

Karin Görner

Imagines der „Neuen Frau“

„Ich bin in einem Kaffee – da ist Geigenmusik, die weht weinerlich Wolken in mein Gehirn – etwas weint in mir – ich habe eine Lust, mein Gesicht in meine Hände zu tauchen, damit es nicht so traurig ist. Es muß sich soviel Mühe geben, weil ich ein Glanz werden will. Es strengt sich ungeheuer an – und überall sitzen Frauen, von denen die Gesichter sich anstrengen. Aber es ist gut, daß ich unglücklich bin, denn wenn man glücklich ist, kommt man nicht weiter.

Das habe ich gesehen an Lorchchen Grünlich, die heiratete den Buchhalter von Gebrüder Grobwind und ist glücklich mit ihm und schäbigen Pfeffer- und Salzmantel und Zweizimmerwohnung und Blumentöpfen mit Ablegern und Sonntags Napfkuchen und gestempelten Papier, das ihr den Buchhalterigen gestattet, um nachts mit ihm zu schlafen, und einen Ring.

Und es gibt Hermeline und Frauen mit Pariser Gedufte und Autos und Geschäfte mit Nachthemden von über hundert Mark und Theater mit Samt, da sitzen sie drin – und alles neigt sich, und sie atmen Kronen aus sich heraus. Verkäufer fallen hin vor Aufregung, wenn sie kommen und doch nichts kaufen. Und sie lächeln Fremdworte richtig, wenn sie welche falsch aussprechen. Und sie wogen so in einer Art mit Georgettebusen und tiefen Ausschnitten, daß sie nichts wissen brauchen. Die Servietten von Kellnern hängen bis auf die Erde, wenn sie aus dem Lokal gehn. Und sie können teure Rumpsteaks und à la Meyers mit Stangenspargel halb stehen lassen ohne eine Ahnung und heimliches Bedauern und den Wunsch, es einzupacken und mitzunehmen. Und sie geben einer Klosettfrau dreißig Pfennig, ohne ihr Gesicht anzusehn und nachzudenken, ob man durch ihre Art Lust hat, mehr zu geben als nötig. Und sie sind ihre eigne Umgebung und knipsen sich an wie elektrische Birnen, niemand kann ran an sie durch die Strahlen. Wenn sie mit einem Mann schlafen, aimen sie vornehm mit echten Orchideen auf den Kopfkissen, was übermäßige Blumen sind. Und werden

angebetet von ausländischen Gesandten, und lassen sich manikürte Füße küssen mit Schwanenpelzpantoffeln und sind nur halb bei der Sache, was ihnen niemand übel nimmt. Und viele Chauffeure mit Kupferknöpfen bringen Autos in Garagen – es ist eine elegante Welt – und dann fährt man in einem Bett in einem D-Zug nach einer Riviera zur Erholung und spricht französisch und hat Schweinekoffer mit Plakaten drauf, vor denen ein Adlon sich beugt – und Zimmer mit Bad, was man eine Flucht nennt. Ach, ich will so sehr, so sehr --- nur wenn man unglücklich ist, kommt man weiter, darum bin ich froh, daß ich unglücklich bin.“¹

Als Irmgard Keun 1932 den Roman über das „kunstseidene Mädchen“ Doris veröffentlichte, war die Aufbruchseuphorie der „Roaring Twenties“ längst von der Weltwirtschaftskrise und dem aufblühenden Faschismus demaskiert worden. Längst auch hatte die – zwar bescheidene – Unabhängigkeit berufstätiger Frauen des „neuen Mittelstandes“ bevölkerungs- und sozialpolitische Befürchtungen vor einer Zerrüttung von Ehe und Familie und die Forderung nach der Rückbesinnung der Frauen auf ihre „mütterliche Pflicht“ hervorgerufen.

Wenn Ute Frevert den Typus der „Neuen Frau“ als den „Inbegriff Weimarer Modernität“ bezeichnet, als das Symbol für die „moderne Fortschrittlichkeit der Republik, ihre Urbanität und Technikbegeisterung, ihre Sachlichkeit und ihr demokratisches Profil“², wird deutlich, daß sich in ihm eher die Phantasmagorie männlichen Fortschrittdenkens artikuliert als ein Emanzipationsmodell für die Frauen selbst.

