

Katharina Sykara

„Kesse Väter“ und „Neue Frauen“

Zum Zusammenhang von lesbischer (Sub)Kultur und dem Massenphänomen der „Garçonne“ in der Weimarer Republik. – Ein Motivvergleich bei Jeanne Mammen und Christian Schad.

Es gibt verschiedene Quellen für das gesellschaftliche Modell und den Phänotyp der „Neuen Frau“ der Weimarer Republik. Über die Entwürfe innerhalb der verschiedenen Strömungen der alten Frauenbewegungen gibt es Texte¹, auch über die literarischen Manifestationen gibt es Untersuchungen.² Auf das soziale Phänomen der „kleinen Angestellten“ als Ausprägung einer popularisierten Form ist in der Zeit selbst³ und im Kontext der neuen Frauenbewegung eingegangen worden.

Dabei wurde *eine* mögliche Genealogie außer acht gelassen: die Sphäre lesbischer (Sub)Kultur, die – personell vermischt mit der Metropolenkultur der künstlerischen Bohème – den Typus der „Neuen Frau“ bereits vor der Weimarer Republik sowohl als Lebensentwurf wie auch als äußerliche Selbstinszenierung in vielen Zügen vorgeprägt hat.

Am Beispiel ausgewählter Bilder Jeanne Mammens aus dieser Zeit läßt sich ablesen, wie eine Künstlerin aus dem Kontext der lesbischen (Sub)Kultur Berlins heraus diesen Typus als einen gegen gängige Rollenvorstellungen widerständigen geschildert bzw. seine Vereinnahmung im Phänomen der Tillergirls reflektiert und ironisiert hat. Im Vergleich mit Bildern Christian Schads zur selben Thematik wird dessen diffamierender Blick auf einen männerunabhängigen Lebenszusammenhang und eine autonome Sexualität von Frauen deutlich, der sich gerade durch seinen „sachlichen“ Stil auf seine prototypischen Porträts „Neuer Frauen“ überträgt. Dieser diskreditierende Blick ist *eine* Strategie der Verurteilung „gefährlicher“ Anteile dieses Typus. Die *andere* Strategie ist die Nivellierung der rebellischen Anteile dieses Weiblichkeitsentwurfs durch die massenhafte Verbreitung seiner Insignien mit gleichzeitiger Nichterfüllung seiner egalitären Implikationen. Dies geschah durch die Einbindung des modischen Phänotyps der „Garçonne“, des „Bubikopfs“, in die „sachliche“ Angestellten-gesellschaft der Weimarer Republik. Schads „neusachliche“ Sicht auf die „Neue Frau“ registriert diese Nivellierung lediglich und reproduziert sie damit.

Goldene Zwanziger?

Der Erste Weltkrieg bewirkte tiefgehende ökonomische, politische und soziale Veränderungen in Deutschland. Diese prägten sich jedoch primär im Lebensgefühl der Großstädte und besonders in der Metropole Berlin aus. Auch im Bereich der veränderten Geschlechterverhältnisse schlug sich der Umbruch eher im städtischen Ambiente nieder: Der Vorstoß der Frauen in männerdominierte Berufe und ein damit veränderter Arbeitsmarkt, die Kämpfe der Frauenbewegungen (besonders für die Aufhebung des § 218), die verstärkte sexuelle Aufklärung, die Verbreitung von avancierteren, billigen Verhütungsmitteln: viele der Erscheinungsformen emanzipatorischer Praxis konzentrierten sich auf wenige Orte, und dort auf wenige Schichten. Die mit Freizügigkeit, Emanzipation, und Selbstbestimmung verbundene Figur der „Neuen Frau“ war daher eine nur beschränkt „sozial-reale“.

Interessant wird dieses Bild aus historischer Perspektive, wenn wir fragen, *wo* es als Vor-Bild entworfen und gelebt wurde, und *wie* es als Versprechen auch in den verallgemeinerten Umsetzungen „moderner“ Weiblichkeit der Zwanziger Jahre noch aufgehoben ist.

