Bilder und Zeichen

Irene Gammel

Dada-Ikone in New York. Die Performance-Künstlerin Elsa von Freytag-Loringhoven

Abstract

An innovator in cross-disciplinary art forms and the use of found objects, Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven (1874–1927) was America's earliest performance artist. She was best known for her sexually charged, often controversial performances. A poet, sculptor, and model, she literally embodied the avant-garde dada movement in New York from 1913–1923. During her sojourns in Berlin, Munich, New York, and Paris, she shocked viewers with her performances and adornments such as a tomato can bra, teaspoon earrings, and black lipstick. She erased the boundaries between life and art, the everyday and the outrageous, and the creative and the dangerous. Her performances prefigured feminist body art and performance art by nearly half a century. In the 21st century she has come into her own with an international come-back.

1. Einleitung

»Sie rasierte sich den Kopf und lackierte ihren kahlen Schädel zinnoberrot. Dann stahl sie den Papierflor von der Tür eines Trauerhauses und machte sich daraus ein Kleid.« Im Jahr 1921 diente das Büro der New Yorker Avantgarde-Zeitschrift *The Little Review* als Bühne für ein improvisiertes Schauspiel. Protagonistin war eine Künstlerin um die vierzig – in der New Yorker Kunstszene nur als »Baroness« bekannt:

Sie drehte sich ein paar mal herum, um ihren kahlen Schädel von allen Seiten zu präsentieren, wobei das Rot von unseren schwarzen Wänden grell abstach. Dann riss sie den Flor mit einem Ruck herunter.

»Es ist besser, wenn ich nackt bin,« sagte sie.

Es war gut. Aber wir waren auch ziemlich erleichtert, dass einige unserer konservativen Freunde nicht gerade in diesem Moment vorbei kamen.

»Sich den Kopf zu rasieren ist genauso, als würde man eine neue Liebeserfahrung machen«, verkündete die Baroness (Anderson 1969, 211).¹

¹ Diese und alle anderen Übersetzungen aus dem Englischen von Irene Gammel.

Für die Zeitschriftenverlegerinnen Jane Heap und Margaret Anderson schien die in ihrer Selbstdarstellung hemmungslose Baroness die Moderne zu verkörpern.

Elsa von Freytag-Loringhoven (1874–1927) war Dichterin, Malerin, und vor allem war sie eine Performanzkünstlerin *avant la lettre*. Die Auftritte der Baroness in Manhattan waren legendär. Ihr Haar: kurzgeschoren und gelegentlich in grellen Farben gefärbt. Ihr Make-up: gelber Gesichtspuder, schwarzer Lippenstift und eine amerikanische Briefmarke auf der Wange. Ihr Schmuck: Teelöffel als Ohringe oder große Knöpfe als Fingerringe. Ihre Accessoires: Tomatendosen, Zelluloidringe und vergoldete Karotten. Auch lebende Tiere wurden ein Teil ihrer Straßen-Performance: Fünf Hunde liefen an ihrer vergoldeten Leine, während sie die Fifth Avenue entlang schlenderte. Sie machte aus Müll Kunst, und das lange vor Marcel Duchamp, mit dem sie befreundet war. »Autos und Fahrräder haben Rücklichter. Warum nicht ich?,« fragte sie und nähte sich ein blinkendes Licht an das Gesäßpolster ihres Kleides (Bouché, ohne Datum, Rahmen 700). 1915 posierte sie für den Fotografen einer Nachrichtenagentur in ihrem New Yorker Studio mit einer Fliegerkappe auf dem Kopf (Abb. 1). Sie streckt die Arme aus und reckt den Kopf, als ob sie in ihrem hautengen Fantasiekostüm und der koketten Feder in der Kappe wie eine Rakete senkrecht starten wollte.

Und so wurde sie zur Ikone einer ganzen Kunstbewegung: des New Yorker Dada. »Die Baroness ist die erste amerikanische Dada,« so bemerkte Jane Heap schon 1922. »Wenn sie Dada ist, dann ist sie die einzige auf der ganzen Welt, die sich Dada kleidet, Dada liebt, Dada lebt« (Heap, 1922, S. 46). Vielen diente sie als Inspiration, aber noch mehr fürchteten sich vor ihrer scharfen Kritik. Ihre Intensität und Furchtlosigkeit waren legendär. Ihre turbulenten Abenteuer, ihre androgyne Erscheinung und ausgefallene Persönlichkeit inspirierten mehrere Romanfiguren der Moderne, und sie geistert durch viele Memoiren ihrer Zeitgenossen. Mit ihren eigenen Memoiren, die sie 1924–1926 in Briefform an ihre Freundin Djuna Barnes schrieb, schuf sie ein experimentelles Meisterwerk, das 1992, also 68 Jahre später, veröffentlicht wurde (Freytag-Loringhoven 1992).