Als Repräsentantin breitgefächerter gesellschaftlicher Hoffnungen und Zukunftsvisionen konnte die „Garçonne“ andererseits auch deren Aussichtslosigkeit angesichts der politischen und wirtschaftlichen Depression am Ende des Jahrzehnts verkörpern. Das äußere Erscheinungsbild der um 1925 aufgekommenen Garçonne-Mode für Frauen – knabenhafte Körperformen, kniefreie, den Körper locker umspielende Kleider und der kurz geschnittene Bubikopf – erschien den Zeitgenossen in einem heute kaum noch nachvollziehbaren Umfang als Zeichen von „Vermännlichung“ und damit als bedrohlicher Angriff auf die Stabilität der traditionellen Geschlechterdifferenz.

Die von einer vielfältigen Kulturindustrie vorgefertigten Aufstiegsphantasien werfen ein Licht auch auf die Kehrseite der vieldiskutierten beruflichen und sexuellen „Unabhängigkeit“ der „Neuen Frau“. Mitte der Zwanziger Jahre gab es etwa 1,5 Mill. weibliche Angestellte, von denen etwa 2/3 in den Großstädten lebten.³ Weibliche Erwerbsarbeit im Dienstleistungssektor als Verkäuferin, Sekretärin oder Kontoristin war sowohl für junge Frauen aus bürgerlichen Kreisen, insbesondere aber für Arbeitstochter attraktiv. Als typische Frauenberufe waren sie durch niedrige Qualifikationsanforderungen, schematische Arbeitsläufe wie die Bedienung von Schreib- und Büromaschinen, durch geringe Bezahlung und Bewertung gekennzeichnet. Weibliche Attraktivität als „Berufsqualifikation“ kam einerseits dem Mode- und Schönheitsbewußtsein der jungen Angestellten entgegen, andererseits weist dies, wie auch die Bewertung weiblicher Berufstätigkeit als Übergangsphase bis zur Eheschließung auf die Gültigkeit der bürgerlichen Geschlechtertrennung hin. Das traditionelle Rollenmuster der Hausfrau, Gattin und Mutter als weibliches Erziehungs- und Lebensziel

war trotz des sichtbar großen Anteils von Frauen im Erwerbsleben gesellschaftlicher Konsens. Auch weite Teile der Frauenbewegung stellten die bürgerliche Definition der weiblichen Bestimmung keineswegs in Frage.

Ich beschäftige mich im folgenden mit zwei Frauenporträts von Christian Schad, die beide in ihrem Habitus dem Typ des Garçonne entsprechen.

I
Schad lernte Sonja, die in Berlin als Sekretärin arbeitete, durch seinen Freund Felix Bryk kennen.

„Sonja“ (Abb. 1) sitzt im Romanischen Cafe, einem bekannten Treffpunkt der Berliner Bohème, allein an einem Tisch. Im modisch kurzem, dunklen „Hemdchen“-Kleid mit Stoffblume und einem knapp geschnittenen, in Wellen gelegten Bubikopf sitzt sie da, den rechten Arm mit einer Zigarettenspitze in der Hand leicht auf den Tisch gestützt, die Beine übereinandergeschlagen. Ihre Kleidung, ihre lössig-elegante Haltung und die Accessoires, die vor ihr auf dem Tisch liegen – Zigaretenschachtel, Puderdose und Lippenstift – stellen leitbildhaft die junge, gepflegte, ungebundene Frau vor, die selbstbewußt in Männerdomänen vorstößt: sie geht allein aus, raucht in der Öffentlichkeit und wirft mit ihrer knabenhaften Erscheinung provokant-erotisch alte Rollenklischees von weicher, passiver Weiblichkeit über Bord.



