

Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci

Magisterská diplomová práce

Weibliche Dadaistinnen:
Existiert ein spezieller weiblicher Dadaismus?
Die Gedichtanalyse ausgewählter Texte von Emmy Hennings und
Elsa von Freytag-Loringhoven

Bc. Rebeka Tymonek

Vedoucí práce: Mgr. Sabine Voda Eschgfäller, Dr.

Olomouc 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní předepsaným způsobem všechny použité prameny a literaturu.

V Olomouci dne 10. května 2023

.....

Rebeka Tymonek

Danksagung

Ich möchte mich bei Frau Mgr. Sabine Voda Eschgfäller, Dr. für ihre wertvollen Ratschläge während Ausarbeitung meiner Diplomarbeit herzlich bedanken.

INHALTSVERZEICHNIS

EINFÜHRUNG	6
1 EINFÜHRUNG IN DIE ZEITPERIODE 1910-1924.....	8
1.1 Soziale und wirtschaftliche Situation.....	8
1.2 Politische Situation.....	8
1.3 Militärische Situation	9
2 KÜNSTLERISCHE AVANTGARDE.....	10
2.1 Avantgardistische Strömungen	10
2.1.1 Kubismus	11
2.1.2 Fauvismus	11
2.1.3 Futurismus	11
2.1.4 Dadaismus.....	12
2.1.5 Expressionismus	12
2.1.6 Surrealismus.....	12
3 DADAISMUS	14
3.1 Begriffsproblematik	14
3.2 Entstehung der DADA-Bewegung: DADA-Zürich und Cabaret Voltaire	15
4 DADA-GATTUNGEN.....	18
4.1 Bildende Kunst.....	18
4.2 Literatur.....	18
4.3 Musik.....	19
4.4 Kabarett	19
5 MERKMALE DES DADAISMUS IN DER LITERATUR	20
5.1 Gattungen des literarischen Dadaismus	20
5.1.1 Lautpoesie (Lautgedicht)	20
5.1.2 Nonsenspoesie	21

5.1.3	Simultangedicht	21
5.1.4	Buchstabengedicht	21
5.1.5	Merzdichtung	21
6	DADA UND DIE FRAUEN	23
7	EMMY HENNINGS	26
7.1	Lebenslauf	26
8	ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN.....	28
8.1	Lebenslauf	28
9	EMMY HENNINGS - AETHER	31
10	EMMY HENNINGS - MÄDCHENLIED.....	34
11	EMMY HENNINGS - GESANG ZUR DÄMMERUNG	37
12	EMMY HENNINGS - LEGENDE.....	40
13	ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN - MOONSTONE	44
14	ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN - TO WHOM IT MAY CONCERN ...	46
15	ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN - KINDLY	49
16	ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN - COSMIC CHEMISTRY	52
	FAZIT	56
	RESÜMEE.....	59
	BIBLIOGRAPHIE.....	61
	ANOTACE	64
	SUMMARY.....	65

EINFÜHRUNG

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Untersuchung des weiblichen Dadaismus, um folgende Frage zu beantworten: Gibt es einen speziellen weiblichen Dadaismus? Die Gedichtanalyse ausgewählter Texte von Emmy Hennings und Elsa von Freytag-Loringhoven widmet sich dem Beitrag weiblicher Autorinnen zur Kunstepoche des Dadaismus.

Diese Arbeit ist in zwei Teile gegliedert: im theoretischen Teil werden dem Leser die Einführung in die Epoche, der historische und gesellschaftliche Überblick, die Avantgarde und ihre Gattungen, der Dadaismus und die Merkmale des Dadaismus und die Gattungen der Dada-Literatur, Dada und die Frauen einschließlich der Biographien von Emmy Hennings und Elsa von Freytag-Loringhoven nähergebracht. Der praktische Teil besteht aus Gedichtanalysen von acht ausgewählten Werken von Emmy Hennings und Elsa von Freytag-Loringhoven, in denen die Autorin dieser Arbeit spezifische dadaistische Merkmale untersucht, die für die dadaistische Kunstrichtung typisch sind. Anhand dieser Merkmale wird versucht, spezifische weibliche Elemente zu extrahieren.

Das erste Kapitel des theoretischen Teils, Einführung in die Zeitperiode 1910-1924, beschreibt die historische, politische und soziale Atmosphäre zu Beginn des 20. Jahrhunderts und führt den Leser in wichtige geopolitische und soziale Ereignisse ein, die für die Entstehung neuer künstlerischer Strömungen, insbesondere der avantgardistischen Richtung, von großer Bedeutung sind. Im zweiten Kapitel werden die avantgardistischen Strömungen mit ihren unterschiedlichen Merkmalen und Vertretern vorgestellt. Der Dadaismus als spezifische Kunstform der Avantgarde wird im dritten Kapitel näher beschrieben. In diesem Kapitel wird auch auf die Entstehung des Dadaismus eingegangen (Begriffsproblematik, Entstehung der Dada-Bewegung). Des Weiteren werden dem Leser die Gattungen des Dadaismus (Bildende Kunst, Literatur, Musik und Kabarett) vorgestellt, wobei der Fokus auf dem literarischen Schaffen des Dadaismus liegt. Den Abschluss des theoretischen Teils bilden zwei Biographien dadaistischer Künstlerinnen: Emmy Hennings und Elsa von Freytag-Loringhoven.

Der praktische Teil dieser Diplomarbeit besteht aus Gedichtanalysen. Insgesamt werden acht Gedichtanalysen durchgeführt. In den einzelnen Analysen werden dann die Merkmale des Dadaismus, besonders möglicherweise typisch weibliche Elementen, untersucht.

Diese werden im Fazit zusammengefasst. Im Resümee werden die gemeinsamen Merkmale, die in den ausgewählten Gedichten gefunden wurden, zusammengestellt.

1 EINFÜHRUNG IN DIE ZEITPERIODE 1910-1924

Die Jahre 1910 bis 1924 waren in Europa von tiefgreifenden Veränderungen geprägt. Durch Konflikte und Kriege, aber auch durch politische Reformen und Revolutionen befand sich die politische Landschaft Europas in einem ständigen Wandel. Diese Veränderungen wirkten sich auch auf die soziale und wirtschaftliche Entwicklung und sogar auf die Entwicklung der Kunst in Europa aus.

1.1 Soziale und wirtschaftliche Situation

Die sozioökonomischen Veränderungen in Europa zwischen 1910 und 1924 wurden insbesondere durch die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs (1914-1918) geprägt. Insbesondere in den kriegsbeteiligten Ländern führte der Krieg zu einer tiefgreifenden Veränderung der Wirtschaftsstrukturen. Während des Krieges wurde die Wirtschaft der meisten europäischen Länder von militärischen Aufträgen abhängig. Nach dem Kriegsende waren die am Krieg beteiligten Länder wirtschaftlich erschöpft und die meist staatlich kontrollierten Nationalwirtschaften wurden nach und nach in kapitalistische Wirtschaften umgewandelt. Die wirtschaftliche Erschöpfung und die Zerstörungen des Krieges verdrängten Europa endgültig von seiner Position als stärkste Wirtschaftsregion der Welt. An Stelle Europas traten die USA. Durch die Kriegsanstrengungen wurden die Mittel abgezogen, was zu einer Verarmung der Bevölkerung und zu einer Verschärfung der sozialen Spannungen führte.¹

1.2 Politische Situation

Der Erste Weltkrieg hatte weitreichende Auswirkungen auf die politische Landschaft Europas und führte zu großen Veränderungen in den beteiligten Ländern. Deutschland, Österreich-Ungarn und das Osmanische Reich verloren ihre Monarchien und wurden zu Republiken. Politisch war diese Zeit gekennzeichnet durch ein Erstarken des Nationalismus und des Wunsches nach Unabhängigkeit, was in vielen Fällen

¹ Vgl. HOBSBAWM, Eric. *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2007. ISBN 978-3-423-30657-7. S. 116-118.

zu Konflikten führte.² Die russische Revolution von 1917 brachte die kommunistische Ideologie in den Vordergrund und führte zur Gründung der Sowjetunion.³

1.3 Militärische Situation

Militärisch betrachtet, führten die Ereignisse des Ersten Weltkriegs zu einem grundlegenden Wandel in der Kriegsführung. Die fortschreitende Technologie ermöglichte den Einsatz neuer Waffen wie Maschinengewehre, Giftgas und Panzer, welche die Art und Weise, wie Kriege geführt wurden, veränderten.⁴ Gleichzeitig führte der Frieden von Versailles (1919) zur Demilitarisierung Deutschlands und zum Verlust von Gebieten und Kolonien.^{5*}

„Eher wurde es dadurch erreicht, daß man Deutschland einer einsatzfähigen Marine und jeglicher Luftwaffe beraubte, die Streitkräfte auf 100 000 Mann beschränkte, ihm theoretisch unbegrenzte »Reparationszahlungen« für die Kriegskosten der Siegermächte auferlegte, Teile des westlichen Deutschland besetzte und ihm nicht zuletzt auch seine gesamten ehemaligen Kolonien in Übersee nahm. (Sie wurden dann unter den Briten und ihrem Commonwealth, unter den Franzosen und in geringerem Maß auch unter den Japanern aufgeteilt. Aufgrund der wachsenden Unpopularität des Imperialismus wurden sie jedoch nicht mehr »Kolonien«, sondern »Mandatsgebiete« genannt - was besagen sollte, daß man nur für den Fortschritt jener rückständigen Völker sorgen wolle, die den Imperien von der Menschheit ans Herz gelegt worden waren, daß man aber nicht einmal im Traum daran zu denken wagte, diese Völker zu irgendeinem Zweck auszubeuten.)“⁶

² Vgl. HOBSBAWM, Eric. 2007. S. 148

³ Vgl. Ebd. S. 78-79

⁴ Vgl. HART, Peter. *The Great War. A Combat History of the First World War*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2013. ISBN 978-0-19-997627-0. S. 475

⁵Vgl. HOBSBAWM, Eric. 2007. S. 49

* Deutsch-Ostafrika, Deutsch-Neuguinea, Deutsch-Südwestafrika, Kamerun, Samoa, Togo, Tsingtau

⁶ HOBSBAWM, Eric. 2007. S. 52

2 KÜNSTLERISCHE AVANTGARDE

Der Begriff *Avantgarde* ist vom französischen „avantgarde“ („Vorhut“) abgeleitet und bezeichnet eine heterogene Gruppe künstlerischer und literarischer Strömungen, die sich vor allem zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelten. Die Avantgarde beinhaltete mehrere verschiedene Unterbewegungen, die jeweils einen einzigartigen Stil und eine einzigartige Ästhetik hatten. Dazu gehörten der Kubismus, der Fauvismus, der Futurismus, der Dadaismus und der Expressionismus. Jede Bewegung war von unterschiedlicher Dauer, manche existierten über Jahre hinweg, andere nur für wenige Monate, und sie überlappten sich. Die meisten „Ismen“ wurden durch Manifeste definiert. In diesem Manifest wurde das Programm der Bewegung festgelegt, d.h. die Schreibregeln, die Poetik, die Themenwahl und oft auch die politische Einstellung.⁷

Die ersten avantgardistischen Bewegungen waren der Kubismus und der Fauvismus, die in Paris entstanden, und die expressionistische Künstlergruppe *Die Brücke* (1905 - 1913), die ihren Ursprung in Dresden hatte. Diese Gruppierungen waren nicht durch Manifeste reglementiert. Die Tradition der Manifeste begründete erst im Jahre 1909 der Initiator des Futurismus Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944). In der Pariser Tageszeitung *Le Figaro* veröffentlichte er das futuristische Manifest *Le futurisme*.⁸ Fünfzehn Jahre später verfasste André Breton das *Manifest des Surrealismus* (1924), das als Grundlage für die Entstehung des Surrealismus gilt.⁹

2.1 Avantgardistische Strömungen

Die avantgardistische Kunstbewegung war eine progressive Bewegung, die sich gegen die konventionellen künstlerischen Formen richtete und die Neuinterpretation der Realität anstrebte. Sie wurde von einer Reihe von Unterbewegungen geprägt, darunter Kubismus, Fauvismus, Futurismus, Dadaismus, Expressionismus und Surrealismus. In diesem Kapitel werden die Besonderheiten dieser Bewegungen und die wichtigsten Künstler, die sie beeinflussten, vorgestellt.

⁷ Vgl. FÄHNTERS, Walter. *Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2010. ISBN 978-3-476-02312-4. S. 275-276

⁸ Vgl. Ebd. S. 3

⁹ Vgl. FOSTER, Hal, Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B. H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 3rd Edition. Thames & Hudson, 2016. ISBN 978-0-500-23953-7. S. 214

2.1.1 Kubismus

Mit dem Kubismus wurde ein neuer, revolutionärer Weg gefunden, die Natur und die Wirklichkeit darzustellen. Ziel dieser Bewegung war die Überwindung der Grenzen der konventionellen Perspektive und die Schaffung einer neuen Sicht auf die Welt. Die Begründer des Kubismus waren die französischen Maler Pablo Picasso und Juan Gris. Die Kunstwerke dieser Bewegung zeichnen sich dadurch aus, dass sie Abbildungen von Gegenständen in flache, kubische Formen zerlegen. Außerdem verwenden sie unregelmäßige Konturen und Formen. Die Kubisten verwendeten auch Techniken wie die Collage, um verschiedene Materialien und Texturen in ihre Werke zu integrieren.¹⁰

2.1.2 Fauvismus

Der Fauvismus war eine moderne Kunstrichtung, die der Franzose Henri Matisse begründete. Ziel des Fauvismus war der Ausdruck von Gefühlen durch die Verwendung von leuchtenden Farben. Die Bedeutung der Farbe als grundlegendes Gestaltungsmittel wurde durch diese Bewegung hervorgehoben. Die Künstler verwendeten Farben, die weit von der realistischen Darstellung entfernt waren.¹¹

2.1.3 Futurismus

Der Gründer des Futurismus war der italienische Schriftsteller und Künstler Filippo Tommaso Marinetti. Die Idee des Futurismus war die Ablehnung der gegenwärtigen Realität und die Schaffung neuer Formen durch die Ablehnung der Vergangenheit. Im Futurismus wurde die Bedeutung der Bewegung betont. Die Künstler setzten dynamische Formen und Linien ein, um die Kraft der modernen Maschinen zu zeigen. Sie sahen darin einen Fortschritt. Sie nutzten die Malerei, um Bewegung darzustellen.¹²

¹⁰ Vgl. BERG, Hubert van den, Walter FÄHNDEERS: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Berlin/Heidelberg/New York: Springer-Verlag, 2017. ISBN 978-3-476-01866-3. S. 181-183