Von subkulturellen Aktivitäten zur öffentlichen Selbstdefinition: Zu den Organisations- und Ausdrucksformen lesbischer Frauen im Berlin der Weimarer Republik

Für homosexuelle Männer und Frauen wurde Magnus Hirschfelds „Zwischenstufentheorie“ in den Zwanziger Jahren zu einer wichtigen Grundlage ihrer Selbsteinschätzung.

Vor dem 19. Jahrhundert wurde Homosexualität lediglich in Bezug auf die Negierung biologischer Reproduktion betrachtet und verfolgt. Seit dem späten 18. Jahrhundert entwickelte sich in der medizinischen Disziplin die Vorstellung von Homosexualität als pathologischem Phänomen, das zu heilen sei. Hirschfelds Konstruktion des „Dritten Geschlechts“ ist zwar theoretisch angreifbar, weil sie wie alle Androgynitätsmodelle klare Kategorien von „männlich“ und „weiblich“ als Pole des Denkens

voraussetzt. Dennoch wurde sie für viele Frauen und Männer zu dem Entwurf, auf dessen Grundlage sie lebenspraktisch bisher bestehende Geschlechterverhältnisse zu überschreiten suchten.

Hirschfelds seit 1897 bestehende Organisation des „Wissenschaftlich-Humanitären Komitees“ (seit 1918 „Bund für Menschenrechte“) und seine „Ärztliche Gesellschaft für Sexualwissenschaften“ (seit 1917) war jedoch primär für männliche Homosexuelle Zentrum ihrer Selbstverständigung und ihrer Aktivitäten.

Lesbische Suborganisationen hatten sich z.T. nur deshalb unter den Dachverband Hirschfelds begeben, weil sie in den alten Frauenbewegungen kein Forum für ihre Themen fanden.⁵ Die selbstorganisierten Damenclubs waren daher die einzige Form politischer Organisation lesbischer Frauen dieser Zeit. Sie dienten der kollektiven Selbstdefinition und waren Forum privaten und öffentlichen Ausdrucks ihrer kulturellen, sexuellen und politischen Interessen.⁶

Wir wissen von mehr als dreißig derartigen Clubs im Berlin der Zwanziger Jahre. Die Zahl organisierter lesbischer Frauen wird auf ca. 10000 geschätzt, einige bekanntere Clubs hatten bis zu 600 Mitglieder. Sie dienten als Orte theoretischer Aufklärung, als Informationsbörsen, insbesondere aber als soziale Treffpunkte. Ihr Programm reichte daher von Vorträgen, Theaterprogrammen bis zu Kabarett und Tanzveranstaltungen. Die Clubs unterschieden sich in „alte“ (die bereits vor 1918 bestanden) und „neue“, in reiche (im Westen Berlins) und arme (Berlin Mitte und Berlin Ost).

In diesem sehr komplexen sozialen Ambiente haben Frauen bereits vor der Weimarer Republik einen „männlichen“ Typus ausgebildet, der sich mit den Insignien des „Herrenschnitts“, der Kravatte, des Monokels, der Zigarette ausstattete, Merkmale also, die im Phänotyp der „Neuen Frau“ wiederauftauchen. Sie wurden demonstrativ und offensiv als Zeichen eingesetzt, die sonst männlich konnotierte Eigenschaften wie Gefühlsstärke und Willenskraft, erotische Aktivität und ökonomische Autonomie signalisieren sollten. Zeitschriften wie „Die Freundin“ oder „Frauenliebe“ diskutierten diesen Typus und bildeten ihn ab, was sicher zu seiner weiteren Verbreitung beitrug.