Dennoch ist Elsa von Freytag-Loringhoven bis in die jüngste Zeit nahezu vergessen worden. Erst heute, über 75 Jahre nach ihrem Tod, findet ihre Körper- und Müllkunst Anerkennung. Wie die Aufsätze in Naomi Sawelson-Gorses Studie *Women in Dada* zeigen, spielte die Baroness eine wichtige Rolle innerhalb der internationalen weiblichen Avantgarde, deren Ästhetik sich formal und inhaltlich von der Dada-Kunst der Männer unterscheidet. Robert Reiss feiert sie als die »Mutter des Dada«, obwohl sie wenig mütterlich war (Reiss 1986). Neben der wissenschaftlichen Aufarbeitung (Cavell 2003; Divay 1994; Gammel 2002a, 2003a, 2003b, 2003c; Jones 1996, 1998, 2004; Hjartarson und Kulba 2003; Kuenzli 1998; Martens 2003; Riley 1997; Sawelson-Gorse 1998) deuten aber auch enthusiastische Rezensionen in internationalen Medien an, dass ihre Zeit endlich gekommen ist. So beschreibt die *New York Times* die Baroness als ein »öf-

Abb. 1: International News Photography. Die Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven in ihrem New Yorker Studio, 1915, Fotografie © Bettman/Corbis.

fentliches Ereignis, ein Proto-Happening« (Cotter 2002), während *Die Frankfurter Allgemeine* sie als »revolutionäre Performance-Künstlerin« vorstellt (Zeit 2002). In der großen Ausstellung zum New Yorker Dada im Whitney Museum of American Art in New York (21. November 1996–23. Februar 1997) glänzte sie neben Duchamp, Man Ray und Francis Picabia als Star der Show (Naumann mit Venn 1996). Ihre Kunst war für den Kurator Francis M. Naumann von zentraler Bedeutung: Der Umschlag des Katalogs zeigt eine Assemblage von ihr, in der sie sich über Marcel Duchamp lustig macht, indem sie den Avantgardisten wie ein Dessert in einem Weinglas präsentierte. Mit der ersten biografischen Studie, *Baroness Elsa* (Gammel 2002a), die in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Die Dada Baroness: Das wilde Leben der Elsa von Freytag-Loringhoven* (Gammel 2003a) erschien, waren auch zum ersten Mal alle noch vorhandenen Kunstwerke

von und über Elsa von Freytag-Loringhoven zu sehen. Gleichzeitig wurde ihr 2002 in New York die weltweit erste Retrospektive, »Die Kunst der Elsa von Freytag-Loringhoven« gewidmet (Naumann 2002; Gammel 2002b).

2. Vom Berliner Show-Girl zur New Yorker Dada-Queen

Ihr Leben gleicht einem ausschweifenden Roman, in dem Leben und Kunst ineinander fließen. Wie viele Dadaisten wurde Elsa von Freytag-Loringhoven durchaus in ein bürgerliches Heim geboren. Als Else Hildegard Plötz, Tochter eines preußischen Bauunternehmers und einer Pianistin, wurde sie am 12. Juli 1874 in Swinemünde geboren. Die Entwicklung zu einer Persönlichkeit, die es nach Selbstdarstellung und Selbstbehauptung drängte, erfolgte wohl schon im Elternhaus, als die 18-jährige nach Jahren der Unterwerfung den Vater in einer theatralischen Auseinandersetzung konfrontiert und bloßstellt. Der Vater, gewalttätig und die Frauen verachtend, war für sie eine schillernde Machtfigur; die Mutter rebellierte erst, als sie an Krebs erkrankte. Ihr qualvolles Sterben hatte einen traumatischen Effekt auf die Tochter, die nach dem Tod der Mutter vor dem Vater nach Berlin floh und sich dort in sexuelle Abenteuer stürzte. Elsas formelle Ausbildung lag im künstlerischen Bereich. 1890–91 hatte sie ein Semester an der Königlich-Preussischen Kunsthochschule in Berlin studiert, aber die Ausbildung erschien ihr orthodox und langweilig. 1894–95 besuchte sie die Schauspielschule in Berlin und verdiente ihr Geld im Vaudeville und im Theater: So posierte sie zum Beispiel in erotischen Skulpturen im Wintergarten. Im Rahmen des Stefan George-Kreises entdeckte sie in Berlin und München den Jugendstil, und als Ehefrau erst des Architekten August Endell, dann des Schriftstellers Felix Paul Greve arbeitete sie künstlerisch an mehreren Projekten mit. Der Schriftsteller Oscar Schmitz beschrieb sie in seinen Erinnerungen als »ein ausgesprochen hetärenhaftes, geistreiches Geschöpf,« und fügte hinzu: »[Sie] hat noch viel Unheil gestiftet« (Schmitz 1926, 226–27).

1913 schlug sich Elsa allein nach New York durch und heiratete dort den 10 Jahre jüngeren (und sexuell potenten) Baron Leopold von Freytag-Loringhoven, den es wegen Spielschulden nach Amerika verschlagen hatte. Es war ihre dritte Ehe, aber auf der Heiratsurkunde gab sie sich als ledig aus und verjüngte sich auch gleich um zehn Jahre. Wieder währte das eheliche Glück nicht lange, denn zu Kriegsbeginn wurde der Baron bei seiner Überfahrt nach Deutschland von den Franzosen in Gefangenschaft genommen, und 1919 erschoss er sich in der Schweiz. Elsa verdiente sich ihr Geld als Künstlermodell und hatte damit ein ausgesprochen bescheidenes Auskommen. Originell und kompromisslos machte sie sich gerade zu der Zeit einen Namen als Avantgardistin, als in Europa der Krieg tobte und die internationale Avantgarde New York City zu ihrer neuen Metropole erklärte hatte. Bald war Elsa nur noch als die »Baroness« bekannt.