¹¹ Vgl. FOSTER, Hal. 2016. S. 80-84

¹² Vgl. FOSTER, Hal. 2016. S. 102-107

2.1.4 Dadaismus

Der Dadaismus als Kunstrichtung wird als „*der radikalste Flügel der Avantgarde*“¹³ beschrieben. Der Dadaismus entstand aus dem Chaos und der Diskrepanz. Im Dadaismus wurde die Bedeutung der Unordnung und des Zufalls für die Schaffung von etwas Neuem betont. Der Dadaismus war eine Reaktion auf den Krieg und die Ungerechtigkeiten in der Gesellschaft. Die dadaistischen Künstler verwendeten abstrakte Formen und Assoziationen, um ihre kritischen Ansichten auszudrücken.¹⁴ Ein bekannter Vertreter des Dadaismus war Marcel Duchamp, dessen Werk *Fountain* als Pissoir den Kunstbegriff in Frage stellte.¹⁵

2.1.5 Expressionismus

Der Expressionismus entstand in Deutschland. Die Künstler, die dieser Bewegung angehörten, betonten die Bedeutung der Gefühle und des inneren Erlebens. Die Künstler verwendeten intensive Farben und expressive Pinselstriche, um ihre Gefühle auszudrücken. Der Expressionismus war eine Reaktion auf das aufkommende Industriezeitalter und die damit verbundenen sozialen Veränderungen. Ein bekannter Vertreter des Expressionismus war Wassily Kandinsky, dessen Künstlergruppe, *Der Blaue Reiter*, eine neue Richtung in der abstrakten Malerei aufzeigte.¹⁶

2.1.6 Surrealismus

Der Surrealismus ist eine Kunstrichtung, die sich mit dem Unbewussten und dem Übernatürlichen beschäftigt. Im Surrealismus wurden Traumsymbole und ungewöhnliche Farbkombinationen verwendet, um eine neue Realität zu schaffen. Die Bedeutung der Gedankenfreiheit und der Phantasie wurde in dieser künstlerischen Bewegung betont.¹⁷ Ein bekannter Vertreter des Surrealismus war Salvador Dalí. Sein Werk

¹³ FÄHNDEERS, Walter. 2010. S. 201

¹⁴ Vgl. FOSTER, Hal. 2016. S. 151

¹⁵ Vgl. Ebd. S. 141

¹⁶ Vgl. Ebd. S. 97-99

¹⁷ Vgl. Ebd. S. 214

The Persistence of Memory (*La persistència de la memòria*) mit seinen schmelzenden Uhren ist ein Symbol der Vergänglichkeit.¹⁸

¹⁸ Vgl. FOSTER, Hal. 2016. S. 216

3 DADAISMUS

3.1 Begriffsproblematik

Die Herkunft des Wortes Dadaismus oder Dada ist unklar. Die Dadaisten gaben keine einheitliche und eindeutige Antwort auf die Ursprungsfrage. Daher gibt es mehrere Theorien über die Entstehung. Der Psychoanalytiker Richard Huelsenbeck (1892-1974), einer der führenden Köpfe der Dada-Bewegung, formulierte eine solche Erklärung:

„Das Wort Dada wurde von Hugo Ball und mir zufällig in einem deutsch-französischen Diktionär entdeckt, als wir einen Namen für Madame le Roy, die Sängerin unseres Cabarets, suchten. Dada bedeutet im Französischen Holzpferdchen. Es imponiert durch seine Kürze und seine Suggestivität. Dada wurde nach kurzer Zeit das Aushängeschild für alles, was wir im Cabaret Voltaire an Kunst lancierten.“¹⁹

Eine andere Erklärung liefert der Gründer und Kopf der Gruppe De Stijl, der Niederländer Theo van Doesburg (1883 - 1931): „*Dada – das Wort ist ohne Bedeutung, (...) es hätte genauso Bébé, Sisi oder Lollo heißen können. (...) Dada stammt aus dem, Nichts.*“²⁰

Als dritte Erklärung wird das Dada-Manifest von Tristan Tzara angeführt. Tzara bezog sich auf ein Kinderwort, das aus dem Französischen stammt und mit "Reitpferd" übersetzt werden kann. Der Begriff wurde von Künstlern als Symbol des Widerstands gegen Krieg und bürgerliche Konventionen verwendet.²¹

Die Wahrheit über den Ursprung wird sicher nicht mehr gefunden. Aber es ist möglich, eine eigene Theorie aufzustellen. Nach Meinung der Autorin dieser Arbeit ist das Wort Dada perfekt auf die Gruppe Dada zugeschnitten. Es ist kurz, verspielt und durch seine Kürze eindringlich, so wie die Vertreter der Bewegung auch auftraten. Möglicherweise wollten sie mit dem Wort Dada die Grenzenlosigkeit und Vieldeutigkeit ihrer Kunst zum Ausdruck bringen.

Abstraktion, ja sogar Unverständlichkeit und Unsinn klingt in dieser Zeit meist mit dem Wort Dada zusammen.

¹⁹ <https://taz.de/!1531916/> (abgerufen am 13.10.2020)

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. <https://www.britannica.com/art/Dada> (abgerufen am 18.01.2023)

3.2 Entstehung der DADA-Bewegung: DADA-Zürich und Cabaret Voltaire

Dada (oder Dadaismus) bezeichnet eine avantgardistische Kunstbewegung. Die Bewegung war heterogen und international und dauerte von 1916 bis 1925. Der Beginn der DADA-Bewegung war 1916 in Zürich, zwei Jahre später in Berlin und 1919-1920 in anderen Ländern der Welt (z.B. New York, Japan, ...). Das *Metzler Lexikon Avantgarde* definiert Dadaismus folgendermaßen: „eine radikale Erneuerung künstlerischer Ausdrucksformen und eine neue Stellung der Künste im öffentlichen und alltäglichen Leben.“²²

Die soziale und wirtschaftliche Situation zur Zeit der Entstehung der Dada-Bewegung war in ganz Europa und darüber hinaus von Unsicherheit, Angst, Schmerz und Tod geprägt. Vom 28. Juli 1914 bis zum 11. November 1918 wütete der Erste Weltkrieg in Europa. Viele Männer mussten einrücken, viele starben und Frauen mit Kindern suchten Zuflucht in neutralen Ländern. Der Mangel an Nahrungsmitteln, insbesondere in den Kriegsgebieten, führte zu einer schlechten gesundheitlichen Situation der Zivilbevölkerung und schließlich zu einem Massensterben.

Die politisch neutrale Schweiz wurde während des Ersten Weltkriegs zum Ziel pazifistischer Künstlerinnen und Künstler, die hier Asyl fanden. Die Geburt der Dada-Bewegung fand 1916 in der Schweiz statt. Der Dadaismus war eine der avantgardistischen künstlerischen und literarischen Bewegungen. Am Anfang des Dadaismus stand das Cabaret Voltaire mit seinen Begründern, der Diseuse und Dichterin Emmy Hennings (1885 - 1948) und ihrem Lebensgefährten, dem Theaterdramaturgen Hugo Ball (1886 - 1927). Wie andere Kriegsemigranten emigrierten sie im Mai 1915 vor den verheerenden Folgen des Ersten Weltkriegs nach Zürich. Seinerzeit „schien das protestantische Zürich provinziell und verschlafen“²³ im Gegensatz zur Großstadt München, das „damals Zentrum der Boheme“²⁴ war. Als Neuankömmlinge in die Schweiz waren sie „scharf beobachtet von Nachbarn und von der Polizei – die neben Emigranten noch andere Personen observierte: Im Weissen Schwänli trafen sich Revolutionäre; um die Ecke wohnte Lenin; zwei Gassen weiter wurden anarchistische Zeitschriften gedruckt.“²⁵ So beschreibt Ina Boesch in ihrem Werk *DIE DADA: Wie Frauen Dada prägten* (2015) den Beginn

²² BERG, Hubert van den. 2017. S. 69

²³ BURMEISTER, Ralf, Irene GAMMEL, Ruth HEMUS, Sabine T. KRIEBEL und Walburga KRUPP, BOESCH, Ina, ed. *Die Dada: wie Frauen Dada prägten*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015. S. 10

²⁴ Ebd.

²⁵ Ebd.

des Liebespaares in der neuen Heimat. Hugo Ball hat oft davon geträumt, ein freies Kabarett zu eröffnen, das allen Künsten offensteht. Zusammen mit Emmy Hennings fanden sie das Kabarettlokal in der Spiegelgasse 1. Dort gab es einen Saal mit Bühne, der zur angrenzenden Weinstube gehörte. Die ersten Aufführungen fanden am 5. Februar 1916 statt, und das Kabarett wurde offensichtlich mit großem Interesse aufgenommen. „*Das Lokal war überfüllt; viele konnten keinen Platz mehr finden.*“²⁶ Französische und dänische Chansons von Emmy Hennings und Madame Leconte wurden gesungen, Hans Arp stellte seine Werke aus, Tristan Tzara rezitierte Verse in rumänischer Sprache. Die Vorstellung von Hugo Ball war ein künstlerischer Treffpunkt für die unterschiedlichsten Menschen, die sich an der leichten Unterhaltung erfreuten. Hinter den Türen des Cabaret Voltaire war es möglich, den Krieg und die Familien, die in den Kriegsgebieten zurückgelassen worden waren, für einen Moment zu vergessen.

„Emmy Hennings antwortete auf das Blutvergießen mit einer Parodie, als sie Balls Antikriegsgedicht Totentanz – zur Melodie des Dessauer Marschlieds – Vortrag. 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.‘“²⁷

Formale und inhaltliche Experimente standen im Kontrast zur kriegsgeschüttelten Welt jenseits der Schweizer Grenzen. Extreme Formen der Kunst (Tanz, Vortrag und Literatur) kompensierten die extrem angespannte Weltsituation. Als Beispiel sei das von Hugo Ball komponierte und am 31.05.1916 von Hans Arp, Hugo Ball, Emmy Hennings, Marcel Janco, Marietta di Monaco und Tristan Tzara uraufgeführte Geräuschkonzert *Simultan Krippenspiel* (1916) genannt. In diesem Krippenspiel wird die Weihnachtsgeschichte fast ausschließlich mit Hilfe von Lauten und Geräuschen erzählt. Hugo Ball wird als Begründer der literarischen Gattung Lautgedicht bezeichnet. Bei der Lautpoesie steht nicht die bezeichnende oder darstellende Funktion der Sprache für den Inhalt im Vordergrund, sondern rein formal das Material der Laute. Es werden keine Wörter mehr verwendet, sondern nur noch Anhäufungen von Lauten, die auffallend an Wörter erinnern. Auch der Tanz hat eine sehr starke Radikalisierung erfahren: „...*die Tänze*

²⁶ BURMEISTER, Ralf. 2015. S. 11

²⁷ Ebd.

in Röhrenkostümen und Masken, die den Körper nicht mehr Schönheitsideal des klassischen Tanzes gehorchen liessen, sondern den Regeln der Polyrythmik und Polyzentrik folgten.“²⁸

Das Cabaret Voltaire ist zu einem Zentrum der modernen Kunst geworden. Modern bedeutet in der Avantgarde radikal unkonventionell und antitraditionell. Emmy Hennings leistete einen wichtigen Beitrag zur Synthese der Künste. Neben der Malerei betätigte sie sich auch als Tänzerin, Dichterin und Rezitatorin. Emmy Hennings mit ihren eher expressionistischen Gedichten ist ein leuchtendes Beispiel für die Philosophie des Kabarets, die das Motto „Jekami“ (Jeder kann mitmachen) verkündete. Die Dadaisten haben sich nicht an der Grenzüberschreitung gestört. Die Grenzüberschreitung wurde zum Programm. *„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.*“²⁹

Am 17. März 1917 fand die Eröffnung der Galerie Dada statt. Die Leiter der Galerie waren Tristan Tzara und Hugo Ball. Ihr Ziel war *„den Dadaismus durch eine Wahl von ausgesprochenen Werken verständlich zu machen, und den Künstlern aus Kriegsführenden Länder die Möglichkeit zur Verständigung zu geben.*“³⁰ Sie beschäftigte sich zuerst mit dem Herausgeben von dem Zeitschrift *Dada*.³¹

Anfang 1918 entstand eine neue Dada-Gruppe, der Club Dada. Zu den führenden Persönlichkeiten gehörten Richard Huelsenbeck, Johannes Baader und einige Mitarbeiter des Malik-Verlages sowie Autoren der Zeitschriften *Neue Jugend* und *Freie Straße*. Der Club Dada präsentierte sich auch durch Soireen und Publikationen, später beschäftigte er sich intensiv mit politischen Themen.³²

Dada Zürich löste sich 1919 auf. Dada Berlin hingegen erreichte seinen Höhepunkt und sein Ende im Juli/August 1920 mit der *Ersten Internationalen Dada-Messe*. Es handelte sich um eine *„Ausstellung mit dadaistischen Artefakten, Publikationen und einer Reihe von Spruch Plakaten: „Nieder mit der Kunst“, „Dada ist politisch“, „Dada steht auf der Seite des revolutionären Proletariats!“, usw.*“³³

²⁸ BURMEISTER, Ralf. 2015. S. 12

²⁹ Ebd. S. 13

³⁰ <https://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnaae191707-01.2.15.1&e=-----en-20--1--txt-txIN-----> (abgerufen am 05.10.2022) -Zeitschrift Dada, 1. Ausgabe

³¹ BERG, Hubert. 2017. S. 70

³² Ebd.

³³ Ebd.

4 DADA-GATTUNGEN

Dadaismus lässt sich inhaltlich in vier Gruppen zusammenfassen: Dada als bildende Kunst (Bildhauer, Malerei, Fotografie und Film), Dada in der Literatur, in der Musik und im Kabarett.

4.1 Bildende Kunst

Die dadaistische Malerei, Bildhauerei und Fotografie hatten zum Ziel, die Konventionen der Kunst zu hinterfragen. Künstler erforschten neue Wege, wie man die Welt und die Kunst wahrnimmt, indem sie versuchten, die Symbolik der modernen Zivilisation in ihren Werken zu kritisieren.³⁴ Die dadaistischen Künstler benutzten für die Zwecke der Kunstschöpfung oft auch *Ready-mades*, also Alltagsgegenstände, die zu einem Kunstwerk gemacht wurden.³⁵

In der dadaistischen Malerei wurden traditionelle Techniken und Materialien oft abgelehnt, um neue Ausdrucksformen zu finden. Die Experimente mit Collagen, verschiedenen Stoffen und Materialien, Fotomontagen und ungewöhnlichen Belichtungstechniken, waren bei Dada Künstler besonders beliebt. Wichtige Vertreter dadaistischer Malerei und Bildhauerei sind Marcel Duchamp, Max Ernst, Sophie Täuber-Arp und Hannah Höch.³⁶

Der dadaistische Film zeichnet sich gerade dadurch aus, dass er sich seiner materiellen Natur als Film bewusst ist und sein Publikum dazu zwingen will, diese Tatsache zu erkennen. Bekannte Vertreter des dadaistischen Films sind der Deutsche Hans Richter und der Schwede Viking Eggeling, die Mitglieder der Zürcher Dada-Gruppe waren.³⁷

4.2 Literatur

Der literarische Dadaismus war von einer Vielzahl an Themen beeinflusst, die das konventionelle Denken hinterfragten. Einen detaillierten Anblick an die dadaistische Literatur bietet Kapitel 5 dieser Arbeit.

