturproduktion von Frauen im Laufe der Geschichte war. Die Spannung zwischen schöpferischem Ehrgeiz und gesellschaftlichem Rollenzwang ist hier ein Leitmotiv. Gerade darum ist die historische Erforschung von Kunst und Literatur von Frauen *als* Frauen innerhalb einer sexuell kodierte und hierarchisierte Gesellschaft, die eigene Wahrnehmungen und Ausdrucksformen generiert, nach wie vor von großem Interesse als kritische Herausforderung fixierter Kategorien und Taxonomien.<sup>10</sup> Wie funktionierten die Ausschlussmechanismen und Interferenzen des

8 Griselda Pollock. »A Lonely Preface«. Griselda Pollock. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London/New York: Tauris, 2013. S. xxiii.

9 Pollock. A Lonely Preface (wie Anm. 8). S. xxiii. Ähnliches stellt Penelope Rosemont in der Einführung ihrer Anthologie *Surrealist Women* fest: »From the very first issue of *Le Révolution surréaliste*, movement publications have featured writings by women alongside those of their male comrades. [...] If these women remain little known to the larger reading public it is because critics and scholars have been shirking their responsibilities.« Penelope Rosemont. *Surrealist Women. An International Anthology*. Austin: U Texas P, 1998. S. xxx.

10 Siehe: Griselda Pollock. »Countering memory loss through misinterpretation: what does she think feminist art history is?« *Journal of Art Historiography* 8 (2013): S. 1-15.

geschlechtlichen Habitus, den die patriarchale Konsenskultur in *allen*, Männern wie Frauen, gebildet hat? Auf welche Art und Weise haben Frauen sich in diversen Epochen und ›Strömungen‹, innerhalb – vielmehr jedoch am Rande – oder geradezu außerhalb der Institutionen manifestiert? Inwiefern fächert ihr Werk gängige Vorstellungen von künstlerischen Vorgehensweisen und Topoi auf, jenseits von Manifestationen und gezielten Selbstdarstellungen?<sup>11</sup> Fragen dieser Art sind für die historische Avantgarde in mehrfacher Hinsicht interessant, denn hier handelt es sich um Gruppen (oder auch einzelne Individuen), deren ästhetische Praxis und politisches Ethos ausdrücklich die Grenzen und Vorstellungen der bürgerlichen Kultur sprengte. Inwiefern konnten oder wollten aber jene »revolutionären Kunstbewegungen« (Walter Fähnders), die sich ab dem ersten Jahrzehnt in ganz Europa bildeten, die herkömmliche Geschlechterordnung abschütteln? Wie konnten Frauen sich in diesem Rahmen als Künstlerinnen und Schriftstellerinnen profilieren oder sich einfacher zu ihrer künstlerischen Tätigkeit bekennen?

Die Modernisierung der Gesellschaft lief im späten neunzehnten Jahrhundert auch in Deutschland auf Hochtouren und ließ keine Spalte des Lebens unberührt. Der technische Fortschritt hatte, wie Erika Fischer-Lichte sagt, Raum und Zeit »auf unvorstellbare Weise zusammenrücken lassen«<sup>12</sup>, und der rasende Prozess der Industrialisierung und Urbanisierung erschütterte die Vorstellung einer stabilen und einheitlichen Wahrnehmungsweise. Zu den dadurch bedrohten Grundpfeilern gehörte die Geschlechterordnung. Die zunächst

---

In der Einführung zur ›classic edition‹ ihrer Studie *Vision and Difference* (ursprünglich 1988 veröffentlicht) stellt Griselda Pollock allerdings fest: »At times I feel as if the waters of ›art history as usual‹ are closing back over the site of what I named in *Vision and Difference* the ›feminist interventions in art's histories‹. It is as if there is a will to cast feminist work in, and on, the histories of art back into the momentarily ruffled surface of the history of the late twentieth century as an intellectual curiosity, no longer relevant to current practices.« Griselda Pollock. *Vision and Difference. Feminism, Femininity and Art History*. New York: Routledge, 2003. S. xix.