In der Großstadtbohème wurden diese Zeichen für weibliche Freiheit schnell verstanden und bald wagten Künstlerinnen oder Künstlergattinnen den Schnitt am eigenen Zopf und griffen zur Kravatte ihrer Männer. Der entscheidende Schritt der Popularisierung jedoch war die Bewegung heraus aus diesen subkulturellen Kreisen hin zur Übertragung auf die massenhafte Erscheinungsweise der „kleinen Angestellten“ der Metropolen. Die Ausweitung dieses Typus in der Weimarer Republik signalisierte den Wunsch dieser Frauen nach einem selbständigen Leben. In der Realität konnten sie jedoch nur Bruchteile dieser Utopie umsetzen. Spuren eines freiheitlichen Entwurfs haben sie zwar mit den Insignien in das Bild der „Neuen Frau“ hinübergereitet. Die Ambivalenz als Modeerscheinung allerdings besteht darin, daß die strukturelle Benachteiligung der Frauen damit eher zugedeckt wurde. Schon die äußere Modifikation, die mit der Veränderung vom „Herrenschnitt“ zum verniedlichenden und infantilisierenden „Bubikopf“ einherging, macht deutlich, wie einer offensiven Usurpation männlicher Zeichen und Lebenspraxen durch Frauen die Spitze genommen wurde. Der Mut zum Unweiblichen, bei Frauen mit dem Häßlichen gleichgestellt, der

einen Zuwachs individuellen Ausdrucks eröffnet hatte, war jetzt weniger aktuell. Die ondulierte Variante des Kurzhaarschnitts, die Kombination von „verruchten“, kohlschwarz umrandeten Augen mit dem roten Kußmund entschärften die ursprünglichen Implikationen.

Vom künstlerischen Umgang mit dem Bild der „Neuen Frau“: Ein Vergleich von Jeanne Mammens und Christian Schads Illustrationen.

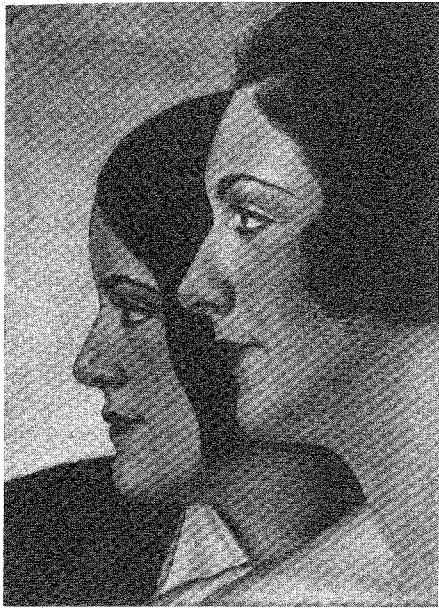
Jeanne Mammens und Christian Schad bewegten sich beide in der homosexuellen (Sub)Kultur Berlins und schilderten diese in ihren Bildern. Die künstlerischen Auseinandersetzungen mit diesem Thema und mit dem Typus „Neue Frau“ sind im Zusammenhang miteinander zu sehen. Sie lassen sich bei beiden Künstlern in ähnliche Motivketten einteilen. Zunächst schildern sie die Clubs mit ihren Treffen und ihren Tanzveranstaltungen, dann gibt es explizit sexuelle Darstellungen, außerdem malten beide Doppelbildnisse von „Freundinnen“ und schließlich findet sich in ihrem Œuvre immer wieder der Typus „Neue Frau“ auch außerhalb des lesbisch-subkulturellen Kontexts.

Zu Hirschfelds „Sittengeschichte der Nachkriegszeit“ und Curt Moreks „Führer durch das lasterhafte Berlin“ trugen beide Künstler Illustrationen (zumeist Zeichnungen, Aquarelle, Grafiken) bei, die die Clubtreffen und Tanzvergnügen homosexueller Subkultur spiegelten. Jeanne Mammens verdanken wir hier eine breite Palette von Schilderungen, die die vornehm-snobistische Atmosphäre eines feineren Damenclubs ebenso wiedergeben wie die wilden Feste in den einfachen Bars und Kaschemmen. Das Spiel mit den Geschlechterrollen ist allen ihren Illustrationen gemeinsam: Knabenhafte Figuren und „kesse Väter“, fragile Kindfrauen und „Femmes fatales“ gibt sie mit ihren feinen Strich in empathischer Weise wieder. Von Schad kennen wir ähnliche Illustrationen der männlichen Schaulokale.