Im Salon des amerikanischen Dichters und Kunstsammlers Walter Arensberg auf der West 67th Street traf sich zwischen 1915 und 1923 eine bunte Gruppe von Künstlern. Es waren europäische Exilanten und Pazifisten, die dem Krieg in Europe entflohen waren, darunter Marcel Duchamp, Francis Picabia, Jean Crotti und Arthur Craven, die nun mit ihren amerikanischen Kollegen zusammentrafen: Man Ray, Alfred Stieglitz, William Carlos Williams, Alfred Kreymborg und andere (Naumann 1994). Man traf sich auch im Lesbenzirkel von Jane Heap und Margaret Anderson, die auf der West 14th Street ihr Büro hatten und *The Little Review* herausgaben. Mina Loy, Georgette Leblanc und Djuna Barnes gehörten zu diesem Kreis. Das Motto der feministischen Zeitschrift war: »Wir machen keinen Kompromiss mit dem öffentlichen Geschmack.« Von 1918 bis 1922 publizierte *The Little Review* die kontroversen Dada-Gedichte der Baroness wie »King Adam,« ein ausgesprochen sexuelles Gedicht, in dem sie ihren Liebhaber zum oralen Sex auffordert: »Kiss me upon the gleaming hill...«, eine Zeile, deren explosiven Inhalt sie mit der provokativen Fußnote »Den Zensoren gewidmet« bewusst herausstellte (Freytag-Loringhoven 1919, 73). Aber sie war nicht nur damit beschäftigt, mit Dada-Gedichten in *The Little Review* zu provozieren. In New York, im Alter von fast vierzig Jahren, stilisierte sie sich zu einer avantgardistischen Künstlerin ganz besonderer Art: einem wandelnden Kunstobjekt.

Der europäische Einfluss auf die Inszenierung der Baroness ist unverkennbar. Die Verkleidungen und Kostümierungen der Berliner und Münchener Moderne waren ihre »Introjekte«, mit denen sie New York zum Staunen brachte. Die im Aufsatz »Um die Schönheit« entwickelte Theorie August Endells, wonach moderne Kunst Lustgefühl weckt und sinnlich ist, gab ihr einen theoretischen Rahmen, in dem sie sich zu einer Kunst-Missionarin machte. »Es ist wie ein Rausch, wie ein Wahnsinn, der uns da überkommt«, hatte Endell geschrieben (Endell 1896, 11).

Dennoch hat Elsa von Freytag-Loringhovens Kunst ein ausgesprochenes New Yorker Flair. Der Bau von Wolkenkratzern, U-Bahnen und Straßen veränderte permanent das New Yorker Stadtbild. Die Baroness benützte diese sich ständig wandelnde Szenerie als lebendigen Hintergrund für ihre Inszenierungen. Sie holte die Kunst aus den verstaubten Museumsräumen und konventionellen Theatern heraus ans Licht von Alltag und Straße. Das Material für ihre Kunst lag buchstäblich auf der Straße, und sie suchte und fand alles, was sie brauchte, im Rinnstein. Ihre Wohnung barg ein Sammelsurium an Materialien, produziert von einer Wegwerf- und Abfallgesellschaft: Zelluloidreste, Blechdosen, Spielzeug, vergoldetes Gemüse, Eisenfragmente, Autoreifen, Briefmarken, Nadeln, Draht und andere Überreste. Sie selbst schmückte sich wie ein lebendes kinetisches Kunstobjekt und dekorierte sich mit Alltagsgegenständen aus dem Haushalt, mit alten ausrangierten Kleidern und der morbiden Schönheit gebrauchter Materialien. Die neuen Dekorationen stahl sie sich häufig von Woolworth und Wana-makers. Systematisch benutzte sie triviale Gegenstände als Schmuck oder Klei-

Abb. 2: Elsa von Freytag-Loringhoven. *Limbswish*, c. 1920. Metallfeder, Vorhangquaste. Ca. 55 cm hoch. Mark Kelman Sammlung, New York.

dung, wie Tomatendosen als Büstenhalter. Sie befreite diese Objekte von ihrem Status als Ware und erhob sie zu Requisiten der Performance-Kunst. Gegen allen Widerstand und Spott erklärte sie ihre Kostüme zur Kunst, wie sie später in einem Brief an Peggy Guggenheim erläuterte:

Angesichts meiner – maskulinen – unkonventionellen – Kunstposen ist es kein Wunder, dass Dummköpfe sie nicht mögen – verärgert sind – es unterstreicht – wie die Reaktion auf den Jazz – ihre Unaufgeschlossenheit. Aber es gibt viele kluge Köpfe, die zu ihrem äußersten Vergnügen – und zu ihrem eigenen Vorteil – meine Kunst verstehen und bewundern. (Freytag-Loringhoven 1927b, 29)

Schon 1915 fiel sie wegen ihrer kunstvollen Kostüme auf: »Manche mögen ihre Aufmachung vielleicht bizarr finden«, schrieb die damals konservative *New York Times* (Anon. 1915). Einzelne Objekte von Elsas Körperkostümen haben überlebt und dokumentieren den Kunstcharakter ihrer Performances. Das *Limbswish* Ornament (1920) (Abb. 2) war ein peitschenähnliches Objekt aus einer Metallfeder und Vorhangkordel, das sie an ihrem Hüftgürtel befestigt trug. Der Titel ist ein erotisches Wortspiel aus *limbs' wish* = Verlangen des Körpers und *limb swish* = Peitsche des Körpers. Mit diesem originellen Accessoire, das sie – wie ein Cowboy seinen Colt – auf der Hüfte trug, und das hin und her pendelte, erzeugte sie

pfeifende Geräusche, dadaistische Live-Musik, wenn sie die Straßen New Yorks entlang schlenderte.

Ihr *Earring-Object* (1917–19), das als Ohrring getragen wurde, bestand aus einer elastischen Feder und baumelnden Perlenringen und konnte die Bewegungen des Körpers in Klänge übersetzen. Elsas erotisch aufgeladener Körper, derart geschmückt mit kinetischen Objekten, stellt letztlich eine menschliche Alternative zu den künstlichen Dynamos und Maschinenportraits ihrer männlichen Kollegen dar. Ihr stolz flanierender Körper bezog das moderne Maschinenzeitalter kritisch mit ein, wirkte aber auch der Absicht männlicher Dada-Künstler entgegen, die Maschine wie einen Fetisch zu verherrlichen. Die vergoldeten Karotten, Rüben und Petersilie der Baroness waren organisches »Material« in auffälligem Gegensatz zu Baustoffen wie Stahl und Glas. Sie waren verderblich und unterschieden sich somit grundlegend von den Maschinenobjekten, die die männlichen Dadaisten montierten (vgl. Riley 1997). Die Kunst der Baroness war flüchtig.