- 11 Pollock. Countering memory loss (wie Anm. 10). S. 8. Das ist ausdrücklich die Absicht in Ruth Hemus' Analyse der Frauen im Dadaismus: »Questions about the extent of accessibility, openness and inclusiveness that Dada offered to women artists and writers are perennially interesting, even as answers remain equivocal. [...] However, instead of making patriarchal behaviors and male perspectives its main focus, this study will look at the ways in which women operated within Dada, included how they managed their interventions, how they situated themselves and their work within the group and how their work represented challenges to Dada as men-only club.« Hemus. *Dada's Women* (wie Anm. 3). S. 11.
- 12 Erika Fischer-Lichte. »Einleitung. Wahrnehmung – Körper – Sprache. Kultureller Wandel und Theateravantgarde«. *Theater Avantgarde*. Hg. Erika Fischer-Lichte. Tübingen/Basel: Francke, 1995. S. 1-14. Hier S. 1.



vernachlässigte Teilnahme der Frauen am Produktionsprozess wie das wachsende sozial-politische Selbstbewusstsein, das sich in diversen Emanzipationsbewegungen manifestierte, machte ›die Frauenfrage‹ zu einem zentralen Zeitproblem. Hannelore Bublitz spricht von der »geschlechtlichen Krise« der Moderne, die sich darin zeigt, dass in allen möglichen Diskursen – seien sie politisch, theologisch, philosophisch, soziologisch, biologisch, medizinisch geprägt – versucht wurde, die ›Eigenart‹ und Grenzen der Geschlechter festzulegen.<sup>13</sup> Eine schiere Entfesselung von Weiblichkeitsphantasien in der Kunst und Literatur der Jahrhundertwende begleitete den beharrlichen gesellschaftlichen Widerstand, Frauen in der Öffentlichkeit einen gleichwertigen Platz einzuräumen.<sup>14</sup> In diesem Zusammenhang wundert es nicht, dass gerade im Augenblick, in dem, wie Barbara Hahn sagt, »die institutionelle Barriere fällt, die Genres und Geschlechter trennt«<sup>15</sup>, die Kulturgeschichte damit anfängt, die Spuren der weiblichen Präsenz zu tilgen.

Welchen Raum schuf hier das ästhetisch-politische Experiment der Avantgarde mit ihrem Widerstand gegen jegliche Form von organisierter Macht und ihrer kollektiven Grundüberzeugung, »das Subjekt sollte die Gesellschaft machen und nicht umgekehrt«?<sup>16</sup> Und inwiefern zeigt sich hier abermals ein Unterschied zwischen historischer Kunstpraxis und Historiographie? Noch 2000 stellte Birgit Wagner fest<sup>17</sup>, dass mit wenigen Ausnahmen Theorien der Avantgarde die Frage nach der Geschlechterdifferenz als irrelevant ausgeklammert und sich auf diese Weise unkritisch die Positionen der Avantgardisten

---

13 Hannelore Bublitz. *Das Geschlecht der Moderne. Genealogie und Archäologie der Geschlechterdifferenz*. Frankfurt a.M./New York: Campus, 1998. Für eine Übersicht über die diversen ›Antworten‹ von Schriftstellerinnen auf den Subjektdiskurs der Jahrhundertwende siehe: *Deutschsprachige Schriftstellerinnen des Fin de siècle*. Hg. Karin Tebben. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.

14 Symptomatisch ist der Streit um die Zulassung der Frauen zum höheren Schulwesen, der in Deutschland mit großer Bitterkeit geführt wurde. Siehe: Barbara Hahn. *Frauen in den Kulturwissenschaften. Von Lou Andreas-Salomé bis Hannah Arendt*. München: C.H. Beck, 1994.

15 Hahn. *Frauen in den Kulturwissenschaften* (wie Anm. 14). S. 24.

16 »This accounts for the fact that the avant-garde often implicitly claimed to rally against the political status quo merely by renewing literature and assaulting the literary establishment. It considered literary and political opposition as homologous, because in both cases it opposed given forms of organized power.« Sascha Bru. *Democracy, Law and the Modernist Avant-Gardes. Writing in the State of Exception*. Edinburgh: UP, 2009. S. 13.