³⁴ Vgl. HOPKINS, David. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004. ISBN 0-19-280254-2. S. 71-74

³⁵ Vgl. Ebd. S. 86

³⁶ Vgl. Ebd. S. 80-82

³⁷ Vgl. Ebd. S. 91

4.3 Musik

Die dadaistische Musik nutzte Kakophonie, ungewohnte Klänge, unkonventionelle Strukturen und ungewöhnliche Musikinstrumente, um neue Klangwelten zu schaffen. Komponisten wie Erik Satie, George Antheil und John Cage experimentierten mit Klängen und Geräuschen und versuchten, die Grenzen der Musik zu erweitern.³⁸

4.4 Kabarett

Das *Metzler Lexikon Avantgarde* beschreibt das Kabarett als „*ein Ort, wo neben Getränken und Speisen ein gemischtes Programm von Musik, Liedern, Tanz, Sketschen, variété- und revueartiger Unterhaltung, Vortrag, humoristischer Verse und Prosa u.a. geboten wurde.*“³⁹ Das Cabaret Voltaire, das von Hugo Ball und Emmy Hennings im Jahre 1916 gegründet wurde, war ein solcher Ort in Zürich, wo die dadaistischen Künstler mit neuen Ausdrucksformen experimentierten.⁴⁰

Der dadaistische Tanz war durch Experimente mit Ausdruck, Posen, Masken, Rhythmen, Bewegung und Improvisation gekennzeichnet.⁴¹

³⁸ Vgl. POTTER, Caroline. *Erik Satie: Music, Art and Literature*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Company, 2013. ISBN 978-1409434221. S. 70-71

³⁹ BERG, Hubert van den. 2017. S. 164

⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 63

⁴¹ Vgl. BURMEISTER, Ralf. 2015. S. 43-47

5 MERKMALE DES DADAISMUS IN DER LITERATUR

Die Charakteristik der Dada-Literatur, die keine Grenzen kennt, ist kompliziert zu bestimmen. Die Absicht der Dada-Künstler war es, das Publikum zu shockieren. Außerdem wollten sie sich von bestehenden Konventionen befreien. Ein typisches Merkmal war die ablehnende Haltung gegenüber dem Krieg.

Die wichtigste Veränderung betraf die Form, die mehr in den Vordergrund rückte als der Inhalt. Die Medien Schrift und Bild vermischten sich oft. Die Dada-Künstler illustrierten die Schrift oder schrieben das Bild. Satirische, provokative und polarisierende Stilmittel wurden von den Dadaisten häufig verwendet. Buchstaben und Silben erschienen kontextlos. Zu den wichtigsten Stilmitteln zählten die Übertreibung, die Ironie, die Satire und die Komik. Geräusche und Laute hatten ebenfalls einen hohen Stellenwert. Die Dadaisten schufen Collagen und Montagen.⁴²

Die Themen, die behandelt wurden, waren Unsinn, Traum und Wirklichkeit, Politik und Gesellschaftskritik (in satirischer Form), und in den späteren Werken von Hugo Ball und Emmy Hennings findet sich auch das Thema Religion. Neu in der dadaistischen Literatur war das Prinzip des Zufalls. So werden die zufällig vorgefundenen Textbausteine zum Teil der Kunst.

5.1 Gattungen des literarischen Dadaismus

5.1.1 Lautpoesie (Lautgedicht)

Mit dem Dadaismus ist auch eine neue literarische Gattung entstanden, das Lautgedicht. Das Lautgedicht verzichtet ganz oder teilweise auf sprachlichen Sinn und will die Sprache rein formal als Klangmaterial verwenden.⁴³ Einer der wichtigsten Vertreter der Lautpoesie war der deutsche Schriftsteller und Biograph Hugo Ball. Ball schrieb das erste Lautgedicht des Dadaismus *Karawane* (1916) und trug es schreiend in einem selbstgebastelten, kubistisch-geometrischen, steifen Papstkostüm vor.⁴⁴

⁴² Vgl. HOPKINS, David. 2004. S. 63

⁴³ Vgl. KNÖRRICH, Otto. *Lexikon lyrischer Formen* (2. überarb. Aufl.). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2005. ISBN 3-520-47902-8. S. 127

⁴⁴ FOSTER, Hal. 2016. S. 147-148

5.1.2 Nonsenspoesie

Nonsenspoesie, oder auch als Nonsens-Literatur bekannt, ist eine dichterische Richtung, die humorvoll und oft absurd ist. Im Dadaismus wurde Nonsenspoesie als eine Möglichkeit gesehen, die Grenzen der Sprache und der Vernunft auszuloten. Tristan Tzara, einer der wichtigsten Vertreter der Bewegung, schrieb Gedichte, die sich durch ihre surrealistischen und irrationalen Elemente auszeichneten.⁴⁵

5.1.3 Simultangedicht

Eine der dadaistischen Dichtungsform trägt den Namen Simultangedicht. Bei der Simultangedicht werden mehrere Gedichte gleichzeitig von verschiedenen Sprechern vorgetragen. Diese Technik wurde von dadaistischen Künstlern wie Kurt Schwitters (deutscher Maler, Dichter und Grafiker) verwendet, um das traditionelle Verständnis von Poesie und Sprache herauszufordern. In seinem Werk *Die Kathedrale* (1920) forderte Schwitters das Publikum auf, die verschiedenen Texte und Stimmen zu einem Ganzen zu verbinden.⁴⁶

5.1.4 Buchstabengedicht

Das Buchstabengedicht konzentriert auf sich die Anordnung von Buchstaben und Silben, ohne auf Sinn oder Bedeutung zu achten. Dadaistische Dichter wie Raoul Hausmann experimentierten mit Buchstabengedichten, um die Sprache als Material und künstlerisches Werkzeug zu betrachten. In seinem Werk *fmsbwtazdu*⁴⁷ (1918) verwendete Hausmann zufällige Buchstabenkombinationen, um die Logik der Sprache zu untergraben.⁴⁸

5.1.5 Merzdichtung

Merzdichtung, die als eine Dichtungsform von Kurt Schwitters entwickelt wurde, zeichnet sich durch den Einsatz von Collagen und Fragmenten aus verschiedenen Texten aus. Schwitters bekanntestes Werk ist das Gedicht *An Anna Blume* (1919), das durch seine

⁴⁵ Vgl. HOPKINS, David. 2004. S. 97-99

⁴⁶ Vgl. HOPKINS, David. 2004. S. 6-7

⁴⁷ <https://www.ubu.com/sound/schwitters.html> (abgerufen am 12.04.2023) - Audioaufnahme von *fmsbwtazdu*

⁴⁸ Vgl. HOPKINS, David. S. 66

Fragmenten- und Montagenverwendung die traditionellen Strukturen der Poesie herausfordert.⁴⁹

⁴⁹ HOPKINS, David. 2004. S. 64

6 DADA UND DIE FRAUEN

Die Dada-Bewegung war progressiv und innovativ, auch in Fragen der Gleichberechtigung der Geschlechter. Frauen konnten dort ohne Einschränkungen genauso aktiv sein wie Männer. Emmy Hennings, die, wie bereits erwähnt, eine wichtige Rolle bei der Entgrenzung der Künste spielte, ist hier als leuchtendes Beispiel zu nennen.

Die Dada-Welt der unbegrenzten Möglichkeiten zog einige Künstlerinnen an. Diese Offenheit spiegelte sich in den künstlerischen Regeln, Themen, Fertigkeiten, Ausdrucksformen und in der Wahl der Materialien wider. Das Spektrum der Frauen, die in der Dada-Bewegung aktiv waren, war wirklich breit. Einige lebten nur für Dada, wie die bildende Künstlerin Suzanne Duchamp und die Literatin Céline Arnaud. Sophie Taeuber und Elsa von Freytag-Loringhoven gehörten zu der Gruppe von Künstlerinnen, deren Werk nicht nur dadaistische Züge trug, sondern auch andere Gattungen umfasste. Für Frauen wie Emmy Hennings bedeutete Dada Luft und Wasser. Viele sympathisierten mit Dada und waren an einigen dadaistischen Werken beteiligt, so die Sängerin Hania Rutchine (1885 - 1959) und der Stummfilmstar Musidora (1889 - 1957) oder *„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.“*⁵⁰

Viele Dadaistinnen hatten eine ähnliche künstlerische Ausbildung wie die Männer. Einige widmeten sich dem Tanz oder der Klaviermusik. Auch die Rolle der Muse, des Modells oder der Mäzenin, der Salondame und der Herausgeberin einer Zeitschrift waren weibliche Domänen: *„Fast alle verfügten, im Gegensatz zur autodidaktisch geschulten Daiseuse Hennings, über eine solide Fachausbildung an einem Konservatorium, an einer Universität oder an Labans Schule für Bewegungskunst.“*⁵¹ Eine Ausbildung für bildende Künstlerinnen war lange Zeit nicht zugänglich,

*„[...] 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.“*⁵²

⁵⁰ BURMEISTER, Ralf. 2015. S. 14

⁵¹ Ebd.

⁵² Ebd.

Weitere Studienmöglichkeiten boten private Kunstinstitute oder Kunstgewerbeschulen. Frauen, die Musik studieren wollten, hatten es wesentlich leichter, denn die Konservatorien nahmen sie gerne auf. In der bürgerlichen Gesellschaft galt das Klavierspiel als weiblicher Beruf.

Das soziale Umfeld der meisten Künstlerinnen war eher bürgerlich-städtisch, d.h. sie entstammten der Ober- oder Mittelschicht. Nur wenige Frauen stammten aus bäuerlichen oder handwerklichen Verhältnissen. Was beide Künstlergruppen einte, war der ständige Kampf um das Geld für das tägliche Brot und die Miete. Häufig nagten sie am Hungertuch. Emigrantinnen wie Emmy Hennings erlebten solche Situationen mehrmals in ihrem Leben, was für sie durch das Gefühl der Einsamkeit in der Emigration noch erschwert wurde. Der fehlende Kontakt zu ihren Verwandten (Familie und Freunde) in der Heimat machte die ohnehin schwierige Situation noch schmerzhafter. Einen Ausweg fanden sie im Kontakt mit anderen Emigrantinnen und Emigranten. Die neue Heimat wurde für sie die Dada-Welt der unbegrenzten Möglichkeiten. Es gab aber auch solche Emigrantinnen, die „*die Emigration als Chance begriffen*“⁵³. Sie flohen vor den autoritären Eltern, der gesellschaftspolitischen Situation oder einfach nur, um in Paris oder New York zu studieren.

Die Rolle der Dada-Dame als Mutter blieb in den meisten Fällen unerfüllt. Die instabilen sozioökonomischen Lebensbedingungen verhinderten eine Mutterschaft. Emmy Hennings, die mit ihrem ersten Mann Joseph Paul Hennings eine Tochter hatte, gehörte zu den Ausnahmen. Von Mutterschaft kann hier leider keine Rede sein, da das Mädchen bis zu seinem neunten Lebensjahr von der Großmutter in Flensburg aufgezogen wurde.

Dass die meisten Dadaistinnen die Mutterrolle nicht übernahmen, bedeutet sicherlich nicht, dass sie gefühllos und kalt waren. Sie investierten ihre unterstützende Energie und ihre Bewunderung für das kreative Schaffen in ihre Männer. Wie im vorigen Abschnitt angedeutet, war der Beruf des Künstlers aus finanziellen Gründen sehr instabil und unsicher. Deshalb entschieden sich viele Dada-Damen wie Emmy Hennings und Hannah Höch, Partner zu unterstützen und ihnen zur Seite zu stehen. Nicht selten unterdrückten sie ihre künstlerische Begabung und ihren schöpferischen Drang und begannen eine Karriere als Krankenschwester oder Hausfrau. Nach vielen Jahren, die sie im Schatten des Mannes

⁵³ BURMEISTER, Ralf. 2015. S. 15

verbracht hatte, stellte Hannah Höch fest: „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.“⁵⁴ Das ungarische Ehepaar, die Schauspielerin Jolán Simon und der Avantgarde-Künstler Lajos Kassák, lebte zum Teil von der Lohnarbeit Jolán Simons. „Im Wiener Exil übernahm sie gar einfache Näharbeiten, um ihm die Herausgabe seiner avantgardistischen Zeitschrift *Ma* zu ermöglichen.“⁵⁵ In der Zeitschrift *Ma* veröffentlichten auch die bekanntesten Dada-Künstler wie Hans Arp, Kurt Schwitters und Richard Huelsenbeck ihre Werke. Ganz anders erging es der Schriftstellerin Erzsébet Ujvári und dem Schriftsteller Sándor Barta. Beide stammten aus Ungarn und gingen nach Wien ins Exil. Sándor Barta und Lajos Kassák waren Brüder. „Im Gegensatz zu seiner Schwägerin verfolgte Ujvári gezielt ihre Karriere als Schriftstellerin und zeigte sich gleichzeitig trotzdem loyal gegenüber ihrem Mann“⁵⁶ Im Falle von Emmy Hennings und Hugo Ball handelte es sich um gegenseitige Unterstützung. Nach seinem Tod veröffentlichte Emmy Hennings „zwar weiterhin eigene Texte, wurde jedoch in erster Linie zur Nachlassverwalterin und Hüterin seines Werks.“⁵⁷

⁵⁴ HEMUS, Ruth. *Dada's Women*. New Haven/London: Yale University Press, 2009. ISBN 978-0300141481. S. 18

⁵⁵ BURMEISTER, Ralf. 2015. S. 18

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd. S. 19

7 EMMY HENNINGS

Emmy Hennings war eine Schriftstellerin, Schauspielerin und Tänzerin der Dada-Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Sie war eine der wenigen Frauen, die in dieser Bewegung eine führende Rolle spielten. Ihr wichtigster Beitrag zur Dada-Bewegung war ihre Beteiligung an der Gründung des Cabaret Voltaire in Zürich im Jahr 1916, wo sie eine wichtige Rolle bei der Organisation von Dada-Veranstaltungen spielte und auch eigene Gedichte und Prosa vortrug. Ihr Werk war geprägt von einer rebellischen Haltung gegenüber den etablierten kulturellen Normen ihrer Zeit.⁵⁸

7.1 Lebenslauf

Emmy Hennings wurde am 17. Januar 1885 in Flensburg geboren. Ihr Vater hieß Ernst Friedrich Matthias Cordsen und war Takler. Sie wuchs in Flensburg auf und besuchte dort auch die Volksschule. Nach der Schule arbeitete sie als Dienstmädchen. Mit achtzehn Jahren heiratete Emmy Hennings den Schriftsetzer Joseph Paul Hennings. Gemeinsam arbeiteten sie in einem Wandertheater. Die Ehe dauerte nur drei Jahre. Gemeinsam hatten sie einen Sohn, Joseph Ernst Ferdinand, der aber schon im Alter von einem Jahr starb. 1906 bekam sie mit dem ungarischen Schauspieler Wilhelm Vio eine Tochter, Annemarie, die die ersten neun Jahre bei ihrer Großmutter Anna Cordsen aufwuchs, denn sie hatte kein festes Einkommen und war völlig mittellos. Es war ein täglicher Überlebenskampf für Emmy Hennings. Die Situation eskalierte in Morphinumkonsum und Prostitution. Als Emmy Hennings Mutter starb, zog Annemarie zu ihrer Mutter nach Zürich.⁵⁹

Durch ihre Bekanntschaft mit dem Maler und Schriftsteller John Höxter wurde sie 1910 im Café des Westens (auch Café Größenwahn genannt) in Berlin willkommen geheißen. Hier trafen sich die gebildeten Söhne des Bourgeois. „*Gelangweilt und zugleich höchst erregt warten sie auf die Entdeckung ihres literarischen Talents oder jedenfalls auf den Weltuntergang.*“⁶⁰ Die vielleicht einzige Person, die ihr literarisches Talent entdeckte, war die anerkannte Dichterin Else Lasker-Schüler. In Emmy Hennings sah sie eine große

⁵⁸ Vgl. BALL-HENNINGS, Emmy, Christa BAUMBERGER und Nicola BEHRMANN. *Emmy Hennings Dada*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015. ISBN 978-3-85881-472-2. S. 217-218.