3. Tabu-Brüche und Happenings

Freytag-Loringhovens Freundinnen und Bewunderer wie Anderson, Abbott und Duchamp fühlten sich von den künstlerischen Tabu-Brüchen der Baroness angezogen. Eines Tages, erinnert sich die New Yorker Schriftstellerin Djuna Barnes, zeigte die Baroness einen gewaltigen gegossenen Phallus aus Gips herum, mit dem sie »alte Jungfern« schockierte (Barnes 1933). Sie machte den mächtigen Dildo also zum Sex-Spielzeug und Konsumgut, das Wünsche befriedigen sollte, und nahm für sich die Potenz und Vorrechte der Männer in Anspruch. Mit einem provokativen Dildo in der Hand stellte die Künstlerin die Ungleichheiten der stark von konventionellen Geschlechterrollen geprägten Kunstwelt dar.

Auch der amerikanische Maler George Biddle (1885–1973) erinnert sich an einen spektakulären Auftritt der Baroness, als sie im Frühjahr 1917 in Philadelphia im Alter von 42 Jahren in New Yorker Dada-Manier in sein Studio platzte:

Nachdem sie mich in ihrem schrillen deutschen Ton gefragt hatte, ob ich ein Modell bräuchte, sagte ich ihr, dass ich sie gerne nackt sehen würde. Mit königlicher Geste schwang sie die Falten eines scharlachroten Regenmantels auseinander. Sie stand völlig nackt vor mir – oder zumindest fast. Über ihren Brustwarzen waren zwei Tomatendosen, die mit einer grünen Schnur an ihrem Rücken befestigt waren. Zwischen den Tomatendosen hing ein sehr kleiner Vogelkäfig und innen drin ein niedergeschlagener Kanarienvogel. Der eine Arm war vom Handgelenk bis zur Schulter mit Gardinenringen aus Zelluloid bedeckt, die sie, wie sie später zugab, aus einer Möbel-Auslage bei Wanamakers gestohlen hatte. Sie nahm ihren Hut ab, der geschmackvoll, aber auffällig mit vergoldeten Karotten, Rüben und anderem Gemüse dekoriert war. Ihre Haare waren kurz geschnitten und knallrot gefärbt. (Biddle 1939, 137)

Ein sicherlich selbstironisches Markenzeichen ist der BH aus Tomatendosen, der witzig auf die Erfindung des Büstenhalters im Jahr 1913 in New York (vgl. Naumann 1994, 8–9) reagiert und auf die Befreiung des weiblichen Körper vom Korsett anspielt. Zugleich beantwortet Elsas erotisch aufgeladenes Körper-Kunstwerk den Mythos des Modells als starre Ikone männlicher Kunst. Im Moment, wo sie ihren roten Regenmantel öffnet, ist der Maler gezwungen, sein Modell als Künstlerin neu zu betrachten.

Doch trotz allen Wagemuts, ihrer Unkonventionalität, ihrer Komik war sich Elsa ihrer verletzlichen Position sehr wohl bewusst. Ihre persönlichen Erinnerungen veranschaulichen die weniger glanzvollen Seiten des Modellstehens bei Biddle. In einem späteren Brief warf sie ihm vor:

Du selbst hast mir sogar noch den Lohn gekürzt, den ich von Dir verlangt habe – um für dich Modell zu stehen. Du musstest als Amerikaner geschäftsmäßig mit mir handeln, anstatt meinen atemberaubenden Anblick anzuerkennen – mir in wirklich großzügiger Weise zu helfen – wie ich es verdient habe. Ihr alle besaßt finanzielle Sicherheit aber niemand zahlte mir einen anständigen Preis für die Auftritte die ihm gefielen – wenn ihr alle nur so viel getan hättet – hätte ich gewonnen! (Freytag-Loringhoven 1927a)

Die Männer in ihrem Leben – Liebhaber, Bewunderer und Sponsoren – überließen sie ihrem Ruin. Während sich der Markt für Visuelles rasant erweiterte, war ihre Körperkunst zwar der letzte Schrei, aber niemand war bereit, für ihre Performance zu bezahlen. Nur wenige unterstützten auch ihre Projekte; eine löbliche Ausnahme war Peggy Guggenheim.

Was ist letztlich die Bedeutung dieser Performance-Kunst? Der Dadaismus war eine notorische Bürgerschrecksbewegung in der Kunst, die sich in Zürich, New York, Paris und Berlin der Provokation und dem Un-Sinn verschrieben hatte. Als Kind des Ersten Weltkriegs wurde Dada offiziell im Februar 1916 im Café Voltaire in Zürich geboren. Die wilde Kunstbewegung war eine Reaktion auf die Zerstörungswut des Ersten Weltkrieges, traumatische Erlebnisse, die viele Künstler nur durch neuen Protest und Angriff auf bürgerliche Werte beantworten konnten. Am 14. Juli 1916 hatte Hugo Ball ein kubistisches Kostüm angelegt, in dem er im *ZunftHaus zur Waage* in Zürich sein erstes phonemisches Gedicht rezierte, »Elefantenkarawane« (Richter 1997, 41–43). Aber nur wenige Dadaisten wagten es, jenseits der Bretter einer Bühne zu agieren – wie z. B. Johannes Baader, der während eines Gottesdienstes in Berlin verkündete, er sei Gott (Foster 1985, 249–71).