17 Birgit Wagner. »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«. *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Hgg. Wolfgang Asholt/Walter Fähnders. Amsterdam: Rodopi, 2000. S. 163- 182.

angeeignet hatten. Beim genaueren Hinsehen lassen sich jedoch deutliche Berührungspunkte zwischen Genderdiskursen und den von den historischen Avantgarden mit verschiedenen Nuancierungen propagierten ästhetischen Strategien festmachen, vor allem hinsichtlich der Autorschaftsfrage. Darüber hinaus werden sowohl feministische als auch Avantgarde-Diskurse von einer Randposition aus – im Kunstbetrieb wie in der Gesellschaft – artikuliert, mit dem jedoch nicht unbeträchtlichen Unterschied, dass, während die Avantgardisten bewusst die Bollwerke der traditionellen Kunst von der Peripherie aus erstürmen wollten, Frauen sich schon immer in einer marginalisierten Lage befanden, ohne vergleichbar politisches Potential.<sup>18</sup> Das Bild änderte sich durch ihre Beteiligung an Avantgardebewegungen nicht wesentlich, weil auch hier Frauen eine Randposition einnahmen, und sich so einer doppelten Marginalisierung ausgesetzt fanden. Dies ist allerdings nicht nur negativ zu bewerten. Wie Susan R. Suleiman, von der positiven Besetzung des Begriffs »Marginalität« in der Avantgarde ausgehend, in Bezug auf den französischen Surrealismus festgestellt hat, »the sense of being ›doubly marginal‹ and therefore ›totally avant-garde‹ provides the female subject with a kind of centrality, *in her own eyes*.«<sup>19</sup> Künstlerinnen können in dieser Hinsicht durch eine Art Selbstlegitimation beanspruchen und erreichen.

In ihrer Opposition zum »System Kunst« wollte die Avantgarde in ihren verschiedenen Strömungen vor allem die Folgenlosigkeit des von der Kunst erreichten autonomen Status anprangern und forderte die programmatische Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis.<sup>20</sup> »Nur eine auch in den Gehalten der Einzelwerke gänzlich von der (schlechten) Lebenspraxis der bestehenden Gesellschaft abgesonderte Kunst kann das Zentrum sein, von dem aus eine neue Lebenspraxis sich organisieren läßt.«<sup>21</sup> Diesem neuen Kunstverständnis konnte der traditionelle Werk- und Autorschaftsbegriff nicht länger genügen. Die Repräsentationskrise der Künste um die Jahrhundertwende führte zur Betonung der Materialität der Zeichen, zur Ablösung von Signifikant und Signifikat und zur Destabilisierung des als homogen und festumrissen gedachten Subjekts. Die Grenzen zwischen Authentizität des Selbst und dessen medial

---

18 Vgl. Susan Rubin Suleiman. *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*. Harvard: Harvard UP, 1990. S. 14. Schon Simone de Beauvoir wies auf die Unmöglichkeit hin, die Situation der Frauen mit der von unterdrückten Minderheiten zu vergleichen, vor allem im Hinblick auf deren Kollektivbewusstsein und politisches Potential. Siehe: Simone de Beauvoir. *Das zweite Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Übers. Uli Aumüller/Grete Osterwald. 12. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2012. S. 15.

19 Suleiman. *Subversive Intent* (wie Anm. 18). S. 17.

20 Vgl. Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974. S. 67

21 Bürger. *Theorie der Avantgarde* (wie Anm. 20). S. 63-73.

vermittelte Darstellung sind nicht mehr eindeutig festzumachen, weil beide wahrnehmungsbedingt und situationsabhängig erscheinen. An die Stelle des »fixier- und tradierbare[n] Artefakt[s]«<sup>22</sup> in seinem Objektcharakter rückt nun das Prozessuale, das Ereignis, die Performance. Mit dieser Aufwertung des dynamischen Charakters von Kunst sind Faktoren wie Wahrnehmung, Körperverwendung und Bedeutungsproduktion aufs Engste verbunden. Sie lenken den Blick vom ontologischen oder phänomenologischen Status des Kunstwerks auf die Funktion, Performanz und Wirkung künstlerischer Praktiken. Beispielhaft ist die Kopplung von Provokation, Gewalt und Ekstase, die sich in der sich überbietenden Rhetorik der vielen Manifestos (dem futuristischen vor allem) kundtut<sup>23</sup>; oder das aufwendige Variétéprogramm der Zürcher Dadaisten, wo Literatur, Tanz, Improvisationstechnik, Inszenierung, Lichtdramaturgie im Cabaret simultan eingebunden waren, ohne den medialen Unterschied zwischen den verschiedenen Künsten zum Schwinden zu bringen. Nicht ein Gesamtkunstwerk im Sinne Wagners war damit angestrebt, sondern, wie Roland Borgards formuliert hat, ein »Monumentalkunstwerk«<sup>24</sup>, das kunst- und gattungsspezifische Dissonanzen geradezu ausstellte und dadurch das Ereignishafte an der Kunst besonders hervorhob.