⁵⁹ Vgl. Ebd.

⁶⁰ <https://www.berliner-zeitung.de/ob-becher-hesse-hoddis-heym-oder-muehsam-alle-liebten-emmy-hennings-eine-der-schillerndsten-frauenfiguren-der-moderne-pathos-einer-multiplen-generation-li.18331> (abgerufen am 12.03.2021)

Konkurrenz. Sie arbeitete auch als Diseuse für den Münchner *Simplicissimus*.⁶¹ Da publizierte sie ihren ersten Gedichtband *Die letzte Freude*.⁶² Wegen des Ersten Weltkriegs emigrierte sie 1915 mit ihrem Lebensgefährten Hugo Ball nach Zürich. Wenige Monate später, am 5. Februar 1916, eröffneten sie an der Spiegelgasse 1 einen Künstlertreffpunkt *Cabaret Voltaire*.⁶³ Das Konzept war Hugo Ball zwei Jahre zuvor eingefallen. Es sollte sich an die heterogensten Menschen richten. „*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.*“⁶⁴ Emmy Hennings trat dort als Sängerin, Performerin und Diseuse auf, oft begleitet von Hugo Ball am Klavier. Im Jahr 1917 gründeten sie die *Galerie Dada*, in der die bildende Kunst ausgestellt wurde und in der Emmy Hennings sehr aktiv war. Drei Jahre später heirateten Emmy Hennings und Hugo Ball. Das Ehepaar zog zusammen mit Emmy Tochter Annemarie ins Tessin. Beide wandten sich vom Dadaismus ab und konvertierten zum Katholizismus. In dieser Zeit verband sie eine enge Freundschaft mit Hermann Hesse. Nach dem Tod ihres Mannes 1927 widmete sie sich der Herausgabe seiner Werke und dem Schreiben von Märchen, Sagen, Erzählungen und autobiographischen Werken. Emmy Hennings starb am 10. August 1948 in Sorrento bei Lugano.⁶⁵

⁶¹ BURMEISTER, Ralf. 2015. S. 10

⁶² <https://www.fr.de/kultur/literatur/emmy-hennings-vielfach-13836007.html> (abgerufen am 01.07.2022)

⁶³ BURMEISTER, Ralf. 2015. S. 10

⁶⁴ Ebd. S. 11

⁶⁵ Vgl. <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/028179/2001-12-19/> (abgerufen am 01.07.2022)

8 ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN

Elsa von Freytag-Loringhoven war eine vielseitige Künstlerin, die Anfang des 20. Jahrhunderts in der Dada-Bewegung aktiv war. Bekannt wurden ihre Kostüme und Gedichte, die die Grenzen zwischen Kunst und Leben verwischten. Sie war auch eine der ersten Künstlerinnen, die mit Körperkunst experimentierte und ihren eigenen Körper in ihre Werke einbezog. Die meisten ihrer Werke wurden jedoch erst nach ihrem Tod entdeckt und anerkannt, da sie zu ihrer Zeit von anderen Künstlern und der Gesellschaft oft nicht ernst genommen wurde.⁶⁶

8.1 Lebenslauf

Elsa von Freytag-Loringhoven wurde am 12. Juli 1874 als Elsa Hildegard Plötz in Swinemünde geboren. Ihr Vater hieß Adolf Julius Plötz und war Maurermeister. Ihre Mutter hieß Ida-Marie Plötz und war ausgebildete Pianistin. Elsa hatte eine jüngere Schwester, Charlotte Louise. Die beiden Schwestern waren unterschiedlich. Während die jüngere Charlotte gehorsam war, war die ältere Elsa rebellisch, aufbrausend und undiszipliniert.⁶⁷

Im Oktober 1890 begann Elsa Plötz ihr Studium an der Königlich-Preußischen Kunstschule in Berlin. Nach dem ersten Semester brach sie das Studium ab und kehrte nach Swinemünde zurück.⁶⁸ 1894 wurde sie von Henry de Vry als lebende Skulptur engagiert. Außerdem trat sie im Varieté Wintergarten in Berlin, in Leipzig und auch in Halle auf.⁶⁹ Im August 1895 nahm sie das Engagement von Richard Schulz als Revuegirl am Zentral-Theater in Berlin an. Danach wurde sie Modell und Geliebte des Jugendstilmalers Melchior Lechter. Durch ihn kam sie in Kontakt mit dem Kreis um Stefan George.⁷⁰ Am 22. August 1901 heiratete sie den Kunsttheoretiker und Architekten August Endell. In dieser Ehe war Elsa wegen finanzieller Probleme und sexueller Unzufriedenheit unglücklich. Die Ehe wurde am 23. Januar 1904 geschieden.⁷¹

⁶⁶ Vgl. JÜRGS, B. 1999. S. 115-117

⁶⁷ Vgl. GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002. ISBN 0-262-07231-9. S. 23-25

⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 40

⁶⁹ Vgl. Ebd. S. 60-61

⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 65-72

⁷¹ Vgl. Ebd. S. 113, 130-135

Elsas nächster Partner war Felix Paul Greve. Sie zogen zunächst nach Wollerau bei Zürich und später nach Berlin. Dort unterstützte Elsa ihren Geliebten bei der Übersetzung der englischen Ausgabe von Richard Burtons Erzählungen aus *Tausendundeiner Nacht* ins Deutsche für eine zwölfbändige Ausgabe, die 1907/08 im Insel-Verlag erschien. Am 22. August 1907 heirateten die beiden in Berlin-Wilmersdorf.⁷² Ein Jahr später täuschte Felix Paul Greve, um seinen Gläubigern zu entkommen, mit Elsas Hilfe einen Selbstmord vor und setzte sich nach Amerika ab.⁷³ Elsa fühlte sich von ihrem Mann vernachlässigt, und die Liebe zwischen ihnen verschwand. Felix verließ sie. Elsa blieb in den Vereinigten Staaten, lernte Englisch und lebte einige Zeit mit Afroamerikanern in Zelten. Im Winter 1912/1913 zog sie nach New York.⁷⁴

Am 19. November 1913 schloss sie im Rathaus von New York ihre dritte Ehe mit Leopold Baron von Freytag-Loringhoven. Dabei verschwieg Elsa, dass sie noch nicht von Felix Greve geschieden war und machte sich elf Jahre jünger. Der Baron hatte seine Offizierslaufbahn im Deutschen Reich wegen Spielschulden aufgegeben, war in die USA geflohen und arbeitete in New York als Kellner und Chauffeur.⁷⁵ Im Sommer 1914 zog Leopold Baron von Freytag-Loringhoven nach Deutschland, um sich zum Kriegsdienst zu melden. Unterwegs gerieten die Kriegswilligen in französische Gefangenschaft, die vier Jahre dauerte.⁷⁶

Elsa von Freytag-Loringhoven begann ihre künstlerische Laufbahn, entwarf Kostüme, malte, modelte, schrieb Gedichte, begann mit Performances und etablierte sich nicht zuletzt durch exaltierte Selbstinszenierungen als *dada queen*.⁷⁷ Sie trug „kurz geschnittene Haare, schwarze Lippen, klebte sich eine Briefmarke auf die Wange und trug bizarre, selbst entworfene Kleider“.⁷⁸ Elsa von Freytag-Loringhoven wurde mehrmals wegen Ladendiebstahls verhaftet. 1916 lernte sie Djuna Barnes kennen und stand der Malerin Theresa Bernstein Modell.⁷⁹ Anfang 1918 lernte sie in New York Jane Heap und Margaret Anderson kennen. Sie arbeiteten an der Herausgabe der avantgardistischen Zeitschrift *Little Review*. Jane Heap stellte Elsa von Freytag-Loringhoven in dieser Zeitschrift vor.⁸⁰ Bis 1922

⁷² Vgl. GAMMEL, Irene. 2002. S. 138-144

⁷³ Vgl. Ebd. S. 144

⁷⁴ Vgl. Ebd. S. 153-155

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 159-161

⁷⁶ Vgl. Ebd. S. 163-165

⁷⁷ Vgl. Ebd. S. 154 und 260

⁷⁸ Ebd. S. 182

⁷⁹ Vgl. Ebd. S. 191 und 199

⁸⁰ Vgl. GAMMEL, Irene. 2002. S. 239

hatte sie dort einundzwanzig Gedichte veröffentlicht. Im April 1921 hatten Man Ray und Marcel Duchamp die einzige Ausgabe der Zeitschrift *New York Dada* herausgegeben, in der Elsa ein Gedicht veröffentlichte und zweimal abgebildet war.⁸¹ 1921 drehten die beiden einen Film mit dem Titel *Elsa, Baroness von Freytag-Loringhoven, ihr Schamhaar rasierend*.⁸²

1923 kehrte Elsa von Freytag-Loringhoven nach Europa zurück, nach Berlin-Charlottenburg.⁸³ Ihr Vater starb und Elsa wurde enterbt. Im April 1926 erhielt sie ein Visum für Frankreich und reiste nach Paris.⁸⁴ Dort lernte sie Djuna Barnes und später die surrealistische Künstlerin Mary Reynolds kennen. Obwohl Elsa keine Arbeitserlaubnis hatte, eröffnete sie am 1. August 1927 eine Schule für Aktmodellage in Paris. Im Oktober musste sie die Schule wieder schließen.⁸⁵ Am 14. Dezember 1927 starb Elsa von Freytag-Loringhoven in ihrer Pariser Wohnung an einer Gasvergiftung. Ob es sich um einen Unfall oder Selbstmord handelte, ist nicht geklärt.⁸⁶

⁸¹ Vgl. GAMMEL, Irene. S. 172

⁸² https://www.dieterwunderlich.de/Elsa_Freytag-Loringhoven.htm (abgerufen am 16.08.2022)

⁸³ Vgl. GAMMEL, Irene. 2002. S. 310-312

⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 323

⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 378

⁸⁶ Vgl. Ebd. S. 383-384

9 EMMY HENNINGS - AETHER

Das erste analysierte Gedicht mit dem Titel *Aether* wurde 1916 geschrieben und ist Teil der Gedichtsammlung *Rotes Heft*. Obwohl das Gedicht auf den ersten Blick nicht visuell auffällt, wie es bei Gedichten anderer dadaistischer Autoren oft der Fall ist, weist der Inhalt des Gedichtes bereits recht starke dadaistische Elemente auf:

„Aether
An die Scheiben schlägt der Regen
Eine Blume leuchtet rot
Kühle Luft weht mir entgegen
Wach ich? oder bin ich tot?

Eine Welt liegt weit ganz weit
Eine Uhr schlägt langsam vier
Und ich weiss von keiner Zeit
In die Arme fall ich dir⁸⁷

Zu den formalen Aspekten von Emma Hennings' Gedicht *Aether* gehört der Aufbau des Gedichts in zwei Strophen und acht Versen. Das Metrum des Gedichts ist in den beiden Strophen unterschiedlich. Die erste Strophe enthält acht Silben in den ersten und dritten Versen, während die zweite und vierte Zeile jeweils sieben Silben haben. Die zweite Strophe des Gedichts hat in allen Versen sieben Silben. Die Dichterin fügte die Reime im Gedicht nach dem Kreuzreimschema ein.

Emmy Hennings hat auch mehrere rhetorische Mittel in das Gedicht eingebaut, und zwar in Form von Epitheton (Kühle Luft), Metapher (*Eine Blume leuchtet [...]*), rhetorischen Fragen (*Wach ich? oder bin ich tot?*), Anapher (*Eine Welt [...] Eine Uhr*) und Epanalepse (*[...] weit ganz weit*). Alle verwendeten rhetorischen Mittel zielen darauf ab, die Betonung der Aussage in der Wahrnehmung des Lesers zu unterstützen. In der Anapher (*Eine Welt... Eine Uhr...*) wird auch die Strukturierung des Gedichttextes deutlich.

Die erste und dritte Zeile der ersten Strophe führen den Leser in den Ort und das Gefühl ein, in dem sich die Handlung abspielt. Es ist ein kalter, regnerischer Tag. Diese einleitenden

⁸⁷ BALL-HENNINGS, Emmy. 2015. S. 65

Zeilen werden durch die recht auffällige zweite Zeile unterbrochen, in der eine rot gefärbte Blume erwähnt wird, die buchstäblich rot "leuchtet". Rot wird allgemein als die Farbe der Leidenschaft, der Lust und der Aufmerksamkeit bezeichnet. Es ist daher anzunehmen, dass Emmy Hennings ein Interesse daran hat, dass der Leser diese Zeile nicht übersieht und das Element des leuchtenden Rots, das die nicht näher bezeichnete Blume darstellt, wahrnimmt. Auch die Tatsache, dass keine bestimmte Art von Blume erwähnt wird, kann ein Hinweis sein. Das Gedicht wurde von einer Frau geschrieben, und die Tatsache, dass die Blume nicht von der Autorin genannt wird, kann auch eine Art Entfremdung von der Realität bewirken. Diese Vermutung wird durch die vierte und letzte Zeile der ersten Strophe unterstützt, die bereits ein konkreteres dadaistisches Element enthält, nämlich die Überschneidung der Grenze zwischen Traum und Realität, in diesem Fall zwischen Wachen und Tod. Diese Antithese ist ein deutlicher Hinweis auf den abwesenden psychologischen Zustand des lyrischen Ichs.