Die Behandlung lesbischer Liebe und ihrer sexuellen Ausdrucksformen erfuhren hingegen von beiden Künstlern sehr unterschiedliche Interpretationen.⁷ Während Jeanne Mammens in ihren zeitgenössischen Illustrationen zu den „Liedern der Bilitis“ von Pierre Louys die Themen von Eifersucht, Klassen- und Altersdifferenzen nicht verschweigt, ihren Zeichnungen und Aquarellen aber stets die Atmosphäre eines grundlegenden Verständnisses verleiht, sind Schads Schilderungen geprägt von einer diffamierenden Sicht, die Sexualität zwischen Frauen nur unter der Prämisse des Monströsen betrachtet.

Das Thema „Freundinnen“ als offiziellem Doppelporträt, verbunden mit dem Typus „Neue Frau“, d.h. aus seinem brisanten soziologischen Kontext herausgelöst, versah Schad dagegen mit weniger Ressentiment-beladenem Blick. Wie unterschiedlich die Interpretationen zu diesem Thema sein können, zeigt ein Motivvergleich mit Jeanne Mammens gleichnamigen Bild. Beide geben die hintereinandergestaffelten Profilansichten zweier Frauen wieder, eine Bildfindung, die seit der Romantik für Freundschaft und Kameradschaft steht, und die über die amerikanische Fotografie des Paarporträts in den Zwanziger Jahren in Deutschland wieder populär wurde.

Christian Schads Bild (Abb. 1) zeigt eine Frau mit schwarzem Haar und Pagenkopf, in ein schwarzes Jacket mit weißem Hemd gekleidet. Das Profil ihrer Freundin ist ihr,



Christian Schad: Freundinnen, 1930, 31,5 x 23 cm, Öl auf Leinwand, Kat. Schad, 1980

Jeanne Mammen: Freundinnen/Revue girls, 1929/30, 64 x 49,5 cm, Öl auf Papier

leicht nach rechts versetzt, vorgelagert. Sie hat rotbraunes, lockiges-kurzes Haar, hellere Haut und blaue Augen. Nacken und Schulteransatz sind nackt. Ihr Profil ist weicher und scheint wie in die Silhouette der schwarzen Haarfläche der Freundin eingeschnitten. Entgegen den unterschiedlichen Physiognomien vereinheitlicht Schads Maltechnik ihre Individualitäten. Die gleichmäßige, porzellanartig polierte Oberfläche nivelliert größtenteils, was als Unterschied manifest schien. Die Schmincke macht Lippen und Augenpartie einander ähnlich, die unterschiedliche Couleur von Augen, Haaren, Haut erscheinen lediglich als Variationen zum Thema „Neue Frau“. Der Eindruck eines rein formelhaften Zusammenspiels austauschbarer Köpfe bestätigt sich, wenn man weiß, daß es sich hier nicht um die Porträts zweier Freundinnen, sondern zwei sich fremder Frau handelt, die für ein Titelblatt des Magazins UHU in ein Bild gebracht wurden.

Jeanne Mammens Vergleichsbild (Abb. 2) hat zwei verschiedene Titel erhalten; so hieß es ebenfalls „Freundinnen“, aber auch „Revuegirls“. Auch hier sind beide Frauen, parallel hintereinander gestaffelt, im Profil nach links gezeigt. Sie tragen die gleichen lachsrosanen, ärmellosen Kleider und gleichfarbige Hüte mit Kunstblumen verziert. Diese Ausstattung wird deutlich als äußerliches Attribut gekennzeichnet, das dazu dienen soll, die beiden zu austauschbaren Figurinen des Tillergirl-Ornaments zu machen. Die extrem unterschiedlichen, fast karikaturhaft herausgearbeiteten Ge-

sichtszüge widersetzen sich jedoch diesem Versuch der Nivellierung völlig. Die eine hat eine Stupsnase, eine kleine Ober- und füllige Unterlippe, die Nase ihrer Freundin hingegen ist feiner modelliert, aber umso prominenter, ihre Lippen sind in harten Konturen über einem fliehenden Kinn gegeben. Die Augen beider, als wichtigstem Ort individuellen Ausdrucks, sind unterschiedlicher nicht zu denken. Eine hat die dunklen Augen ruhig geradeaus gerichtet, sie sind von Brauen überfangen, die sich zu den Schläfen hin wölben; die großen mandelförmigen Lider der anderen dagegen scheinen halb geschlossen, ihre Linie wird durch die stark nach unten gezogenen Brauen betont.