Die Definition von Kunst als performative Praxis bezeichnet daher eine auf die Jetztzeit ausgerichtete Kunst, welche die Trennung zwischen Subjekt und Objekt, Künstler und Zuschauer, kollektivem und privatem Raum aufhebt oder unterläuft. Sie geht außerdem von einem neuen Körperkonzept aus, das auf das Leib-Sein und nicht auf das Körper-Haben fokussiert. Die Aufwertung des prozessuellen Charakters von Kunst in den Avantgarden geht freilich mit dem Wandel der Einstellungen zum Körper und mit der Entstehung einer neuen Körperkultur und neuer Körperpraktiken, Körperbilder und Bewegungsmuster einher.<sup>25</sup>

---

22 Erika Fischer-Lichte. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 19.

23 Vgl. dazu *Manifeste: Intentionalität*. Hgg. Hubert van den Berg/Ralf Grüttemeier. Amsterdam: Rodopi, 1998, und *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Hgg. Wolfgang Asholt/Walter Fähnders. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005.

24 Siehe Roland Borgards. »Gesetz, Improvisation, Medien. Improvisationsliteratur bei Thomas Mann (*Der Bajazzo*) und Hugo Ball (*Flametti*, »Cabaret Voltaire«). *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Hgg. Hans-Friedrich Bormann/Gabriele Brandstetter/Annemarie Matzke. Bielefeld: transcript, 2010. S. 41-63.

25 Es sei im Hinblick darauf lediglich auf die Debatte um die Reformkleidung verwiesen. Vgl. zu diesen Themen Gabriele Brandstetter. *Tanzlektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995. S. 118-145.

Die Avantgardenkünstlerinnen profitieren von dieser Wende, indem sie die Dialektik zwischen Subjekt und Objekt, Signifikant und Signifikat, Materialhaftigkeit und Zeichenhaftigkeit in ihrem Schaffen inszenieren und ihren Körper als Material und Medium verwenden, aber ihn zugleich als Erzeuger der eigenen Selbstdarstellung machen. Zwar ist Birgit Wagner zuzustimmen, wenn sie behauptet, Frauen würden vorwiegend an der Ausstattung von kollektiven *events* (z. B. durch die Produktion von Bühnenbildern, Masken und Kostümen) teilnehmen: Selbst ihre Sichtbarkeit auf der Bühne in Varieté- oder Kabarettaufführungen sei von einem »Kontext theatralischer Objektivierung von Körpern«<sup>26</sup> nicht wegzudenken. Es ist jedoch hinzuzufügen, dass Autorinnen wie Emmy Hennings ihre Rolle als Diseuse, Sängerin oder Schauspielerin geschickt zu nutzen wussten, um dem Publikum selbst verfasste Texte autobiographischen Inhalts vorzutragen, die auf selbstbewusste und originelle Art die Grenzen zwischen Fiktion und Authentizität verschieben (ein Verfahren übrigens, dem man vielfach schon bei Else Lasker-Schüler begegnet). An Sophie Taeuber – um ein weiteres Beispiel zu nennen –, die wie Emmy Hennings und Lotte Pritzel auch Puppenmacherin und Maskenbildnerin war, zeigt sich ferner, welche Bedeutung der Tätigkeit der Maskenanfertigung und der daraus folgenden Verschränkung von Maske, Tanz und Aufführung in gendertheoretischer Hinsicht zukam. Traditionelle weibliche Zuschreibungen wie Anmut der Bewegungen, Schönheit und sexuelle Anziehungskraft wurden durch die Masken und deren Einsatz bei Aufführungen desavouiert. Da die geschlechtliche Individualität der Künstler unter den Kostümen und Verkleidungen verschwand, kam es zu einer Verschmelzung von menschlichen, tierischen und mechanischen Elementen, vom Primitiv-Rituellen und Modernen, mit der Funktion, den antimimetischen Charakter der Aufführung abermals zu unterstreichen. Marionetten stellten die Frage nach der *agency* und nach der Rolle des Künstlers/Autors in der Kunstproduktion.<sup>27</sup>

Da die Frau traditionell als verkörperte Natur oder als Kunstkörper definiert wird, ermöglicht das neue prozessuale Verständnis von Kunst, sich mit vorgegebenen Genderrollen, Autorschaftsvorstellungen oder männlichen Phantasien auseinanderzusetzen, sie spielerisch zu umgehen, zu denunzieren oder