Die zweite Zeile des Gedichts - *Eine Blume leuchtet rot* - hat jedoch eine auffällige Ähnlichkeit mit der fünften Strophe des Gedichts *An Anna Blume* des dadaistischen Dichters Kurt Schwitters:

„[...]

Preisfrage:

1.) *Anna Blume hat einen Vogel,*

2.) *Anna Blume ist rot.*

3.) *Welche Farbe hat der Vogel.*

[...]“⁸⁸

Ob es sich hierbei um eine gezielte Anspielung oder um einen bloßen Zufall in der Koinzidenz der Verse handelt, vermag die Autorin dieser Arbeit in keiner Weise mit entsprechenden Beweisen zu belegen, hält es aber für wichtig, eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den beiden Versen zweier Dichter gleicher Kunstrichtung zu erwähnen.

Das lyrische Ich dieses Gedichts muss nicht unbedingt mit der Autorin selbst identisch sein, aber es soll dem Leser des Gedichts die Gefühle vermitteln, die die Autorin ausdrücken

⁸⁸ <https://www.schreiben.net/artikel/dadaismus-dada-5182/> (abgerufen am 10.04.2023)

wollte, oder persönliche Erfahrungen wiedergeben, die Emmy Hennings eventuell selbst gemacht haben mag.

Die zweite Strophe des Gedichts knüpft an die erste Strophe an und bestätigt die Annahme, dass sich das lyrische Ich von der Realität entfernt. *Eine Welt liegt weit ganz weit* - das Wort *weit* wird wiederholt, und das Gefühl der Entfremdung wird durch diese Epanalepse noch verstärkt.

Die zweite und dritte Strophe konzentrieren sich auf die zeitliche Ebene des Gedichts. Obwohl die Uhrzeit hervorgehoben wird, nämlich, dass es vier Uhr ist, nimmt das lyrische Ich diese Zeit nicht wahr, sie ist für es nicht wichtig. Rhythmisch stimmen beide Strophen des Gedichts mit dem Ticken der Uhr überein und der regelmäßige Rhythmus wird nicht gestört.

Die letzte Zeile der zweiten Strophe (*In die Arme fall ich dir....*) ist in ihrer Botschaft ebenso ausdrucksstark wie die zweite Zeile der ersten Strophe (*Eine Blume leuchtet rot*). Beide Zeilen durchbrechen die imaginäre Monotonie der einzelnen Strophen. Das lyrische Ich fällt ihm in die Arme. Es ist nicht klar, zu wem. Sicher ist, dass die Umarmung, in der das lyrische Ich ruht, keineswegs angenehm oder aufregend für es ist.

Die letzte Strophe des Gedichts kann dem Leser eine Erklärung für diesen Zustand liefern - *Aether*. Wenn das lyrische Ich umarmt wird, befindet sich in solchem Zustand, dass es nur körperlich da anwesend ist, geistig befindet sich aber woanders. Die Art und Weise, wie die Autorin die letzte Strophe wiedergibt, könnte jedoch darauf hindeuten, dass es sich vielleicht gar nicht um eine Umarmung handelt. Das lyrische Ich wird von den Armen vielleicht gar nicht als Teil einer Beziehung verstanden und wahrgenommen, sondern im Gegenteil. Vielleicht ist es für es so demütigend, dass das lyrische Ich beim Anblick dieser Umarmung das ganze Gedicht hindurch außerhalb der Realität steht, außerhalb seiner Wahrnehmungs- und Verständnissfähigkeit. Nach Meinung der Verfasserin dieser Arbeit könnte Emmy Hennings in dem Gedicht *Aether* die Gefühle ausdrücken, die sie persönlich in der Zeit erlebte, in der sie ihren Lebensunterhalt als Prostituierte verdienen musste.

10 EMMY HENNINGS - MÄDCHENLIED

Das Gedicht *Mädchenlied* entstand während Emmy Hennings' dadaistischer Zeit in Zürich im Jahr 1916.

„Mädchenlied

Hohe blaue Heide

Spinne klare Seide.

War ein Kind und sechzehn Jahr

Und der Hans und ich ein Paar

Hohe blaue Heide.

Hohe blaue Heide

Spinne klare Seide.

Wartete noch sieben Jahr

Alles, alles war nicht wahr.

Hohe blaue Heide.

Hohe blaue Heide

Spinne klare Seide.

Blieb das Leben mir so fremd

Spinn ich mir mein Totenhemd.

*Hohe blaue Heide.*⁸⁹

Das *Mädchenlied* besteht aus drei Strophen und fünfzehn Versen. Der regelmäßige und symmetrische Aufbau des Gedichts wird durch Paarreime ergänzt. Metrisch sind alle Strophen identisch - die erste, zweite und fünfte Strophe haben die gleichen 6 Silben, die dritte und vierte Strophe haben 7 Silben.

Das Gedicht fällt fast sofort durch die Wiederholung der ersten beiden Zeilen und der letzten Zeile in jeder Strophe auf. In diesen Teilen des Gedichts hat die Dichterin mehrere rhetorische Mittel eingesetzt. Den Vers *Hohe blaue Heide* könnte metaphorisch Emmy Hennings jedoch als das konventionelle Leben nach Normen gemeint haben. Diese Vermutung der Verfasserin dieser Diplomarbeit wird im folgenden Absatz begründet. Die ersten zwei Verse sind einfache, zusammengesetzte Reime. Der letzte Vers ist

⁸⁹ BALL-HENNINGS, Emmy. 2015. S. 78

ein einfacher Vers ohne Reim. *Hohe blaue Heide* und *klare Seide* sind ebenfalls Epitheta des Gedichts. Höchstwahrscheinlich benutzte da die Autorin die Farbe *blau* nicht zufällig. Die blaue Farbe symbolisiert die Ruhe, Treue und auch Tradition. In der ersten Strophe findet sich auch die Geminatio-Duplicatio in der Form *Alles, alles*, die eindeutig der Betonung der Aussage dient. Als weitere rhetorische Mittel verwendet Emmy Hennings in dem Gedicht die Inversion - *Spinn ich, Blieb das Leben* und die Elision - *Spinn ich*.

Wie bereits bei der Analyse des Gedichts *Aether* erwähnt, ist das Spiel mit den Zahlen im *Mädchenlied* ähnlich. In diesem Gedicht kommen die Zahlen sechzehn und sieben vor, und Emmy Hennings verleiht der Zahl sieben das Gewicht eines rhetorischen Mittels in Form eines Symbols. Diese Zahl ist nicht nur in der Bibel als die Zahl der Fülle oder Vollkommenheit bekannt, sondern auch in der heutigen Gesellschaft als die Zahl des Glücks.

Was die inhaltliche Analyse betrifft, so gibt die erste Strophe in der dritten und vierten Zeile eine genaue Zeitangabe über das Alter und die Partnerschaftssituation des lyrischen Ichs, indem sie erwähnt, dass sie als Sechzehnjährige in einer Beziehung mit einem gewissen Hans ist. Hier träumt das lyrische Ich von einer schönen Zukunft an der Seite eines Hans. *Hohe blaue Heide* kann so metaphorisch in ein konventionelles, geordnetes Leben übergehen.

Schon in der zweiten Strophe entwickelt sich langsam die Geschichte, die davon handelt, dass nicht alles so ist, wie es laut gesellschaftlichen Konventionen sein soll. Das lyrische Ich wartet, aber nichts geschieht, nichts stimmt. Irgendetwas ist schiefgegangen.

In der dritten Strophe erreicht das Gedicht seinen inhaltlichen Höhepunkt, wenn das lyrische Ich davon spricht, dass das Leben entfremdet und unerfüllt geblieben ist. Das lyrische Ich spinnt sich ein Totenhemd.

Bei näherer Betrachtung des Gedichts lassen sich mehrere Hinweise darauf finden, dass sich die Autorin mit den gesellschaftlichen Konventionen und Erwartungen an die Frau auseinandersetzt. In der ersten Strophe ist sich das lyrische Ich bewusst, dass es mit sechzehn Jahren noch ein Kind ist, das nicht in der Lage ist, Entscheidungen für die ferne Zukunft zu treffen. Die Erwartungen an eine Beziehung mit dem Jungen oder Mann erfüllen sich, aber in der zweiten Strophe des Gedichts wird die Fortsetzung der Beziehung mit Hans nicht

verwirklicht. Das lyrische Ich heiratet auch mit dreiundzwanzig Jahren nicht und gründet keine Familie. In der abschließenden dritten Strophe ist das lyrische Ich nur noch eine Frau, die die gesellschaftliche Aufgabe, zu heiraten und eine Familie zu gründen, nicht erfüllt hat. Ihr Leben erscheint sinnlos und unerfüllt. So näht sich die Frau, die nicht den gesellschaftlichen Erwartungen entspricht, ihr Totenhemd. Das Gedicht kontrastiert eine Art Traum oder gesellschaftliche Konvention von einem perfekten Leben mit der Realität, die oft nicht den gesellschaftlichen Konventionen entspricht. Das Leben wird nicht nach einem Muster gelebt. Im Zusammenhang mit der Botschaft des *Mädchenliedes* sticht die sprichwörtlich glückliche und erfüllte Zahl Sieben in der Mitte des Gedichtes auf eine eher traurige Weise hervor.

Die Verfasserin der Arbeit ist der Meinung, dass der zweite Vers *Spinne klare Seide* durch die visuelle Form des Gedichts unterstützt wird. Jede Strophe hat optisch längeren dritten und vierten Vers, wobei in der mittleren zweiten Strophe der dritte und vierte Vers im Vergleich zur ersten und dritten Strophe auffallend kürzer sind. Um 90° nach rechts gedreht erscheint ein so zusammengesetztes Gedicht als Teil eines Spinnrades oder als Spinne - beides kann sich auf das Wort *Spinne* beziehen. Das Element einer veränderten visuellen Form eines Gedichts ist im literarischen Werk dadaistischer Autoren nicht ungewöhnlich (siehe Kapitel 5 *Merkmale des Dadaismus in der Literatur*). Die Gedichte anderer dadaistischer Künstler sind visuell viel reicher und versuchen, mit ihrer Form zu schockieren (z.B. Elsa von Freytag-Loringhoven), aber in Emma Hennings' Gedicht *Mädchenlied* ist das visuelle Element des Werks ein Instrument der unterschwelligten Wahrnehmung des Lesers, der den Inhalt der Botschaft auch durch die Form des Gedichts selbst wahrnimmt. Nach Ansicht der Autorin der Diplomarbeit handelt es sich dabei jedoch nicht um eine positive Wahrnehmung.

11 EMMY HENNINGS – GESANG ZUR DÄMMERUNG

Gesang zur Dämmerung wurde 1916 von Emmy Hennings geschrieben und ist Teil des Gedichtbandes *Cabaret Voltaire*.

„*Gesang zur Dämmerung*

Für Hugo Ball

Oktaven taumeln Echo nach durch graue Jahre

Hoch aufgetürmte Tage stürzen ein

Dein will ich sein.

Im Grabe Wachsen meine gelben Haare

Und in Hollunderbäumen leben fremde Völker.

Ein blasser Vorhang raunt von einem Mord

Zwei Augen irren ruhelos durchs Zimmer

Gespenster gehen um beim Küchenbord.

Und kleine Tannen sind verstorbene Kinder

Uralte Eichen sind die Seelen müder Greise

Die flüstern die Geschichte des verfehlten Lebens.

Der Klintekongensee singt eine alte Weise.

Ich war nicht vor dem bösen Blick gefeit.

Da krochen Neger aus der Wasserkanne.

Das bunte Bild im Märchenbuch, die rote Hanne

*Hat mich verzaubert einst für alle Ewigkeit.*⁹⁰

Der Text *Gesang zur Dämmerung* besteht aus einer Strophe und diese wiederum aus sechzehn Versen. Emmy Hennings verwendete den freien Vers. Im Gedicht ist kein Metrum zu finden.

Emmy Hennings benutzte in diesem Gedicht mehrere rhetorische Mittel, wobei das Epitheton am häufigsten verwendet wird - *durch graue Jahre, Hoch aufgetürmte Tage, gelbe Haare, fremde Völker, Ein blasser Vorhang, verstorbene Kinder, Uralte Eichen, müder Greise, des verfehlten Lebens, eine alte Weise, bösen Blick, Das bunte Bild* und

⁹⁰ BALL-HENNINGS, Emmy. 2015. S. 81

die rote Hanne. Das zweite rhetorische Mittel, das in diesem Gedicht verwendet wird, ist die Personifikation, die in den folgenden Versen zu finden ist:

*Oktaven taumeln Echo nach durch graue Jahre
Ein blasser Vorhang raunt von einem Mord
Und kleine Tannen sind verstorbene Kinder
Uralte Eichen sind die Seelen müder Greise
Die flüstern die Geschichte des verfehlten Lebens
Der Klintekongensee singt eine alte Weise.*

Das letzte rhetorische Mittel, das vor allem für die Literatur des frühen 20. Jahrhunderts typisch ist, ist das Enjambement. Bei dem Enjambement wird der Anfang des Gedankens ans Ende eines Verses gestellt und die freie Fortsetzung des Gedankens im folgenden Vers beendet. Das Enjambement ist im *Gesang zur Dämmerung* vor allem im 15. und 16. Vers des Werks zu finden:

*Das bunte Bild im Märchenbuch, die rote Hanne
Hat mich einst für alle Ewigkeit verzaubert.*

Das Gedicht enthält auch eine Reihe von abstrakten Bildern und Metaphern, die das Gefühl von Geheimnis und Ungewissheit hervorrufen, zum Beispiel *Ein blasser Vorhang raunt von einem Mord, Gespenster gehen um beim Küchenbord*.

Die Dichterin schrieb das Gedicht aus aufeinanderfolgenden Assoziationen, die in einer melancholischen Atmosphäre und ohne logische Kontinuität eingeordnet werden und die jedoch durch zwei Lichtblicke durchbrochen werden - *Dein will ich sein* und *Die rote Hanne hat mich einst für alle Ewigkeit verzaubert*. Darauf kann auch die Widmung am Anfang des Gedichts *Für Hugo Ball* verweisen. Das Gedicht ist also nicht ganz expressionistisch und melancholisch, denn die oben erwähnten positiven Teile durchbrechen diese imaginäre, melancholisch-depressive Atmosphäre des Gedichts. Die düstere Monotonie wird auch durch die Farben aufgelockert: Gelb (*meine gelben Haare*) – als Hinweis auf die Fülle des Lebens, aber auch auf die Erwartung des Alters; Farben (*das bunte Bild*) – keine Schwarz-Weiß-Sicht der Welt mehr, Emmy Hennings' Leben beginnt mit Farben zu spielen; und das Rote (*die rote Hanne*) – die Farbe der Liebe und der Leidenschaft. *Die rote Hanne* ist ein Lied des romantischen Komponisten Robert Schumann. Vor dem Hintergrund der dunklen und schwierigen Zeiten, in denen das Gedicht entstand, bekennt sich die Dichterin zu den angenehmen Momenten, die sie mit Hugo Ball

verbrachte. Das Gedicht entstand nur ein Jahr, nachdem Emmy Hennings und Hugo Ball sich in München kennengelernt hatten. Es kann davon ausgegangen werden, dass Emmy Hennings das Gedicht aus Liebe schrieb.