Im Vergleich scheint mir das Freundinnenbild Jeanne Mammens eher ein witziger Kommentar auf die Ideologie schematisierter Gleichheit im Zeichen der „Neuen Frau“ zu sein, wie sie in Christian Schads Bild noch ganz im Sinne „neuer Sachlichkeit“ affirmativ artikuliert wird.

Mammen und Schad schufen auch Bilder der „Neuen Frau“ außerhalb des Freundinnen-Kontexts. Schads Porträt der „Lotte“, und der „Sonja“ (beide 1928) gelten als Prototypen der „modernen, selbständigen Frau der Zwanziger Jahre“ (Matthias Eberle). Das Porträt seiner Freundin Maika (1929) würde ich in dieselbe Reihe stellen. Sie sind alle in einen großstädtischen Hintergrund einbezogen, sei es eine Stadtlandschaft oder das Interieur des Romanischen Cafés bzw. eines eleganten Tanzlokals. Umso mehr fällt die Isolation der Figuren auf. Sie scheinen wie durch eine sichtbare Trennwand von ihrer Umgebung separiert. Schad hat hier sicher mit seinem sezierenden Blick etwas von der realen Entfremdung der Geschlechter aufgefangen, den der Aufbruch der Frauen mit sich brachte; der skeptische, melancholisch-resignative Ausdruck, der ihnen gemeinsam ist, verstärkt die eisige Atmosphäre um sie herum, von der nicht deutlich ist, ob sie von den Dargestellten selbst ausgeht oder ihnen von ihrer Umgebung entgegengebracht wird. Die schmückenden Attribute der Ansteckblume (Sonja und Maika) oder der perlenförmigen Ohrgehänge (Lotte), beide auch als Metaphern des weiblichen Geschlechts lesbar, wirken wie Ausrufungszeichen, die gegen ihr sonst so sachliches Äußeres Signale des „Dennoch-Weiblichen“ setzen.

Eine Ausnahme in dieser Gruppe bildet das Bildnis Eva von Arnheims (1930) (Abb. 3). Ihr Porträt ist auf neutralem Hintergrund gegeben und konzentriert sich ganz auf ihre individuelle Erscheinung, spielt also nicht mit den Metaphern der Isolation.

Vergleichen wir es mit Jeanne Mammens ähnlich komponiertem Bild „Herrenschnitt“ (Abb. 4) fällt jedoch die Differenz in der Radikalität auf, mit der die Selbstinszenierung der Dargestellten und die Art der künstlerischen Wiedergabe sich jeweils verbinden. Schads Sicht ist wieder die „nüchterner“, „neutraler“ Observanz. Auch hier scheint seine feinlasierte, wie gläsern wirkende Technik einen pseudowissenschaftlichen Zugang zu seinem Objekt zu garantieren. Eva von Arnheim kommt ihm in ihrer Erscheinung entgegen: außer der zweckmäßigen Kurzhaarfrisur trägt sie keine Attribute, die als Bedeutungsträger fungieren könnten.

Ganz anders die unbekanntere Dame, die Jeanne Mammen porträtiert hat. Schlips und Herrenschnitt sind hier die auch im Titel zitierten männlichen Attribute. Der offensichtliche Damenbart und die kantige Physiognomie tun das ihre, um alle Konnotatio-

nen des Weichen-Weiblichen verschwinden zu lassen. In den extrem harten, aggressiven Bleistiftschraffuren Jeanne Mammens doppelt sich die Schärfe diese Gegenentwurfs, als wolle die Künstlerin hier ein letztes Mal auf einer widerständigen „Ur-Form“ der „Neuen Frau“ insistieren zu einem Zeitpunkt (1933), als es diesen Typus bald nicht mehr geben sollte.