1 Christian Schad, Sonja, 1928, Öl auf Leinwand, 90 x 60, Kat. Schad 1980, S. 137, bez.: Schad 28, Privatbesitz

Im Bildhintergrund sitzen, jeweils vom Bildrand überschritten zwei männliche Cafébesucher, die durch ihre auffällige Gesichtslosigkeit in stellvertretender Funktion eingesetzt sind: als Vertreter ihres Geschlechts und wohl auch als Repräsentanten der Literaturszene, die in diesem Café verkehrte (die Physiognomie der linken Figur erinnert an Max Hermann-Neiße). Monolithisch besetzen das Schwarz und Rot ihrer Jacketts die äußeren Punkte der Dreieckskomposition, in die Sonjas Gestalt, distanziert und scheinbar unbeteiligt, hineinragt. Sonjas Aufmerksamkeit gilt weder ihrer Umgebung, noch dem Betrachter, denn ihr nach innen gerichteter Blick verschließt sich gegen jeden „Außen“-Kontakt.

Zwischen den dargestellten Personen steht, nur wenig aus dem Bildzentrum gerückt, auf einem weiteren Tisch eine geöffnete Flasche in einem Sektkübel. Mit dem beharrlichen „Schweigen“ der Personen kommt den Gegenständen Bedeutung zu: in bildhafter Kürze sind zwischen die Personen weibliche und männliche Sexualsymbole ineinandergestellt und ebenso unvermittelt wird diese Anspielung von einer künstlichen „Rose der Reinheit“ auf Sonjas Kleid aufgehoben.

Auch die anderen ihr zugeordneten Gegenstände – Lippenstift und Puderdose – dienen der Wiederherstellung physischer Intaktheit. Ihr Blick nach innen zeigt jedoch Entfremdung. Isolation und das Fehlen jeder Intimität als die irreparablen Schäden der hinter ihr liegenden Erfahrungen flüchtigen sexuellen Austauschs. Obwohl sie Einsicht in die Gesetze von Macht und Geld, die dieses Klima sexueller Freizügigkeit in den Zirkeln der Bohème beherrschten, zu haben scheint, zeigt Schad sie unter dem existenziellen Zwang der Wiederholung.

Lassen wir uns vom „product-placement“ der Zigarettenfirma Camel zu einem Seitenblick auf ein Frauenbild in einer zeitgenössischen Reklame verleiten: hier wirbt eine schlanke, exklusiv für den Abend gekleidete junge Frau mit verklärtem Lächeln für ein Schönheitspflegemittel. Anstelle der Stoffblume, die Sonjas Kleid dekoriert, trägt sie eine weiße Perserkatze auf dem Arm. Die Assoziation mit einer rein-weißen, seidig-zärtlichen Schmusekatze führt über die Inszenierung eines gepflegten, häuslichen Ambientes im Bildhintergrund die Betrachterin appellativ an die Aussage heran: Sei jung, pflege Deine Schönheit mit Kaloderma und das Glück der wohlversorgten Ehefrau wird Dir zuteil werden. Ungebrochen stellt das Plakat das Frauenideal vor Augen, das dem „kunstseidenen Mädchen“ zugleich Antrieb und Ziel für ihren Ausbruch aus dem für sie perspektivlos erscheinenden Milieu der kleinen Angestellten darstellt. Ihr Körper ist ihr Kapital, nur gegen seinen Einsatz ist Geld und Macht einer bürgerlichen Ehe erhältlich.

Während die Kosmetikindustrie der potentiellen Käuferin ihre Komplizenschaft für die Umsetzung der Träume von einem besseren Leben andient, die sie gleichzeitig als erinnerungsloses, dauerhaftes Glück ausmalt, stellt Schad den Preis dar, den Frauen in Sonjas Situation für diesen Versuch der Verwirklichung zahlen müssen. Daß Sonja als Verkäuferin ihrer selbst auftritt, wird transparent durch die ihr zugeordneten Gegenstände, ihr Gesicht zeigt die desillusionierte Unterwerfung unter den Zwang des Sich-Verkaufens-Müssens.