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei dem Gedicht ansonsten um eine Sammlung intensiver emotionaler Assoziationen, ungewöhnlicher Bilder und sogar mystischer oder morbider Szenen. Das Gedicht kann zeitlich in die Dada-Periode eingeordnet werden (weiter: das Spiel mit Kontrasten – Liebe versus düstere Atmosphäre, freier Reim und das Fehlen eines regelmäßigen Metrums), ist aber auch durch einige expressionistische Züge gekennzeichnet (düstere, melancholische oder morbide Atmosphäre).

Nach Ansicht der Verfasserin der Diplomarbeit bekennt sich Emmy Hennings auch zu ihren Gefühlen eines bisher vergeblichen oder verschwendeten Lebens. In einigen Passagen des Gedichts lassen sich spezifische autobiografische Elemente nachweisen – so könnte beispielsweise *Und kleine Tannen sind verstorbene Kinder* ihren Schmerz über den frühen Tod ihres Sohnes ausdrücken, während der Abschnitt, in dem Elemente der dänischen Mythen *Klinterkongensee* erwähnt werden, auf Emmy Hennings' Herkunft aus Flensburg verweisen könnte, das in der Nähe von Dänemark liegt.

12 EMMY HENNINGS - LEGENDE

Die *Legende* wurde 1917 von Emmy Hennings in Ascona in der Schweiz geschrieben und ist in keiner Sammlung enthalten. Christa Baumberger ordnete *Legende* lediglich in das Kapitel *Verse und Prosa*⁹¹ ein, ohne näher darauf einzugehen.

„Legende

Das war in der heiligen Samsternacht,

Da Unsre Liebe Frau im Bette lag.

Da kam der Engel des Herrn zu ihr.

Er kam nicht durch die Kammertür.

«O liebe Frau Mutter, du solst aufstehen,

«Willst du deinen Sohn du noch einmal sehen.

«Die Augen gebrochen

«Das Herz durchstochen

«Mit Wasser übergossen

«Mit Blut überflossen...»

Das war in der heiligen Samsternacht,

Da Unsre Liebe Frau im Bette lag.

«O liebe Frau Mutter, du sollst aufstehn!

«Willst du deinen Sohn noch einmal sehn?»

Die Freiheit schläft in Särgen

Blut fiel auf blühende Saaten

Und die um Ernte baten,

Sie werden betrogen sein.

Und Christi Kreuz zerschossen

Sein Blut umsonst geflossen

Und ward umsonst vergossen

Der rosenfarbene Opferwein?

Und abgewandt voll Grauen

Sieht er empörte Auen.

Verdunkelt sich der Heiligenschein...

Wer sieht den Strahlenkranz

⁹¹ BALL-HENNINGS, Emmy. 2015. S. 73

*Im tollen Totentanz?
Ein Irrlicht geistert durch die Welt.
Die Wahnidee – das leichte Zelt
Die Erde fällt! Die Erde fällt!
Wer hält wer hält
Die Kugel in den Achsen?
Wer ist der Welt gewachsen?
Oh Gott, der hinter Sternen thront,
Der hinter weissem Vorhang wohnt,
Errette die kranke Welt!*⁹²

Das Gedicht besteht aus vier Strophen und 36 Versen, wobei die ersten drei Strophen wesentlich kürzer sind als die vierte und letzte Strophe. Emmy Hennings benutzte in dem Gedicht den freien Vers.

In der ersten Strophe verwendet Emmy Hennings das Epitheton ornans „heilig“ – *heiligen Samsternacht* als rhetorisches Mittel, in der zweiten und dritten Strophe dann die Anapher *Da* und die Synkope *Unsre*. Die zweite Strophe enthält das synkopierte *solst* und in der neunten und zehnten Strophe das anaphorische *Mit*.

Die dritte Strophe, die sich aus den ersten, zweiten, fünften und sechsten Versen zusammensetzt, enthält nur eine Synkope von rhetorischen Mitteln in den Worten *Unsre, aufstehn, sehn*.

Die längste und an rhetorischen Mitteln reichste Strophe des Gedichts *Legende* ist die vierte und letzte Strophe, die Epitheton, Personifikation, Metonymie, rhetorische Frage, Inversion, Geminatio: Duplicatio und Ausruf enthält. Ein Epitheton findet sich in der Strophe in *blühende Saaten, Der rosenfarbene Opferwein, empörte Auen, Im tollen Totentanz..., das leichte Zelt, weissem Vorhang, die kranke Welt!* Die Personifikation wird in der Strophe dargestellt in:

*Die Freiheit schläft in Särgen,
Blut fiel auf blühende Saaten,
Und die um Ernte baten*

⁹² BALL-HENNINGS, Emmy. 2015. S. 92-93

Ein Beispiel für Metonymie ist *Und Christi Kreuz zerschossen*. Die Inversion kann in den Versen *Sieht er empörte Auen, Verdunkelt sich der Heiligenschein...* gefunden werden.

Die rhetorischen Fragen, die die Dichterin in der vierten Strophe stellt, lauten wie folgt:

Der rosenfarbene Opferwein?

Im tollen Totentanz?

Die Kugel in den Achsen?

Wer ist der Welt gewachsen?

Den Ausruf enthalten die letzten drei Verse der letzten Strophe:

Oh Gott, der hinter Sternen thront,

Der hinter weißem Vorhang wohnt,

Errette die Kranke Welt!

Der Inhalt des Gedichts enthält, wie Emma Hennings' frühere Gedichte, eine beträchtliche Menge mystischer, spiritueller Elemente und religiöser Bildsprache. Das gesamte Gedicht *Legende* hat einen eindeutig religiösen Charakter. Die ersten drei Strophen beziehen sich auf die Erscheinung eines Engels vor einer Frau, der Mutter. Der Engel kündigt der Frau die Möglichkeit an, ihren Sohn wiederzusehen. Obwohl die ersten drei Strophen in Bezug auf den Zeitpunkt und die Sprache des Engels originell sind, weisen der Stil und die Art und Weise, wie die Erscheinung des Engels beschrieben wird, auffallende Parallelen zum Anfang des neutestamentlichen Lukasevangeliums auf.⁹³

Schon in den drei vorangegangenen Gedichten finden sich autobiografische Elemente aus Emmy Hennings' Leben, und das ist auch in dem Gedicht *Legende* nicht anders. Zu der Zeit, als sie dieses Gedicht schrieb, erlebte die Autorin mit ihrem damaligen Lebenspartner Hugo Ball eine starke religiöse Konversion zum katholischen Glauben, was sich in den im Gedicht erwähnten religiösen Bildern widerspiegelt. Gleichzeitig verbirgt sich in diesen Bildern die bittere und schmerzhafteste Lebensgeschichte der Autorin selbst, die sich durch das Leben kämpfte und über viele Jahre hinweg schwierige Lebenswenden

⁹³ Siehe Lukas 1:27-32

erlebte. Die vierte Strophe ist die inhaltlich anspruchsvollste von allen Strophen des Gedichts, da hier ein assoziativer Gedankenstrom wieder aufgegriffen wird, der sich zu einem fast betenden Wortschwall, theologischen Strophen und Fragen verbindet und mit einem Appell an Gott endet, die Welt zu retten.

Emmy Hennings setzt in das Gedicht die Hoffnung, dass der Glaube ihr erlaubt, ihr Leben zu revidieren, ihre Sünden zu vergeben und ihr die Hoffnung gibt, wieder mit ihrem Sohn vereint zu werden, der als Einjähriger starb. Der Schmerz über den Verlust ihres Sohnes, mit dem sie sich wahrscheinlich noch nicht abgefunden hat, und die Erkenntnis, dass ihr bisheriges Leben vergeblich war, weckt in ihr den Glauben, dass das Opfer Jesu Christi am Kreuz nicht vergeblich war. So stellt sie Jesus Christus und das Irrlicht in Kontrast.

Obwohl das Gedicht in der Zeit des Höhepunkts der dadaistischen Produktion geschrieben wurde, kann es nicht als dadaistisch bezeichnet werden. Die Form des Gedichts ist eine Zertrümmerung etablierter literarischer Konventionen, aber der Inhalt ist kein Angriff auf Religion oder soziale Normen. Die Spiritualität in dem Gedicht bewegt sich auf der Ebene einer rein intimen und persönlichen Beziehung zwischen der Dichterin und Gott, zu der die Autorin in ihren Gefühlen spricht, verpackt in eine Vielzahl von Bildern und Versen, die für den Leser schwer zu lesen sind.

13 ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN – MOONSTONE

Dada Mama, wie Elsa von Freytag-Loringhoven in Künstlerkreisen genannt wird, schrieb das Gedicht *Moonstone* im Jahr 1920 während ihres Aufenthalts in den USA. Das Gedicht wurde in dem Werk *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*⁹⁴ veröffentlicht.

„Moonstone
Lake — palegreen — shrouded —
skylake — clouded — shrouded —
yearning — blackblue —
sickness of heart —
pomegranate hue —
sickness of longing —
— ! you!
In cloud — nay — ach — shroud —
nay — ach — shroud —!
of — breast —
sickness of longing
gulps
pomegranate hue
from heart in chest —
palegreen lake in chest!
— you!“⁹⁵

Moonstone, obwohl visuell sehr unorthodox, besteht aus zwei Strophen und sechzehn Zeilen, die kein einheitliches Reimschema haben – es handelt sich um freier Vers.

Was die rhetorischen Mittel betrifft, so enthält das Gedicht Epitheta in den Phrasen *pomegranate hue* und *palegreen lake*. Onomatopoesie findet sich in den Ausrufen *ach*

⁹⁴ FREYTAG-LORINGHOVEN, Elsa von, Irene GAMMEL und Suzanne ZELAZO. *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011. ISBN 978-0-262-01622-3.

⁹⁵ Ebd. S. 54

und *nay*. Das Gedicht enthält auch anaphorische Teile *In cloud- nay- ach- shroud- nay - ach - shroud-!* Der Ausdruck Herz dient höchstwahrscheinlich als Symbol.

Das Gedicht ist nicht leicht zu lesen, was auf die gebrochene visuelle Struktur des Gedichts zurückzuführen ist, die von den traditionellen künstlerischen und literarischen Konventionen abweicht. Die einzelnen Zeilen enthalten keine vollständigen Sätze, nicht einmal Verben. Elsa von Freytag-Loringhovens Schreibstil ist eher eine Art fragmentierte, figurative Rede. Das Gedicht ist eine imaginäre Kette von Gefühlen und Assoziationen.

Sprachlich hat die Autorin das Gedicht aus mehreren Bedeutungen zusammengesetzt, was eine eindeutige Interpretation erheblich erschwert, die auch angesichts der Tatsache, dass das Gedicht in dadaistischer Manier geschrieben ist, im Grunde unmöglich ist. Die Anfangsworte des Gedichts verschmelzen allmählich zu lautmalerischen Klängen, bis sie am Ende des Gedichts relativ leicht zu lesende Assoziationen sind, die dem Leser des Gedichts ein angenehmes Gefühl vermitteln. So werden vor allem die Wörter *heart, chest, pomegranate hue* und *shroud* zu zentralen Begriffen des Gedichtes.

Moonstone fokussiert sich auf den Körper und das Herz, was als Kritik an der traditionellen Weiblichkeit und ihrer emotionalen Belastung interpretiert werden kann. Auch die Verwendung von Farben wie Granatapfel und des negativen Zustands der Sehnsucht kann als feministische Kritik an den gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen verstanden werden. In *Moonstone* versucht Elsa von Freytag-Loringhoven möglicherweise zum Ausdruck zu bringen, dass auch eine Frau sich nach jemandem oder etwas sehnen kann.

14 ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN – TO WHOM IT MAY CONCERN

Elsa von Freytag-Loringhovens *To Whom It May Concern* ist ein weiteres dadaistisches Werk, das sie im Jahre 1922 in den USA schrieb.

„To Whom It May Concern

Glean

Whip of

Hair —

Queu swish of

Racing mare —

Love's spontaneous

Gesture.

Tilt

Spine

Back

Deep —

Hurt —

That —

Loves —

In:

Hate cool

Subtle mistrust

Vast pleasure

Of

Equal measure.“⁹⁶

Diesmal ist das Gedicht in seinem Erscheinungsbild viel einheitlicher als das erste Gedicht *Moonstone*. *To Whom It May Concern* besteht aus einer Strophe von 20 Zeilen. Die Zusammensetzung des Reims ist völlig unzusammenhängend, sodass wir nur den Kreuzreim in den Zeilen 2,3,4,5 und 18,20 feststellen können.

Rhetorisch enthält das Gedicht drei Hilfsmittel – die Epitheta *Racing mare*, *Subtle mistrust*, *Vast pleasure*, *Equal measure*; eine Epiphora – *Whip of*, *Queu swish of*

⁹⁶ FREYTAG-LORINGHOVEN, Elsa von. 2011. S. 74

und eine Metapher in dem Ausdruck *Racing mare*, deren Bedeutung die Verfasserin der Diplomarbeit im folgenden Absatz darlegen wird.

Die einzelnen Wörter des Gedichts sind jedoch nicht mehr mehrdeutig, wie es im vorangegangenen Gedicht *Moonstone* der Fall war, sondern drücken eindeutig nur einen engen Bedeutungsbereich aus. Obwohl das Gedicht aus einer einzigen Strophe besteht, lässt es sich, was die Bedeutung oder die Handlung betrifft, in drei Teile gliedern.

Glean
Whip of
Hair —
Queu swish of
Racing mare —
Love's spontaneous
Gesture.

Der erste Teil drückt ganz klar die menschliche Verbindung zweier Liebender aus und erwähnt den Moment des Gefühls der Liebe. *Racing mare* drückt hier perfekt das Wesen und die Intensität der intimen Verbindung aus.

Tilt
Spine
Back
Deep —
Hurt —
That —
Loves —
In:

Der zweite Teil beschleunigt sich beim Lesen akustisch und stellt eventuell den aktiven Teil des menschlichen Sexualakts dar.

Hate cool
Subtle mistrust
Vast pleasure
Of
Equal measure.

Der letzte Teil stellt die Gleichheit der Liebenden dar, die, ob Mann oder Frau, in der Liebe und in dem Erlebnis der Sexualität gleich sind.