---

26 Wagner. Subjektpositionen (wie Anm. 17). S. 173.

27 Berühmt sind die Marionetten, die Sophie Taeuber für Carlo Gozzis *König Hirsch* am Théâtre Zurichois des Marionettes entwarf und anfertigte. Sie bestehen aus geometrischen Körperteilen (Zylinder, Kegel und Kugeln), die mit deutlich sichtbaren Gliederverbindungen miteinander verbunden sind, und sind aus Holz gedreht. Sie tragen manchmal Ornamente, die ihr Geschlecht, ihren Charakter oder gesellschaftlichen Status verdeutlichen sollen. Vgl. Hemus. *Dada's Women* (wie Anm. 3). S. 59ff.

gar zu subvertieren. Das multiple, fragmentarische, diskursiv verfasste Subjekt der Moderne und der Avantgarde stellt sich auf diese Weise dem traditionellen, autonomen, singulären und sich setzenden Ich entgegen und unterminiert dabei dessen hegemoniale Ansprüche. Passivität und Materialität mit der damit verbundenen, biologisch begründeten Vorstellung der besonderen Empfänglichkeit der Frauen für Affekte wie Lust und/oder Schmerz, werden in den Selbstentwürfen der Avantgardistinnen zur Schau gestellt und ironisch gebrochen, unterminiert oder ausgegrenzt. Denn das performative Kunstkonzept verweist immer auf den unaufhebbaren Unterschied zwischen dem, was zur Erscheinung kommt, und dem, was der Inszenierung vorausliegen muss und nie vollständig in sie eingeht, da sich »die Notwendigkeit der Performanz immer dort ergibt, wo es Differenzen zu überbrücken gilt.«<sup>28</sup> Das Selbst vergegenwärtigt sich deshalb als das Andere<sup>29</sup> in einem »Wechselspiel von Anpassung und Aneignung.«<sup>30</sup> Denn Inszenierung ist – so ließe es sich mit Iser zusammenfassend sagen –

immer ein Simulacrum, dem noch nicht einmal die Präntention eignet, täuschende Nachbildung einer authentischen Vorgabe zu sein. Denn sie ist die Form dessen, was sich der Form verweigert, und bricht gerade dadurch alle jene Charakterisierungen des Menschen auf, die diesen als Monade, Subjekt, Selbst oder transzendentes Ich bestimmt haben – nicht zuletzt, weil das Simulacrum immer die Anzeige mit sich führt, daß das, was es formt, nicht formbar ist.<sup>31</sup>

Die programmatische Hervorhebung der Ereignishaftigkeit von Kunst in der Avantgarde führt zur Hervorbringung von Präsenz und von den damit verbundenen Lust- und Schmerzerfahrungen, wie nicht zuletzt Jean-François Lyotard in seinem 1983 an der Berliner Kunsthochschule gehaltenen Vortrag »Das Erhabene und die Avantgarde« gezeigt hat, ohne jedoch auf mögliche Genderimplikationen einzugehen, die sich vielmehr aus dem Zusammenhang mit dem oben skizzierten ästhetischen Rahmen der Avantgarde ergeben. Die avantgardistische Kunst konstituiert sich nach Lyotard in einer »Jetztzeit«, die als »Vorkommnis«, als »dass es geschieht« definiert wird. Das Geschehen in der Jetztzeit, die ihrerseits auf die Dimension der Zukunft ausgerichtet ist, läuft auf eine Fortsetzung hinaus, die jedoch nie eintreten kann: nicht »es

---

28 Wolfgang Iser. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. S. 485.

29 Vgl. dazu Iser. *Das Fiktive und das Imaginäre* (wie Anm. 28). S. 511ff.

30 Iser. *Das Fiktive und das Imaginäre* (wie Anm. 28). S. 491.

31 Iser. *Das Fiktive und das Imaginäre* (wie Anm. 28). S. 514.

geschieht«, sondern »geschieht es?« Das Warten auf ein Ereignis, das nicht eintreten kann, generiert eine Spannung, die mit polaren, entgegengesetzten ästhetischen Kategorien wie Lust und Schmerz oder mit Affekten wie Freude und Angst einhergeht. Dieses komplexe Spannungsfeld, wo Lust und Schmerz sich vermischen, ist die Erfahrung der Präsenz, eine Intensivierung des Jetzt, die auf dem Aufschub beruht.<sup>32</sup>