Für viele Amerikaner verkörperte die temperamentvolle deutsche Baroness die Essenz des Dada. Der deutsche Dadaist Hugo Ball sah nämlich das Ziel des Dada darin, die Betrachter durch Schock zu de-automatisieren, d. h. sie aus der gewohnten Routine herauszureißen, um ihnen neue Möglichkeiten des Sehens zu vermitteln. Die Baroness erreichte dieses Ziel, indem sie ihre Kunst ins alltäg-

liche Leben verlegte und mit ihrer *body art* die Zuschauer unmittelbar in ihren Bann zog. Ihre Kunst spielte sich dabei abseits der Bühne auf der Straße oder an anderen ungewöhnlichen Orten ab und hatte einen typisch antikommerziellen und antibürgerlichen Charakter.

Ihre anti-kommerzielle Haltung zeigt sich auch in ihrer nicht ganz unberechtigten Kritik an ihren Kollegen Duchamp, Man Ray und Joseph Stella, Künstler, für die das Geldmachen ein wichtiger Aspekt war. So schrieb sie provokativ über Duchamp in einem Brief an die *Little Review*: »Seine Freunde, die ihm mit Geld ein leichtes Leben verschaffen, treiben ihn zur Prostitution – was schert ihn die Kunst« (Freytag-Loringhoven 1996, 4). Im gleichen Brief wetterte sie: »Amerika besteht ausschließlich aus unverschämten, aufgeblasenen, und vollkommen desorientierten Bürgern – Kaufmannsseelen –, und ich allein kann doch nicht den ganzen Kontinent bekämpfen« (1996, 8). Tatsächlich tauchte sie in den frühen zwanziger Jahren als Guerrilla-Girl in modernen Kunstausstellungen auf und brüskierte die konventionelle Kunstwelt. Louis Bouché war Kurator einer Ausstellung für die Belmaison Gallery auf dem Broadway an der Ecke zur 9. Straße. Eines Morgens ließ die Baroness »eine Tirade auf die Schaf-ähnliche Menge unten los, die gekommen war, um sich ihre homöopathische Dosis Moderne abzuholen«, wie Biddle berichtet:

Sie hatte die komplette Ausstellung neu gehängt, jedes Bild hing in einem anderen Winkel, und eins oder zwei waren umgedreht, während andere mit der Vorderseite nach unten auf dem Teppich lagen, und sie erging sich jetzt in rebellischen Schmähreden gegen den bürgerlichen Geist des Kaufhauses, das durch die Ausstellung moderner Kunst die langweilige Symmetrie eines Parkeplatzes erreicht habe. (Biddle 1939, 139–40)

Bei ihren Versuchen, aus dem alltägliche Leben Kunst zu machen, nahm sie wenig Rücksicht auf bürgerliche Regeln und Gesetze. Wie andere Künstler, die aus ähnlichen Gründen hinter Gittern landeten – man denke zum Beispiel an Frank Wedekind, dessen Kunst gegen die Zensur verstieß (Goldberg 1979, 34–37) –, wurde die Baroness wiederholt eingesperrt, hauptsächlich, weil sie in Kaufhäusern etwas gestohlen hatte, was sie für ihre Kunst und ihren Lebensunterhalt brauchte: »Ein Verbrechen ist kein Verbrechen in einem Land voller Krimineller«, verteidigte sie sich später gegenüber Heap (1996, 7). Berichten aus dem Greenwich Village zufolge wurde sie auch festgenommen, als sie nur mit einer mexikanischen Jacke bekleidet die Straßen entlang stolzierte.

Die scheinbare Verrücktheit der Baroness führte zu heftigen Kontroversen. In einer feurigen Debatte in *The Little Review* ging es 1920 um die »Wahnsinnskunst« (»Art of Madness«) der Baroness. In Anlehnung an das Endellsche Kunstprinzip plädierte sie für eine wilde, dionysische Kunst, eine Position, die sich gegen bürgerliche Rationalität und Kants Prinzip der Distanziertheit im Kunstschaffen wendet. »Alles Emotionale in Amerika ist eine leere Schau, eine Schein-

welt, in der nichts preisgegeben wird!« (Freytag-Loringhoven 1920, 29). Der Begriff der »Wahnsinnskunst«, der von Jane Heap im positiven Sinn verwendet wurde, um das ungewöhnliche Schaffensgenie der Baroness zu beschreiben, wurde jedoch von anderen benutzt, um ihre avantgardistische Kunst als Ausdruck einer pathologischen Persönlichkeit abzuwerten. Heute hat sich Heaps Sicht durchgesetzt. Die feministische Kunsthistorikerin Amelia Jones z. B. erkennt das avantgardistische Potential von Elsas »Wahnsinnskunst«. In Jones *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada* (2004) wird die Baroness zur Zentralfigur einer Revision der Geschichte des New Yorker Dada. Indem sie über die kanonischen Werke von Duchamp, Francis Picabia und Man Ray hinaus die Körperkunst der Baroness zum Zentralgegenstand ihrer Analyse macht, konzipiert Jones eine neue Sichtweise der Dada Kunstbewegung selbst und setzt sich darüber hinaus auch für eine neue kunstgeschichtliche Methodologie ein. Ohne ihrerseits in romantische Klischees zu verfallen, evoziert Jones das Irrationale, Exzessive und Marginale der Baroness als dasjenige, das uns erlaubt, die herkömmliche Kunstgeschichte kritisch auf ihre misogynen Strukturen zu hinterfragen. Jones stellt damit auch die Objektivität der konventionellen Kunstgeschichte in Frage und fordert eine neue »immersive« oder subjektive Kunstwissenschaft, die auch die persönliche Geschichte der analysierenden Historikerin mit einschließt (Jones 2004). Das Privilegieren der »großen« Männerwerke in der Kunstgeschichte wird von ihr radikal hinterfragt.