II

Das Porträt der in einem Berliner Hutgeschäft angestellten Modistin „Lotte“ zeigt wiederum eine junge Frau in der Anonymität eines großstädtischen Nachtlokals. Auch sie sitzt dort allein. Lottes sorgfältig gepflegte, porzellanen wirkende Erscheinung – das schmale, schwarze Kostüm, die cremefarbene Bluse und ein apricot durchschimmerndes Dessous sind genau auf ihr Haar und ihren Teint abgestimmt – ragt in zwei disparate Bereiche des Bildhintergrundes hinein. In der rechten Bildhälfte befinden sich Holzbrüstung, Glas, Tisch, Stuhl und die Paneelentäfelung in einer logisch erklärbaren Ordnung. Jenseits einer Trennlinie, die die absteigende Brüstung – wohl eine Treppe –, das in Wellen gelegte Haar und schließlich Lottes Schulterkontur diagonal durch das Bild zeichnen, erkennt man eine Spiegelfläche, die jedoch eine räumliche Orientierung erschwert. Die Lichtreflexe einer ebenfalls verspiegelten Kugel über der Tanzfläche brechen sich in den Spiegelfacetten. Selbst der Parkettboden erscheint im Spiegelbild fragmentiert und aus seiner ursprünglichen Funktionsebene verrückt.

Das geleerte Glas und ein vom Tisch weggerückter Stuhl in der Loge rechts neben ihr deuten auf eine Situation des Aufbruchs hin. Lottes momentanes Gegenüber ist der Künstler, an seiner Stelle der Betrachter/die Betrachterin.

Ich verstehe diese beiden Spähren als die Beschreibung einer psychischen und sozialen Befindlichkeit, die über die rein affirmative Typisierung der „Garçonne“, wie sie das Plakat zeigt, hinausweist. Rechts eröffnet sich der Bildraum auf eine übersichtliche Situation von Tisch und Stuhl, ihre Hintereinanderordnung und die klare Gliede-



2 Christian Schad, Lotte, 1928, Öl auf Holz, 66 x 54,5, Kat. Schad 1980, S. 131, bez.: Schad 28, Kunstmuseum Hannover mit Sammlung Sprengel

zung der Paneelenwand bergen keine Irritation. Anders die Verhältnisse auf der linken Bildseite. Der Blick des Betrachters wird wieder reflektiert und auf den Raum vor der Dargestellten gelenkt. Wie dieser Raum aussieht, können wir aber nur erahnen, die Segmentierung des Spiegels läßt keine eindeutige Beschreibung zu. Er steht damit im Gegensatz zu der Ordnung der rechten Hälfte. Deutet man diese räumliche Orientierung in eine zeitliche um, dann kann das Dahinter der Loge und das scheinbare Davor der Spiegelwand, das seine Verzerrung und Brechung nur für den Betrachter bereit hält, als eine Beschreibung von Lottes augenblicklicher Situation verstanden werden.

Dieser Situation, Lottes Präsenz in dem Tanzlokal, wird kontrastiv ein „Bild“ gegenübergestellt, das sie in seiner Übersichtslosigkeit und nicht planbaren Perspektive interpretiert. Die Einsicht in das Scheinhafte einer „glänzenden Zukunft“ zeichnet sich in ihrem Blick ab.

Wie die Keun'sche Romanfigur Doris am Ende ernüchtert Berlin verläßt und in eine ungewisse Zukunft reist, so erscheinen auch „Sonja“ und „Lotte“ in der Desillusion ihrer Tagträume von einem zahlungskräftigen Liebhaber, einer glanzvollen Karriere beim Film oder von einer Heirat in „bessere Kreise“.

Angesichts der Arbeits- und Lebensdingungen der jungen Frauen verstehe ich die Bilder der „Garçonne“ als Reflex auf die Rede über das Weibliche und seine Verortung in einer patriarchalen Kultur, die durch die Erfahrung des Krieges und die Krisensituation der Weimarer Republik den männlichen Zeitgenossen notwendig geworden schien.

Anmerkungen

- 1 Irmgard Keun, *Das Kunstseidene Mädchen* (1932), 1979, S. 80-81.
- 2 Ute Frevert, *Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte in: Neue Frauen – Die zwanziger Jahre* 1988, S. 25.

- 3 Sozialhistorische Daten aus: Ute Frevert, *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit* 1986, S. 163ff.