Welche Folgen hat eine auf die Produktion von Präsenz gerichtete Kunst im Spannungsfeld von Lust und Schmerz auf die Autorschaftskonzepte der Avantgarde? Wie gehen Frauen in ihrer künstlerischen Tätigkeit mit diesen ästhetischen Kategorien um? Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten betreiben Künstlerinnen eine Umwertung herkömmlicher Rollenzuweisungen und vor allem der traditionell männlich kodierten Funktion Autorschaft. Im Hinblick auf die Geschlechterdichotomie entwickelt die Avantgarde z. B. Strategien »auto(r)erotischen«<sup>33</sup> Schreibens, die sich durch ihre Ambivalenz auszeichnen. Auto(r)erotik bezeichnet eine »Schreibweise, in der der Schreibakt selbst erotisch oder triebhaft besetzt wird.«<sup>34</sup> Auto(r)erotische Praktiken verhelfen einerseits dem Subjekt – gerade durch die Auflösung der Subjekt-Objekt-Dichotomie – zu einem herausgehobenen Standort, andererseits machen sie die Brüchigkeit der Identität sichtbar, die nach der Auflösung der Objekte kein Gegenüber mehr besitzt, an dem sie sich ermessen könnte. »Der auftrumpfende Gestus vieler Texte ist letztlich der Ausdruck einer Krise, die die Position des Autors erschüttert«<sup>35</sup>, eine Position, die für Frauen jedoch – wie gesehen – immer brüchig gewesen war. Künstlerinnen und Autorinnen setzen sich auch mit den von der »Avantgarde der Lust« (Döblin) propagierten Autorschaftsvorstellungen auseinander, denen zufolge der (männliche) Autor sich als »Vorhut einer Streitmacht für die Lust«<sup>36</sup> verstand, wie es z. B. an der Verherrlichung der Prostituierten in expressionistischen Kreisen ersichtlich wird. Genuss, Rausch, Ekstase, Gewalt, Entgrenzung heißen die Parolen, die die Avantgarde von Nietzsches Lebensphilosophie übernimmt und immer wieder verlautbaren lässt. Lust und Schmerz werden nicht als Gegensätze, vielmehr als sich ergänzende Begleiterscheinungen des Lebenstriebes aufgefasst. Wie jedoch schon eingangs am Beispiel Hausmanns gezeigt wurde, bedeutete

32 Vgl. dazu Jean-François Lyotard. »Das Erhabene und die Avantgarde«. Jean-François Lyotard. *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Hg. Peter Engelmann. Wien: Böhlau, 1989. S. 159-187.

33 Vgl. dazu *Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt*. Hgg. Annette Keck/Dietmar Schmidt. Berlin: Erich Schmidt, 1994.

34 Keck/Schmidt. *Auto(r)erotik* (wie Anm. 33). S. 23.

35 Keck/Schmidt. *Auto(r)erotik* (wie Anm. 33). S. 18.

36 Vgl. dazu Annette Keck. »*Avantgarde der Lust*«: *Autorschaft und sexuelle Relation in Döblins früher Prosa*. München: Fink, 1998. S. 7.

die Bejahung der Lust (und deren Kehrseite, des Schmerzes) für die Avantgarde hauptsächlich einen Kampf um die Lust, der den Glauben an Geschlechterbinarität nicht wirklich gefährdete, weil die Lust selbst das Objekt des Begehrens darstellte, der sich wiederum an weiblichen Körperbildern nährte, ohne dabei mögliche Ansprüche der Frau auf die Lust zu berücksichtigen. In diesem nur scheinbar antihegemonialen Konzept stellte die Frau lediglich die Projektionsfläche männlicher Lust, nicht die ebenbürtige Mitstreiterin im gemeinsamen Kampf, dar. Es handelte sich dabei eher um »eine perfide Strategie der Ausgrenzung« – so unterstellt Annette Keck –, »die Machtverhältnisse unter veränderten Vorzeichen restauriert«<sup>37</sup>, weil sie weiterhin die Tötung des Weiblichen und die Ästhetisierung der geopferten Weiblichkeit fortsetzt, um den ›hysterischen‹ männlichen Körper vor seiner drohenden Verweiblichung zu retten. »Die Vernichtung der weiblichen Objekte«<sup>38</sup> soll die Subjektwerdung der Frau endgültig verhindern.