4. Die Performance-Künstlerin als Subjekt und Objekt

Neben den misogynen Strukturen des Dada hat das Vergessen von Elsas Kunst aber auch mit der Kunstform selbst zu tun. Da die Kunst der Baroness damals noch nicht konserviert werden konnte, blieb dem Zuschauer nur die lebendige Erinnerung an unvergessliche Bilder. Die Baroness versprühte und verausgabte sich in ihrer Kunst. Wie die feministische Performance-Forscherin Peggy Phelan nachweist, ist Performance eine überaus risikoreiche Kunstform, vor allem da sie sich abseits der legitimen Theaterbühne abspielt. Performance-Kunst ist kurzlebig, lässt sich nicht erhalten und lebt nur in der Gegenwart im Gegensatz zum Roman oder zum Gemälde, die Jahrzehnte später immer wieder gelesen, beschaut und interpretiert werden können. Der Performance-Kunstakt blitzt nur für einen kurzen Moment lang auf und verschwindet sofort wieder. Der Performance-Akt lässt sich in anderen Formen konservieren, etwa als Fotografie oder als Text, aber diese Übersetzung in ein anderes Medium ist auch immer schon eine Interpretation (Phelan 1993, 146–53). Das hat zur Folge, dass man den ursprünglichen Performance-Akt in anderen Kontexten wiederfindet, die oftmals seine ursprüngliche Bedeutung verändern und abschwächen.

Abb. 3: Man Ray, *Rose Sélavy* [Marcel Duchamp], c. 1920–21. Fotografie © Man Ray/ADAGP (Paris)/VG Bild-Kunst

Das Werk der Baroness wurde tatsächlich oft von anderen vereinnahmt. Nur Monate vor seiner Abreise nach Paris intensivierte Man Ray seinen Kontakt mit der Baroness. In seinem Studio entstand eine Serie von Fotografien. Zur gleichen Zeit fotografierte er auch Duchamp in seiner femininen Pose als *Rose Sélavy* (Abb. 3). Während die Baroness in Männerjacke und mit Hut zu sehen ist (Abb. 4), zeigt »Rose, c'est la vie« oder »Eros, c'est la vie« den verführerisch posierenden Duchamp in Frauenkleidern. Duchamps Selbstinszenierung war zweifellos von den originellen Kostümierungen und Performances der Baroness inspiriert (Jones 1996, 238–47; Tashjian 1998). Im Gegensatz zur ungeschminkten Baroness posiert Duchamp mit Wimperntusche, geschminkten Lippen und weich fließender Kleidung. Sein Haar umschmeichelt sein Gesicht – Rose ist in sich selbst verliebt –, während Elsas Haar streng zurück gesteckt ist. Die messerscharfe Linie des Huts betont ihre spartanische Männlichkeit.

Provokative filmische Experimente bezeugen Elsas Mut. Man Ray und Duchamp filmten die nackt posierende Baroness mit zwei Kameras simultan. Die Szene zeigte *Elsa, Baroness von Freytag-Loringhoven, ihr Schamhaar rasierend*. Nur ein einzelnes Bild ist heute noch vorhanden. Auf einem Brief, den Man Ray am 8. Juni 1921 an Tristan Tzara in Paris schrieb, lässt dieses überlebende Bild ihre selbst für heutige Betrachter provokative Pose erahnen: den Kopf kahl rasiert, die Arme hinter dem Kopf verschränkt, stellt sie ihre Scham offen zur Schau. Ihre Beine nehmen die Form des Buchstaben A an, die gesamte Körperhaltung wird

Abb. 4: Man Ray, *Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven*, 1920. Fotografie. Special Collections. University of Maryland Libraries. © Man Ray/ADAGP (Paris)/VG Bild-Kunst

umrahmt von »MERDELAMERDELAMERDELAMERDE [...] *de l'amerique*,« einem skatologischen Wortspiel mit *mer* (Meer), *merde* (Scheiße) und *Amerique* (Amerika) (Man Ray 1921). Die Wortwiederholung wie auch die Stellung der Beine erinnern an die kinetische Bewegung des Films: Der Körper der Baroness ist das Skript für ekstatische Lebensenergie. In dieser Pose ist Elsa Subjekt: Sie, nicht die Kameramänner, scheint diese Inszenierung zu kontrollieren, eine gewagte Selbstdarstellung, in der sie den nicht mehr jungen Frauenkörper in erotisch aufgeladener Pose präsentiert. Die bewusst anti-stereotype Körperhaltung und äußerst aggressive Darstellung weiblicher Sexualität musste natürlich für den öffentlichen Konsum gezügelt werden, indem die Performance-Künstlerin zum Objekt gemacht wird.

Man Rays *Portmanteau* (Abb. s. Titelbild), die Fotomontage eines weiblichen Körpers, für den die Baroness wahrscheinlich Modell stand, veranschaulicht diese Objektivierung vielleicht am besten. Die Frau ist auf ein Objekt reduziert, auf dem man Kleidung ablegt. Ihr rechtes Bein ist wie bei einer Gliederpuppe kurz über dem Knie abgeschnitten. Kopf und Schultern zeigen die Mechanik einer Marionette. Die misogynen Anklänge sind hier unübersehbar. Die Körperbewegung wird streng kontrolliert und gezähmt. Der Schleier versteckt das Gesicht des alternden Modells und lässt den Akt für den konventionellen Geschmack ansprechender wirken. In der ersten Version des *Portmanteau* erinnert die Briefmarke, die die Scham bedeckt und das Werk vor Konfiszierung schützen

soll, an die Briefmarken auf den Wangen der Baroness. *Portmanteau* erschien unter dem Titel »Dadaphoto« in der ersten und einzigen Ausgabe der von Man Ray und Duchamp zusammen gestellten Zeitschrift *New York Dada*, in der Tzara als Gastkolumnist auftrat.