Das zentrale Motiv des Gedichts ist also die menschliche Sexualität und ihre Wahrnehmung aus weiblicher Sicht. Eine Art gesellschaftliches Tabuthema wird in dem Gedicht deutlich offengelegt und detailliert beschrieben. Obwohl das Gedicht im Wesentlichen anonym ist, drückt es ein unglaublich intimes Gefühl aus, das jeden Menschen berührt. Menschliche Nähe, Verbindung und gemeinsames Teilen.

Die Verfasserin der Diplomarbeit ist der Meinung, dass die Absicht der Autorin des Gedichts darin besteht, die Frau dem Mann gleichzustellen, sie als Partnerin des Mannes zu sehen. Dies ist ein Bruch mit der damaligen Konvention, dass der Mann in einer patriarchalischen Gesellschaft als dominant gilt.

15 ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN – KINDLY

In den Jahren 1920 bis 1924 wurde Elsa von Freytag-Loringhoven von James Joyces Roman *Ulysses* inspiriert. *Ulysses* erschien zwischen 1918 und 1920 in der Literaturzeitschrift *The Little Review*, für die Elsa von Freytag-Loringhoven auch Gedichte schrieb.⁹⁷

„Kindly

Inspired by J.J. 's “Ulysses”

And God spoke kindly to mine heart —

So kindly spoke He to mine heart —

He said: “Thou art allowed to fart!” (f—)

So kindly spoke He to mine heart.

And God spoke kindly to mine fart — (f—)

So kindly spoke He to mine fart — (f—)

He said: “Comest from a farting heart!” (f—ing)

So kindly spoke He to mine fart. (f—)

He said:

“I made —

The foreparts

And the hinderparts —

I made the farts — (f—)

I made the hearts — — —

I am grand master of the arts!”

He said:

“Ahee!

I made the oyster shit the pearl — (sh—t)

I made the boy to screw the girl!” (sc—w)

Said He “⁹⁸

Das Gedicht besteht aus einer Strophe von 20 Versen. Aber auch in diesem Gedicht gibt es eine visuelle Unterteilung in drei Teile. Die zweite und dritte Strophe werden durch *He said* getrennt. Der erste Teil des Gedichts besteht fast ausschließlich

⁹⁷ Vgl. JÜRGS, Britta. 1999. S. 122

⁹⁸ BALL-HENNINGS, Emmy. 2015. S. 92-93

aus zusammengesetzten Reimen. Der rhetorische Aspekt des ersten Teils ist eine Epanalepsis, dargestellt durch *So kindly spoke He to mine heart*, und das Epitheton *farting heart*.

Der zweite Teil, der sich zwischen den beiden *He said* befindet, ist durch eine deutliche anaphorische Wiederholung von *I* zu Beginn jeder Strophe und das Epitheton *grand master* gekennzeichnet. Der gesamte zweite Teil ist wieder in zusammengesetzten Reimen verfasst.

Der dritte und letzte Teil des Gedichts *Kindly* ist der kürzeste, aber auch der an rhetorischen Mitteln reichste, nämlich der Ausruf *Ahee*, die Umkehrung *Said He* und das anaphorische *I made*. Der dritte Teil enthält einen Paarreim.

Im gesamten Gedicht werden zwei Ausdrücke ständig wiederholt, die den Status von Symbolen erhalten: *heart* und *fart*. Diese Symbole, die in ihrer Bedeutung schon sehr weit entfernt sind, stellen in der Tat eine ambivalente Behandlung des zentralen Themas des Gedichts dar, nämlich Religion und Gott als Tabu. Die Verbindung von so weit entfernten Begriffen wie *God*, etwas so Erhabenes, Vollkommenes, Ewiges, Lebensspendendes, Ehrenwertes und *fart*, d.h. gesellschaftlich inakzeptable oder ekelhafte Dinge, die zu den menschlichen „Abfallprodukten“ gehören. Doch im Laufe des Gedichts nähern sich die scheinbar weit voneinander entfernten Gegensätze an, und Elsa von Freytag-Loringhoven zeigt auf einzigartige humorvolle Weise, dass auch ein *fart* eine göttliche Schöpfung ist und nicht von der Gesellschaft geächtet oder eliminiert werden muss.

Das Thema *God* und *fart* ist jedoch keine explizite Verspottung Gottes durch die Dichterin, sondern weist vielmehr darauf hin, dass auch die Teile des Lebens, die seltsam sind, die konventionell als ekelhaft, unpassend oder skandalös empfunden werden, in Wirklichkeit ebenso Gottes Schöpfung sind wie die vollkommenen Dinge. Elsa von Freytag-Loringhoven stellt diese göttliche Anerkennung der Schöpfung der Welt im zweiten Teil des Gedichts dar

He said:
“I made —
The foreparts
And the hinderparts —
I made the farts — (f—)
I made the hearts — — —
I am grand master of the arts!”

Die Dichterin sagt, dass Gott alles schuf, die Vorder- und Hinterteile, den *fart*, aber auch das *heart*, und dass er deshalb der *grand master of the arts* ist. Im letzten Teil

He said:

“Ahee!

I made the oyster shit the pearl — (sh—t)

I made the boy to screw the girl!” (sc—w)

Said He.

erwähnt „Er“ Sex, der von der Gesellschaft als unangemessen und empörend angesehen wird, der aber ein normaler Teil des menschlichen Lebens ist und von Gott so geschaffen wurde, wie er es wollte. Ein repräsentatives Beispiel steht für eine Perle. Die Perle wird von der Gesellschaft als Luxus und kostbares Gut angesehen, in der Wirklichkeit sie ist aber nur ein Exkrement einer Auster. So werden die gesellschaftlichen Vorstellungen, Regeln und Konventionen in diesem Gedichtsteil schwer erschüttert.

Elsa von Freytag-Loringhoven greift in ihrer Dichtung weder die Religion noch Gott an, obwohl sie in ihren Werken Tabus und Tabuthemen anspricht, die in Bezug auf Gott und die Religion nicht offengelegt werden, und zwar in einer Art und Weise, die keine Euphemismen, keine deutlichen Übertreibungen und keine Vulgarismen verwendet.

16 ELSA VON FREYTAG-LORINGHOVEN

– COSMIC CHEMISTRY

Elsa von Freytag-Loringhoven schrieb dieses Gedicht in einer fast nihilistischen Atmosphäre, die die westliche Philosophie angreift und Elemente künstlerischer Metamorphose enthält. Dieses höchst unorthodoxe Werk trägt den Titel *Cosmic Chemistry*⁹⁹ und entstand in den Jahren 1924-1925.

„*Cosmic Chemistry*

“*Life = 1 damn thing after another!*”

“*Live and learn*”:

Life is science –

God knows!

1

Life = wombcrucible

Spirit = phalluspistol

Matter = ashes

Loss = gain =

Purification.

2

Bloodsuckled

Sucking

Alive:

Money breeds.

3

Lethe:

Orgasmic

Transition coma.

Money is bloodsucking — bloodsuckled

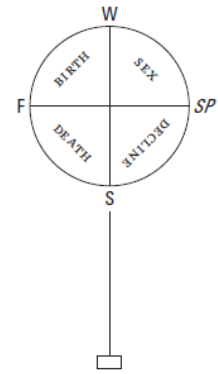
Life

It breeds

⁹⁹ FREYTAG-LORINGHOVEN, Elsa von. 2011. S. 152

*Death is
Orgasm
Lethe*

*Spring summer fall winter
Birth sex decline death
Eternity*¹⁰⁰



Cosmic Chemistry ist in 7 Strophen und 25 Verse gegliedert, wobei Elsa von Freytag-Loringhoven nur drei Strophen explizit mit 1, 2 und 3 nummerierte. Das Gedicht ist nicht gereimt. Elsa von Freytag-Loringhoven verwendet in diesem Werk nur drei rhetorische Mittel: den Ausruf, die Alliteration und die Neologismen. Der Ausruf findet sich am Anfang des Gedichts, wenn er in zwei Fällen verwendet wird - *Life = 1 damn thing after another!* und *Life is science – God knows!*. Die Alliteration ist zwischen den beiden bereits erwähnten Beispielen für Ausrufe eingefügt – *Live and learn*. Die Dichterin schuf am Anfang der ersten Strophe zwei Neologismen, und zwar die Ausdrücke *wombcrucible* und *phalluspistol*.

In dem Gedicht *Cosmic Chemistry* ist eine kleine visuelle Veränderung im Vergleich zu anderen Gedichten in Elsa von Freytag-Loringhovens Werk bemerkbar, und zwar die häufige Verwendung des Gleichheitszeichens, das kontextuell das Verb *sein* ersetzt. Die Strophen des Gedichts sind auch visuell in verschiedenen Ausrichtungen angeordnet.

Wie es bei Elsa von Freytag-Loringhoven üblich ist, handelt es sich auch bei *Cosmic Chemistry* um einen Strom von Gefühlen und Emotionen, die in einzelnen verbalen Äußerungen ausgedrückt sind. Diese sind häufig durch das Zeichen = miteinander verbunden. Der Anfang des Gedichts besteht aus drei Aussagen über das Leben, die nicht ganz kohärent erscheinen und wahrscheinlich Volksweisheiten über das Leben sind.

In der Strophe Nummer 1 wird das Thema des Lebens weitergeführt: Das Leben ist der Schoß und die Seele ist der Phallus. Die Dichterin denkt hier wahrscheinlich an die Entstehung des Lebens durch den Beischlaf. Das Leben nimmt durch Asche materielle Formen an, hier könnte die Dichterin auf das biblische „*Staub bist du und zum Staub kehrst du zurück*“¹⁰¹ anspielen. Die Strophe endet mit der Feststellung, dass Verlust

¹⁰⁰ FREYTAG-LORINGHOVEN, Elsa von. 2011. S. 153-154

¹⁰¹ Siehe 1.Mose 3,19

Gewinn und Läuterung ist. Elsa von Freytag-Loringhoven könnte hier den Lebenskreislauf meinen.

Die Strophe Nummer 2 setzt vermutlich die Entwicklung des menschlichen Lebens im Mutterleib fort, indem sie mit *bloodsuckled* ausdrückt, dass das Kind vom Blut der Mutter genährt, dann gesäugt (*sucking*) und erst erwachsen (*alive:*) wird, wenn es sein Lebenswerk – das Geldverdienen – beginnt.

Strophe Nummer 3 bezieht sich gleich in der ersten Phrase auf den Fluss des Vergessens Lethe aus der griechischen Mythologie, aus dem die Toten in der Unterwelt tranken. Die Dichterin spricht in dieser Strophe vom Tod, den sie in ihrem Redefluss mit einem orgasmischen Koma vergleicht.

Nach den nummerierten Strophen folgt eine Zusammenfassung des Beschriebenen, wenn die Dichterin feststellt, dass das Geld dem Menschen das Blut aussaugt, und hinzufügt, dass der Mensch im Mutterleib Blut empfängt. Er bekommt die Tendenz, Geld zu folgen. Das Streben nach Geld zieht sich durch das ganze Leben. Der Tod ist der Orgasmus oder die Vollendung des menschlichen Lebens. Aber der wahre Tod kommt mit *Lethe*, mit dem Vergessen. Der Mensch wird nicht mehr erinnert.

Das Gedicht wird mit einer Aufzählung der Jahreszeiten geschlossen, mit denen Geburt, Sex, Ablehnung und Tod verglichen werden. Nach dem Ende des Lebenslaufs bricht die Ewigkeit an.

Elsa von Freytag-Loringhoven fasste ihre Argumentation auch in ein einfaches Diagramm, in dem die Jahreszeiten im Graph durch die oben erwähnte Geburt, das Geschlecht, die Ablehnung und den Tod dargestellt sind. Der untere Teil der Zeichnung markiert wahrscheinlich den Übergang in die Ewigkeit.

Die Dichterin verbindet in ihrem Gedicht mehrere starke Gegensätze, von denen die wichtigsten Leben und Tod, Gott und Lethe, Leben und Geld, Tod und Orgasmus sind.

Das Werk *Cosmic Chemistry* enthält recht starke spirituelle Elemente asiatischer philosophisch-religiöser Strömungen, d.h. die Auflösung nach dem Lebenslauf des Individuums in der Ewigkeit. Gleichzeitig enthält das Gedicht aber auch ein starkes nihilistisches Element des Vergessens, das durch die mythologische *Lethe* repräsentiert wird. Nach dem Tod ist das Individuum vergessen. Der Tod selbst ist nach Ansicht der Dichterin

nicht schrecklich, wenn er mit einem Orgasmus verglichen wird. Schrecklich ist nur das Vergessen des Individuums. Der Angriff auf gesellschaftliche Konventionen und Lebensformen zeigt sich in den Versen, in denen das Geld vorkommt, es ist buchstäblich *bloodsucking*. Elsa von Freytag-Loringhoven schrieb das Gedicht in den USA der 1920er Jahre (vor dem Börsencrash), als die USA zur Weltwirtschaftsmacht aufgestiegen waren und ihre Bewohner den Sinn des Lebens oft in der Steigerung ihres Lebensstandards sahen.

FAZIT

Anhand der Analyse von insgesamt acht Gedichten der beiden Autorinnen Emmy Hennings und Elsa von Freytag-Loringhoven lassen sich einige Gemeinsamkeiten in ihrer Poesie herausarbeiten.

Die erste und fast sofort sichtbare Ähnlichkeit zwischen den Gedichten der beiden Autorinnen ist die absolute Unkonventionalität in der Struktur der Gedichte selbst. Der einheitliche und konforme Stil der Gedichte ist in der Tat das genaue Gegenteil ihrer Werke. Emmy Hennings schrieb ihre Gedichte zwar in Strophen- und Versform, wobei sie jedoch häufig von den Regeln des Reims abkam und ihre Verse in freien Reimen zusammenfasste. In ihren Gedichten verwendet sie häufig verschiedene rhetorische Mittel, um die Gefühle zu betonen, die sie dem Leser vermitteln möchte. Die Gefühlswahrnehmung wird bei Emmy Hennings durch einen fast unlogischen Strom von Assoziationen möglich, die oft eine geheimnisvolle, dunkle, mystische und manchmal sogar religiöse Atmosphäre ausdrücken. Ähnliche Assoziationen und Sequenzen von Gefühlen oder Empfindungen finden sich auch in den Gedichten von Elsa von Freytag-Loringhoven, die die Struktur der Gedichte selbst aufbricht, denen die typische Versbildung oder das Auftreten von Verben fehlt. In den in dieser Arbeit analysierten Gedichten von Elsa von Freytag-Loringhoven begegnet dem Leser jedoch kein Gefühlsstrom in Form von kurzen Bildern in Versen, sondern in einsilbigen und/ oder oft mehrsilbigen Aussagen. Die in den einzelnen Worten ausgedrückten Gefühle und Emotionen bilden keine konventionellen, visuell in Strophen und Verse gegliederten Gedichte, sondern meist direkte, einheitliche Ströme, die nicht nur das ausgedrückte Gefühl, sondern auch das Gedicht selbst beenden. Rhetorische Mittel werden von Elsa von Freytag-Loringhoven nur selten verwendet.