Angesichts der zunehmenden Problematisierung des Autorschaftsstatus um die Jahrhundertwende stellt sich allerdings die Frage, wie Autorinnen sich dieser Verhinderung gegenüber positionieren. Indem Frauen Lust- und Schmerzerfahrungen selbst thematisieren und ästhetisch reflektieren, damit experimentieren, betreiben sie die Auflösung traditioneller Machtstrukturen, ohne diese immer unbedingt offen anzugreifen. Vielmehr verhandeln sie ständig ihre Autorposition innerhalb des avantgardistischen Netzwerks, bedienen sich bewährter ästhetischer Strategien der Avantgarde, wie z. B. des *cutting*, um ihr zwischen Lust und Schmerz schwankendes eigenständiges künstlerisches Schaffen in seiner Ambivalenz ausdrücken zu können.

Der Zusammenhang zwischen der, wenngleich nicht selbstverständlichen, historischen Teilnahme von Frauen an der Avantgarde und dem immer noch faszinierenden, sich als Antikunst profilierenden und alle künstlerischen Konventionen sprengenden ästhetischen und politischen Experiment der Avantgarde im Allgemeinen verdient es, in seinen vielfachen Bezügen weiter erforscht zu werden. Über Frauen in der Avantgarde, vor allem in der deutschsprachigen, die als Bezugspunkt unserer Überlegungen fungiert, liegen interessante und eingehende Forschungsarbeiten vor, Übersichten gibt es aber wenige, vor allem im deutschen Sprachraum.<sup>39</sup> In Gisela Brinker-Gablers Pionierarbeit *Geschichte der deutschen Frauenliteratur* (1988) fehlt die histori-

---

37 Keck. *Avantgarde der Lust* (wie Anm. 36). S. 11.

38 Keck/Schmidt. *Auto(r)erotik* (wie Anm. 33). S. 11.

39 Symptomatisch ist der Schlusssatz der Einführung zu *Schriftstellerinnen des Fin de Siècle*, in dem auf Else Lasker-Schüler und die nächste ›Generation‹ hingewiesen wird mit den Worten: »Das ist aber eine andere Geschichte.« Tebben. *Schriftstellerinnen* (wie Anm. 13). S. 37.

sche Avantgarde als künstlerische Bewegung (was angesichts der damaligen Forschungslage zu Literatur von Frauen durchaus verständlich ist). Der ein Jahr vorher veröffentlichte Band *Weiblichkeit und Avantgarde* (1987) von Inge Stephan und Sigrid Weigel befasst sich mit den für Avantgarde-Künstlerinnen und Autorinnen spezifischen ästhetischen Verfahrensweisen und Strategien und bezieht sich dabei auf Figuren aus dem europäischen wie amerikanischen Kulturraum.<sup>40</sup> Während aber einige Autorinnen und Künstlerinnen der historischen Avantgarde (man denke z. B. an Else Lasker-Schüler) schon eingehend erforscht worden sind, gibt es nach wie vor keine systematischen Studien, die das Schaffen von Frauen aus der *deutschen* Avantgarde in den Blick nehmen.<sup>41</sup> Obwohl über die »Übernationalität« (Hubert van den Berg) der Avantgarden keine Zweifel bestehen dürften, erweist es sich als besonders interessant, auf den deutschen Sprachraum zu fokussieren. Die Radikalität der Überführung von Kunst in die Lebenspraxis (man denke z. B. an die Lebensreformbewegung oder an die Körperkultur), die in die politische Infragestellung gängiger hegemonialer Denkmuster mündet und besonders während der Weimarer Republik in den Vordergrund tritt, sah sich mit einer aggressiven Gegenbewegung konfrontiert, die Avantgarde mit antinationaler Kultur gleichsetzte. Hier eröffnet sich ein weiteres Wirkungsfeld für Künstlerinnen, die mit ihrem Schaffen und ihrem Ausloten der Grenzen zwischen Lust- und Schmerzerfahrungen durchaus eine politische Position einnehmen. Hegemoniale, nationale, militaristische Formen des Kollektiven wurden damit in Frage gestellt und durch andere, die sich im Kunstereignis und durch die damit verbundene Wirkung herausbilden, ersetzt.