Anmerkungen

- 1 Alexandra Kollontai, *Die neue Moral und die Arbeiterklasse*, Berlin 1918.
Agnes von Zahn-Harnk, *Die Frauenbewegung*, Berlin 1928.
Else Herrman, *So ist die Neue Frau*, Hellerlau 1929.
Fridun Bastkowski/Christa Lindner/Ulrike Prokop, *Frauenbewegung und die „Neue Frau“ 1890-1933*, in: *Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert*, Historisches Museum, Frankfurt am Main 1980, Bd. II.
Irene Stoehr, *Neue Frau und Alte Bewegung?*, in: Jutta Dahlhoff, Uschi Frey, Ingrid Schöll (Hg.): *Frauenmacht in der Geschichte*, Düsseldorf 1986, S. 390-402.
Renate Wurms, *Gleichberechtigt, aber „zur linken Hand“*. Zur Frauenbewegung in der Weimarer Republik, in: *Neue Frauen, Die zwanziger Jahre*, Berlin 1988, S. 50-64.
- 2 Heide Soltau, *Trennungsspuren. Frauenliteratur der Zwanziger Jahre*, Frankfurt a. Main 1983.
Anna Rheinsberg (Hg.), *Bubikopf, Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen*, Darmstadt 1988.
Die Frau von morgen wie wir sie wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929, Vorwort von Silvia Boven-schen, Frankfurt am Main 1990.
- 3 Siegfried Kracauer, *Die Angestellten*, Frankfurt am Main 1971.
Ders., *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*, in: Ders.; *Das Ornament*

- der Masse, Frankfurt am Main 1977, S. 279-295.
- 4 Ute Frevert, *Vom Klavier zur Schreibmaschine. Weiblicher Arbeitsmarkt und Rollenzuweisung am Beispiel der weiblichen Angestellten in der Weimarer Republik*, in: Annette Kuhn/Gerhard Schnieder (Hg.), *Frauen in der Geschichte*, Düsseldorf 1979, S. 82-112.
F. Bastkowski/Ch. Lindner/U. Prokop, *Angestellte, Neue Sachlichkeit, Kultur der Zerstreuung*, in: Ders., a.a.O., S. 105-127.
Anita Grossmann, *Die „Neue Frau“ und die Rationalisierung der Sexualität in der Weimarer Republik*, in: Snitow/Stansell/Thompson (Hg.), *Die Politik des Begehrens*, Berlin 1985, S. 38-62.
- 5 Jonathan Katz (Hg.), *Lesbianism and Feminism in Germany 1895-1910*, New York 1975.
Ilse Kokula, *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981.
Anna Rüling, *Welches Interesse hat die Frauenbewegung an der Lösung des homosexuellen Problems?*, in: *Jahrbuch der sexuellen Zwischenstufen*, VII, Leipzig 1905, S. 130-151.
Mecki Pieper, *Die Frauenbewegung und ihre Bedeutung für lesbische Frauen (1850-1920)*, in: *Eldorado, Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850-1950. Geschichte, Alltag, Kultur*, Berlin, S. 116-124.
Margit Göttert, *Über die „Wuth, Frauen*

zu lieben“. Die Entdeckung der lesbischen Frau, in: *Feministische Studien* 2/1989, S. 23-38.

Eine Ausnahme waren die Radikalen (bes. H. Stöcker), vgl. Heide Schlüppmann, *Homosexualität in der Zeitschrift „Die Neue Generation“*, ebd. S. 124-130.

- 6 Ruth Margarethe Roellig, *Berlins lesbische Frauen, Berlin 1929*, wiederaufgelegt, Adele Meyer (Hg.), *Lila Nächte*, Köln 1971.

7 Die folgenden Argumentationen beruhen auf meinen früheren Untersuchungen:

Katharina Sykora, Jeanne Mammen and Christian Schad, *Two illustrators of Homosexuality in Berlin's Twenties*, in: *Among Men, Among Women*, Amsterdam 1983, S. 537-548.

Dies., Jeanne Mammen, in: *Woman's Art Journal*, Heft 9, Nr. 2, 1989, S. 28-32.