Elsa von Freytag-Loringhovens Werk unterscheidet sich deutlich vom visuellen Stil ihrer Gedichte; die unkonventionelle Art ihrer Poesie ist auf den ersten Blick erkennbar, und im Fall des Gedichts *Cosmic Chemistry* ist die visuelle Kunst, einschließlich der begleitenden Illustration, eindeutig beteiligt. Emmy Hennings hielt den visuellen Aspekt ihrer Gedichte wahrscheinlich nicht für den wichtigsten. Ein gewisser Versuch, das Gedicht in eine konkrete visuelle Form zu bringen, ist in ihrem Gedicht *Mädchenlied* zu erkennen, das den Leser vielleicht an eine Spinne oder einen Teil eines Spinnrades erinnert. Ob diese visuelle Wahrnehmung das Ziel von Emmy Hennings war, kann die Verfasserin dieser Diplomarbeit jedoch nicht beurteilen.

Beide Künstlerinnen der Dada-Bewegung nutzten ihre Gedichte als Mittel, um die gesellschaftlichen Normen in Bezug auf die Rolle der Frau, ihre Sexualität und ihre Gefühle zu betonen und in gewisser Weise in Frage zu stellen. Beide Schriftstellerinnen behandelten in ihren Werken Themen wie weibliche Sexualität, Emotionen, Trauma, die Rolle der Frau in der Gesellschaft, die Gleichstellung der Frau mit dem Mann und den Kampf gegen gesellschaftliche Konventionen. Elemente der gesellschaftlichen Stellung und Rolle der Frau lassen sich in den Gedichten *Mädchenlied* von Emmy Hennings und *Moonstone* von Elsa von Freytag-Loringhoven nachzeichnen. Das letztgenannte Gedicht enthält auch einen Emotionsausdruck der Frau, ebenso wie die Gedichte *Gesang zur Dämmerung* und *Aether* von Emmy Hennings. *Gesang zur Dämmerung* ist in der Einleitung ausdrücklich Hugo Ball gewidmet. In dem Gedicht *Aether* werden Gefühle nicht explizit beschrieben, aber ein Gefühl der Leere lässt sich aus dem Gedicht ableiten.

Beide Dichterinnen beziehen sich in ihren Gedichten auf die Sexualität, aber während Emmy Hennings sie in ihrem Gedicht *Aether* nur andeutet, spricht Elsa von Freytag-Loringhoven sie bereits explizit und deutlich an und benutzt Ausdrücke, die für die damalige Zeit unerhört gewesen sein müssen - *phalluspistol*, *racing mare* oder *I made the boy to screw the girl*.

In den Gedichten *Aether* und *Legende* von Emmy Hennings und *Kindly* und *Cosmic Chemistry* von Elsa von Freytag-Loringhoven finden sich Spuren von Verweisen auf Werke anderer Autoren - in *Aether* gibt es eine dezente Anspielung auf eine Strophe aus *An Anna Blume* von Kurt Schwitters, in *Kindly* wird explizit auf die Inspiration durch den Roman *Ulysses* von James Joyce hingewiesen. In *Legende* und *Cosmic Chemistry* werden sogar biblische Parabeln verwendet. Obwohl religiöse Themen in den Gedichten *Cosmic Chemistry*, *Kindly* und *Legende* vorkommen, verzichteten Hennings und von Freytag-Loringhoven darauf, Religion oder Gott anzugreifen. Diese Entscheidung reflektiert ihr Interesse an der Kritik sozialer und kultureller Konstrukte und weniger an theologischen Debatten, wie in den Gedichten *Legende* und *Kindly* deutlich wird.

Ein weiterer interessanter Aspekt, der sich aus der Analyse der Gedichte erkennen lässt, sind die Farben, die in den Gedichten der genannten Autorinnen häufig verwendet werden – bei Emmy Hennings: *blaue Heide*, *gelbe Haare*, *leuchtet rot*; bei Elsa von Freytag-Loringhoven: *palegreen*, *blackblue*, *pomegranate hue*. Die häufige Verwendung von Farben oder von Allegorien, die an Farben erinnern (*blood* - Elsa von Freytag-Loringhoven),

und das Einfügen von Bedeutungen in Farben weisen eventuell auf einen typisch weiblichen Charakterzug hin – die Wahrnehmung der Welt durch Farben.

Das letzte gemeinsame Element in den Werken beider Autorinnen ist das Auftreten einer rein weiblichen Situation – die der Mutterschaft. Emmy Hennings wird in den in dieser Arbeit analysierten Werken wahrscheinlich auf ihre Lebenserfahrung und ihre Rolle als Mutter zurückgreifen. Hennings war Mutter einer Tochter und eines Sohnes, wobei ihr Sohn im Alter von einem Jahr starb, und die Trauer dieser Mutter über den Verlust ihres Kindes kann in den Gedichten *Gesang zur Dämmerung* und *Legende* ausgemacht werden. Elsa von Freytag-Loringhoven, obwohl selbst kinderlos, eröffnet das Thema Mutterschaft in dem Gedicht *Cosmic Chemistry*, wenn sie in der ersten Strophe mit den Begriffen *Life = womcrucible* oder *Matter = ashes* auf die vorgeburtliche Zeit verweist.

Die durchgeführte Analyse erlaubt die Schlussfolgerung, dass dadaistische Autorinnen in ihren Gedichten typisch dadaistische Elemente verwenden, insbesondere die Unkonventionalität der Gedichte und die gesellschaftlich ignorierten Themen, die für diese Kunstrichtung charakteristisch sind. Gleichzeitig verwenden sie aber auch sehr spezifische Mittel, um ihre rein weibliche Ausdrucksweise zum Ausdruck zu bringen. So finden sich in den Gedichten der Dadaistinnen Elemente zur Rolle der Frau in der Gesellschaft, zur weiblichen Sexualität, zum Ausdruck von Gefühlen, zur Verwendung von Farben, um die Emotionen des Lesers zu wecken, und Hinweise auf die Mutterschaft.

RESÜMEE

Das Ziel der Diplomarbeit war es, zu untersuchen, ob es in den Dada-Gedichten von Autorinnen gemeinsame Elemente in Bezug auf Weiblichkeit gibt. Dies wäre eine Bestätigung dafür, dass eine so unkonventionelle und eigenwillige künstlerische Richtung – der Dadaismus – Merkmale enthält, die den Autorinnen gemeinsam sind.

Das erste Kapitel führt den Leser in die Zeit zwischen 1910 und 1924 ein und stellt die politischen, sozialen und militärischen Umstände dieser Epoche dar. In dieser Zeit entstanden verschiedene künstlerische Bewegungen, darunter die Avantgarde, und dieses Kapitel gibt einen Überblick über die Ereignisse, die die Kunst in dieser Zeit beeinflussten.

Das zweite Kapitel führt in den Begriff der Avantgarde ein und stellt verschiedene künstlerische Avantgardebewegungen vor: Kubismus, Fauvismus, Futurismus, Dadaismus, Expressionismus und Surrealismus.

Das dritte Kapitel der Arbeit befasst sich ausführlich mit dem Dadaismus. Die Entstehungsgeschichte der Bewegung, die Etymologie des Wortes „Dada“ und die dadaistischen Werke werden ausführlich behandelt.

Das vierte Kapitel enthält Beispiele für dadaistische Werke aus den Bereichen bildende Kunst, Literatur, Musik und Kabarett.

Das fünfte Kapitel befasst sich ausführlich mit den verschiedenen Arten dadaistischer literarischer Werke und beschreibt die typischen Elemente des literarischen Dadaismus.

Das sechste Kapitel der Arbeit befasst sich mit dem Auftreten dadaistischer Künstlerinnen und ihren Wirkungsorten. In den Kapiteln sieben und acht werden dann die Lebensgeschichten von zwei bedeutenden dadaistischen Künstlerinnen, Emmy Hennings und Elsa von Freytag-Loringhoven, ausführlich dargestellt.

Die Kapitel neun bis sechzehn widmen sich der Analyse von acht literarischen Werken der beiden genannten Dichterinnen, wobei der Fokus auf der Suche nach gemeinsamen weiblichen Elementen in ihrem dadaistischen Werk liegt. Die Suche nach gemeinsamen weiblichen Elementen wird schließlich durch das Auffinden einiger typischer und charakteristischer Elemente in den Werken der beiden Dichterinnen bestätigt, und es kann die Schlussfolgerung gezogen werden, dass das dadaistische Werk von Frauen

auch Merkmale enthält, die nur den Autorinnen eigen sind. Es gibt also einen speziellen weiblichen Dadaismus.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

BALL-HENNINGS, Emmy, Christa BAUMBERGER und Nicola BEHRMANN. *Emmy Hennings Dada*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015. ISBN 978-3-85881-472-2.

FREYTAG-LORINGHOVEN, Elsa von, Irene GAMMEL und Suzanne ZELAZO. *Body Sweats: The Uncensored Writings of Elsa von Freytag-Loringhoven*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011. ISBN 978-0-262-01622-3.

Sekundärliteratur

BERG, Hubert van den, Walter FÄHNDERS: *Metzler Lexikon Avantgarde*. Berlin/Heidelberg/New York: Springer-Verlag, 2017. ISBN 978-3-476-01866-3.

BURMEISTER, Ralf, Irene GAMMEL, Ruth HEMUS, Sabine T. KRIEBEL und Walburga KRUPP, BOESCH, Ina, ed. *Die Dada: wie Frauen Dada prägten*. Zürich: Scheidegger & Spiess, 2015. ISBN 978-3-85881-453-1.

FÄHNDERS, Walter. *Avantgarde und Moderne 1890-1933. Lehrbuch Germanistik. 2.,aktualisierte und erweiterte Auflage*. Stuttgart: Springer-Verlag, 2010. ISBN 978-3-476-02312-4.

FÄHNDERS, Walter; Wolfgang ASHOLT. *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1995. ISBN 978-3-476-01322-4.

FOSTER, Hal, Rosalind E. KRAUSS, Yve-Alain BOIS, B. H. D. BUCHLOH a David JOSELIT. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 3rd Edition. Thames & Hudson, 2016. ISBN 978-0-500-23953-7.

GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002. ISBN 0-262-07231-9.

HART, Peter. *The Great War. A Combat History of the First World War*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2013. ISBN 978-0-19-997627-0.

HEMUS, Ruth. *Dada's Women*. New Haven/London: Yale University Press, 2009. ISBN 978-0300141481.

HOBBSAWM, Eric. *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2007. ISBN 978-3-423-30657-7.

HOPKINS, David. *Dada and Surrealism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2004. ISBN 0-19-280254-2.

JÜRGS, Britta. *Etwas Wasser in der Seife. Portraits dadaistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen*. Berlin: Aviva, 1999. ISBN 3-932338-06-5.

KNÖRRICH, Otto. *Lexikon lyrischer Formen (2. überarb. Aufl.)*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2005. ISBN 3-520-47902-8.

MACMILLAN, Margaret. *Paris 1919: Six Months That Changed the World*. New York: Random House, 2007. ISBN 978-0375760525.

POTTER, Caroline, Pietro DOSSENA, Grace WAI KWAN GATES, Ann-Marie HANLON, Matthew MENDEZ, Helen Julia MINORS, Robert ORLEDGE, Christiane REYNOLDS, Simon SHAW-MILLER und Howard SKEMPTON. *Erik Satie: Music, Art and Literature*. Burlington, VT: Ashgate Publishing Company, 2013. ISBN 978-1409434221.

Internetquellen

<http://baronesselsa.org/items/show/4>

<https://www.berliner-zeitung.de/ob-becher-hesse-hoddis-heyms-oder-muehsam-alle-liebten-emmy-hennings-eine-der-schillerndsten-frauenfiguren-der-moderne-pathos-einer-multiplen-generation-li.18331>

<https://www.fr.de/kultur/literatur/emmy-hennings-vielfach-13836007.html>

<https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/028179/2001-12-19/>

<https://taz.de/!1531916/>

<https://taz.de/!866936/>

<https://stiftungarp.de/sophie-taeuber-arp-biografie/>

<https://www.ubu.com/sound/schwitters.html>

ANOTACE

Příjmení a jméno autora:	Rebeka Tymonek
Název katedry a fakulty:	Katedra germanistiky, Filozofická fakulta
Název magisterské diplomové práce:	Ženské dadaistky: Existuje osobitný ženský dadaismus? Výskum na základe vybraných textov od Emmy Hennings a Elsy von Freytag-Loringhoven
Vedoucí magisterské diplomové práce:	Mgr. Sabine Voda Eschgfäller, Dr.
Rok obhajoby:	2023
Počet znaků:	98 428
Počet příloh:	-
Počet titulů použité literatury:	24
Klíčová slova:	Avantgarda, Dadaismus, Poezie, Žena, Emmy Hennings, Elsa von Freytag-Loringhoven
Klíčová slova německy:	Avantgarde, Dadaismus, Poesie, Frau, Emmy Hennings, Elsa von Freytag-Loringhoven

Charakteristika magisterské diplomové práce: Diplomová práce si dává za cíl zjistit, zda existují specifické prvky příznačné pro ženskou dadaistickou literární tvorbu. Analýza celkem osmi básní autorek Emmy Hennings a Elsy von Freytag-Loringhoven, které jsou přiřazovány k hnutí Dada, přináší zjištění týkající se specifických znaků, které se vyskytují výhradně v ženské dadaistické poezii. Uvedené typické prvky lze demonstrovat na zařazení témat pozice žen ve společnosti, životní role ženy, vztah ženy a muže, sexualita, ženská emocionalita a mateřství.

SUMMARY

Author's name:	Rebeka Tymonek
Name of the institute and faculty:	Department of German Studies, Philosophical Faculty
Name of the master's thesis in English:	Female Dadaists: Is there a separate female Dadaism? Research based on selected texts by Emmy Hennings and Elsa von Freytag-Loringhoven
Supervisor of the master's thesis:	Mgr. Sabine Voda Eschgfäller, Dr.
Year of the thesis defence:	2023
Number of signs:	98 428
Number of annexes:	-
Number of titles of the used literature:	24
Keywords:	Avant-garde, Dadaism, Poetry, DADA-women, Emmy Hennings, Elsa von Freytag-Loringhoven

Short description: The aim of the thesis is to find out whether there are specific elements that are characteristic of female Dadaist work. An analysis of a total of eight poems by Emma Hennings and Elsa von Freytag-Loringhoven, which have been attributed to the Dada movement, provides insights into specific characteristics that can only be found in female Dada poetry. These characteristics can be seen in the inclusion of themes such as women's position in society, women's roles in life, the relationship between women and men, sexuality, female emotionality and motherhood.