Ohne »Kasernierungsabsicht«, wie Silvia Bovenschen vor vielen Jahren die Einengung kulturhistorischer Forschung auf »die Frauenfragen« ironisch nannte<sup>42</sup>, ist das Ziel des hier vorliegenden Bandes, Konzepte, Praktiken

---

40 *Weiblichkeit und Avantgarde*. Hgg. Inge Stephan/Sigrid Weigel. Berlin. Hamburg: Argument, 1987. Vor allem Susan Cocalis' Aufsatz (»Persönlicher Wirrwarr, fort-dauernde Gefühle« – Performance-Kunst als weibliche Darstellungsform in Deutschland und in den USA«. S. 5-39) zeigt – Bürgers Opposition zwischen der Institution »Kunst« und der avantgardistischen Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis aufgreifend –, wie das neue, von den Avantgarden geprägte und propagierte dynamische Konzept der Kunst als *performance* den Künstlerinnen einen Zwischenraum zwischen männlicher Avantgarde und Institution bot, in dem sie ihre Position ständig verhandeln und gegen hegemoniale männliche Ansprüche geltend machen konnten.

41 Vgl. Hemus. *Dada's Women* (wie Anm. 3).

42 Silvia Bovenschen. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. S. 19.



und Strategien weiblicher Autorschaft im Spannungsfeld zwischen Lust und Schmerz zu untersuchen. Lust und Schmerz beziehen sich auf die performative Kunstpraxis von Frauen wie auch auf ihre historische Verortung innerhalb des avantgardistischen Netzwerks. Die Kunst- und Literaturgeschichte von Frauen zeigt, dass die Suche nach Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks und der Selbstartikulation in einer patriarchalen Hegemonialkultur sehr häufig mit Verzicht und Schmerz einhergeht, so dass man durchaus, wie Barbara Hahn nachweist, von der ›schwierigen‹ Autorschaft von Frauen sprechen kann.<sup>43</sup> Andererseits stellt sich aber die Frage nach dem Spieltrieb, der, nach Adornos Diktum, nur mit einer Kunst des Tuns wächst. Dieser Aspekt ist nicht zuletzt in Bezug auf die modernistische und vor allem avantgardistische Kunstpraxis der Frauen bisher wenig untersucht worden. Denkt man an Konzepte wie Aragons Geografie der Lust oder an Huelsenbecks ekstatisch-sardonische Memoiren, so scheint der Spieltrieb für die männliche Avantgarde wenigstens schon in Form des Zusammenhangs von Kunst und Lust eine Selbstverständlichkeit, eine *jouissance*, die als Umkehrung des traditionellen heroischen Selbstopfers auf dem Altar der Kunst anmutet. Wie Protagonistinnen an diesem bloß proklamierten oder gelebten Kunsttrieb, der – wie gesehen – von großer Bedeutung für das Selbstverständnis der Avantgardisten war, Anteil hatten, ist weniger deutlich. Inwiefern zeigen sich neben dem Schmerz Modi wie die Ironie, der (schwarze) Humor, das Karnevaleske (S. Suleiman) oder der Vitalismus in ihrem Schaffen, kurzum die *Lust* an der künstlerischen Performanz in welchem Medium auch immer?

Der Band fängt vor der Avantgarde an. Gerade für die Epoche um die Jahrhundertwende lässt sich eine strikte Chronologie nicht einfach ausmachen, denn das Erkennungsmerkmal dieser Umbruchzeit scheint vielmehr im Nebeneinander von disparaten, oft miteinander schroff kontrastierenden traditionellen und innovativen Anschauungen, Konzepten und Lebensformen zu liegen, deren Möglichkeiten in der Kunst und im Schreiben erprobt werden sollen. Der erste Aufsatz handelt von der heute weitgehend vergessenen Schriftstellerin Dolorosa (Pseudonym für Maria Eichhorn), die im Berliner Nachtleben um die Jahrhundertwende mit *live performances* von sado-masochistischer Poesie Furore machte und in einer weiteren Phase ihrer Laufbahn Romane verfasste, in denen die Erbarmungslosigkeit der bürgerlichen Gesellschaft sowie, damit verknüpft, alle Aspekte des Sexuallebens offenbart werden. Statt Dolorosa aber schlichtweg als Exponent des Sexualdiskurses der Jahrhundertwende zu kategorisieren, weist Anke Gilleir nach, dass diese Romane auch immer wieder die Frage der weiblichen Künstlerschaft streifen, die in

---

43 Vgl. dazu Barbara Hahn. *Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.