1923 ging der New Yorker Dada zu Ende. Duchamp hatte New York im Mai 1921 verlassen, Man Ray war im Juli des gleichen Jahres gefolgt. Sie waren enttäuscht, dass sich mit dem New Yorker Dada kein Geld verdienen ließ. In Paris machte Man Ray umgehend steile Karriere als Porträtfotograf, und 1923 engagierte er Berenice Abbott als Assistentin. In Paris war mit Dada also noch Profit zu machen, und die Karrieren dieser Künstler zeigen, dass das Geldmachen ein nicht unwesentlicher Aspekt ihres Kunstschaffens war. Elsa dagegen verdiente mit ihrer Darstellungskunst keinen Pfennig, nur als Modell wurde sie bezahlt. Als ihre Künstler- und Schriftstellerfreunde Amerika verließen, ging auch sie 1923 nach Berlin. Um sich finanziell über Wasser zu halten, verkaufte sie auf dem Kurfürstendamm Zeitungen. Sie verbrachte die letzten Jahre ihres Lebens in großer Armut und war völlig auf die Hilfe ihrer Freunde angewiesen. 1926 zog sie nach Paris, wo sie am 12. Dezember 1927 auf mysteriöse Weise an einer Gasvergiftung starb – ob es ein Unfall oder ein Selbstmord war, ist immer noch eine offene Frage.

5. Vom Performance-Akt zum Mode-Statement

Im 21sten Jahrhundert wirkt die Baroness wie eine moderne Zeitgenossin. Vielleicht lassen sich gerade deshalb die internationalen Modezeitschriften von ihrer Avantgarde-Kunst inspirieren. Im Jahre 2002 erschien die Baroness in glamouröser Großaufmachung in mehreren Modezeitschriften wie z. B. *Elle* in den Vereinigten Staaten, Deutschland und Italien. Im Heft *Fashion of the Times* des *New York Times Magazine* verwandelte sich die Hollywood-Schauspielerin Brittany Murphy in Baroness Elsa und präsentierte »Baroness Elsa-Mode« mit Designs von Giorgio Armani, Christian Dior und anderen Modeschöpfern (Steinke 2002, 191–98). In einer Fotografie trägt Brittany Murphy den berühmten Fliegerhut mit der Feder, den die Baroness im Jahre 1915 in Anspielung auf den Krieg trug, und so wird Elsas Avantgarde-Statement zum Mode-Statement. Eine gewisse Ironie besteht natürlich darin, dass die Baroness, die Zeit ihres Lebens antikommerzielle Kunst machte, nun ausgerechnet für teure Designerkleidung zum Einsatz kommt. In der Rolle der Elsa trägt Brittany Murphy Accessoires, die wie Elsas Kunst aus alltäglichen Objekten bestehen – ein Zündholzschachtel-Ohring, Handschellen als Armband, ein Gemüsehut, Accessoires, die modebewusste Kundinnen heute in teuren Boutiques auf dem West Broadway kaufen können. »Heute, wo es praktisch unmöglich ist, keine massenproduzierten Waren zu tragen, was die Frauen dazu ermuntert, sich mit Hilfe von Stylisten ständig neu auf-

zumachen, hat die Baroness mit ihren surrealen Aufmachungen eine ungeheure Anziehungskraft,« schreibt die New Yorker Schriftstellerin René Steinke in einem Artikel »My Heart Belongs to Dada« (Steinke 2002, 198). Die avantgardistische Selbstinszenierung der Baroness Elsa im frühen 20igsten Jahrhundert wird zum theatralischen Modestatement für die konsumierende Masse des nächsten Jahrhunderts.

Im Kontrast dazu sprechen die Worte der Dada-Baroness für sich selbst. An Jane Heap hatte sie geschrieben: »Ich kann mich nicht herabwürdigen – Frivolität und Verzweiflung sind keine Versuchung für mich. Ich bin ganz allein. Ich kann mich nur fröhlich verschwenden« (Freytag-Loringhoven 1996, 4). Und an William Carlos Williams schrieb sie: »Leidenschaft ist Demut – der Wunsch nach Selbstzerstörung – für Schönheit zu sterben« (Freytag-Loringhoven 1996, 18). Ihr Motto war: »Ich bin Kunst« (Freytag-Loringhoven 1923).

Literaturverzeichnis

- Anderson, Margaret (1969, zuerst 1930): *My Thirty Years' War*. New York
- Anon. (1915): Refugee Baroness Poses as a Model. *The New York Times*. 5. Dez.
- Barnes, Djuna (1933): Elsa – Notes. Elsa von Freytag-Loringhoven Sammlung, University of Maryland Archives
- Biddle, George (1939): *An American Artist's Story*. Boston
- Bouché, Louis (ohne Datum): *Autobiography* (unveröffentlichtes MS). Louis Bouché Sammlung, Archives of American Art, Smithsonian Institute, Washington D.C. Mikrofilm Nr. 688
- Cavell, Richard (2003) : Baroness Elsa and the Aesthetics of Empathy: A Mystery and a Speculation. In: Paul Hjartarson and Tracy Kulba (Hrsg.): *The Politics of Cultural Mediation*. Edmonton, S. 25–39
- Cotter, Holland (2002): The Mama of Dada. In: *The New York Times Book Review*. 19. Mai
- Divay, Gaby (1994): Fanny Essler's Poems: Felix Paul Greve's or Else von Freytag-Loringhoven's? In: *Arachne* Jg 1. H. 2, S. 165–97
- Endell, August (1896): *Um die Schönheit: Eine Paraphrase über die Münchner Kunstausstellungen*. München
- Foster, Stephen C. (1985): *Dada Dimensions*, Ann Arbor
- Freytag-Loringhoven, Elsa von (1919): King Adam. In: *The Little Review* Jg. 6. H.1, S. 73
- Freytag-Loringhoven, Elsa von (1920): The Art of Madness, Diskussion mit Evelyn Scott und Jane Heap. In: *The Little Review* Jg. 6. H. 9, S. 25–29
- Freytag-Loringhoven, Elsa von: Briefe aus der Elsa von Freytag-Loringhoven-Sammlung der University of Maryland. (1923): Brief an ihre Schwester Charlotte Plötz Kannegieser. (1927a): Brief an George Biddle. (1927b): Brief an Peggy Guggenheim
- Freytag-Loringhoven, Elsa von (1992): *Baroness Elsa*. Hrsg. Paul Hjartarson und Douglas Spettigue. Ottawa
- Freytag-Loringhoven, Elsa von (1996): *The Elsa von Freytag-Loringhoven – Little Review Correspondence*. Typoskript, University of Prince Edward Island
- Gammel, Irene (2003a): *Die Dada Baroness: Das wilde Leben der Elsa von Freytag-Loringhoven*. Berlin.
- Gammel, Irene (2003b): She Strips Naked: The Poetry of Elsa von Freytag-Loringhoven. In: *The Literary Review*. Jg. 46. H. 3, S. 468–71

- Gammel, Irene (2003c): Limbswishing Dada in New York. In: Paul Hjartarson and Tracy Kulba (Hrsg.): *The Politics of Cultural Mediation*. Edmonton, S. 3–24
- Gammel, Irene (2002a): *Baroness Elsa. Gender, Dada, and Everyday Modernity. A Cultural Biography*. Cambridge, Mass.
- Gammel, Irene (2002b): Lashing With Beauty: Baroness Elsa and the Emergence of Assemblage Art in America. In: *The Art of Elsa von Freytag-Loringhoven*, Hrsg. Francis M. Naumann, New York, S. 8–14
- Goldberg, Rosalee (1979): Dada Performance: »The Idea of Art and the Idea of Life«. In: *Performance: Live Art 1909 to the Present*. London
- Heap, Jane (1922): Dada. In: *The Little Review* Jg. 8, H.2, S. 46
- Hjartarson, Paul und Tracy Kulba, Hrsg. (2003). *The Politics of Cultural Mediation: Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and Felix Paul Greve*, Edmonton
- Jones, Amelia (2004): *Irrational Modernism: A Neurasthenic History of New York Dada*. Cambridge, Mass.
- Jones, Amelia (1998): »Women« in Dada: Elsa, Rose, and Charlie. In Sawelson-Gorse, Naomi (Hrsg.): *Women in Dada: Essays on Sex, Gender, and Identity*. Cambridge, Mass., S. 142–72
- Jones, Amelia (1996): Eros, That's Life, or the Baroness' Penis. In: Naumann, Francis M. and Beth Venn. *Making Mischief: Dada Invades New York*, New York, S. 238–47
- Kuenzli, Rudolf (1998): Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven and New York Dada. In: Sawelson-Gorse, Naomi (Hrsg.): *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity*. Cambridge, Mass., S. 442–65
- Man Ray (1921): Brief an Tristan Tzara, undatiert, Poststempel 8. Juni 1921. Tristan Tzara Sammlung, Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris
- Martens, Klaus (2003): Two Glimpses of the Baroness. In: Paul Hjartarson and Tracy Kulba (Hrsg.): *The Politics of Cultural Mediation*. Edmonton, S. 41–65
- Naumann, Francis M. (1994): *New York Dada: 1915–1923*. New York
- Naumann, Francis M. und Beth Venn, Hrsg. (1996): *Making Mischief: Dada Invades New York*, Ausstellungskatalog. New York
- Naumann, Francis M. (Hrsg.) (2002): *The Art of Elsa von Freytag-Loringhoven*, Ausstellungskatalog. New York
- Phelan, Peggy (1993): *Unmarked: The Politics of Performance*. London, S. 146–53
- Reiss, Robert (1986): »My Baroness«: Elsa von Freytag-Loringhoven. In: Rudolf E. Kuenzli (Hrsg.): *New York Dada*. New York, S. 81–101
- Richter, Hans (1997): *Dada Art and Anti-Art*. London
- Riley, Eliza Jane (1997): Elsa von Freytag-Loringhoven. In: *Woman's Art Journal*. Jg. 18. H. 1, S. 26–33
- Sawelson-Gorse, Naomi, Hrsg. (1998): *Women in Dada: Essays on Sex, Gender and Identity*. Cambridge, Mass.
- Schmitz, Oscar A. H. (1926): *Dämon Welt*, München
- Steinke, René (2002): My Heart Belongs to Dada. In: *New York Times Magazine, Fashion of the Times*. Herbst, S. 191–98
- Tashjian, Dickran (1998): Marcel Duchamp and Transgender Coupling. In: Chadwick, Whitney (Hrsg.): *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, S. 36–65
- Zeitz, Lisa (2002): Die Zukunft, höchstpersönlich. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 25. Mai