



Jeanne Mammen: „Frau mit Herrenschnitt“, um 1930, 45 x 30 cm, Bleistift

Schwerpunkt: Imagines der „Neuen Frau“

Aufbruchphantasien:

Eine Diskussion zum Thema „Neue Frau“

Meike Baader, Doris Noell-Rumpeltes, Katharina Sykora.

Katharina Sykora (KS): Zunächst stellt sich uns die Frage, wann der Begriff eigentlich geprägt wurde. Es gibt eine Linie zurück bis ins frühe 19. Jahrhundert, bis zu den St. Simonistinnen. Aber was uns vor allem interessiert, ist die Verbindung zu den sogenannten „alten“ Frauenbewegungen.

Doris Noell-Rumpeltes (DN): Es gibt eine Kontinuität von der französischen Revolution über die Entwicklungen in England und Amerika zu den St. Simonistinnen in Frankreich und den Ereignissen von 1848; danach fängt im Grunde die alte Frauenbewegung an.

KS: Natürlich existiert geschichtlich eine Kontinuität. Aber ich frage mich, ab wann der Begriff aktiv als emanzipatorischer Entwurf eingesetzt wurde. In dieser Form denke ich, taucht er erst Ende des 19. Jahrhunderts auf.

DN: Es gab im Umkreis der St. Simonistinnen eine programmatische Schrift mit unterschiedlichen Titeln. Sie hieß wahlweise „La voix des femmes“, „L'opinion des femmes“, „femme libre“ oder „femme nouvelle“.

KS: Es wäre interessant zu verfolgen, wie sich der Begriff „Neue Frau“ aus der Vorstellung der „Femme libre“ entwickelt haben könnte.

DN: Der Begriff entspringt jedenfalls einer bürgerlichen Vorstellung.

Meike Baader (MB): Hier ließe sich eine Kontinuität rekonstruieren.

KS: Ja, aber die „femme libre“ ist in der französischen Revolution noch ein Gegenbild zur bürgerlichen, „natürlichen“ Frau gewesen und war auch nur ganz kurzfristig in den Straßenkämpfen aktuell. Erst Ende des 19. Jahrhunderts bezeichnete das Konzept der „Neuen Frau“ eine bürgerliche Frau, die nach außen geht, die berufstätig wird. Die Proletarierinnen standen ja sowieso im Arbeitsprozeß außerhalb der Familienverbands.

MB: Elsa Herrmann unterscheidet in ihrem Buch „Die Neue Frau“ (1928) zwischen der neuen Frau, der Frau von gestern und der Frau von vorgestern. Und sie sagt, daß die „Neue Frau“ der Frau von vorgestern wieder ähnlicher wird, was ihren ökonomischen Einfluß betrifft und was ihren Stellenwert in der Produktion ausmacht.

KS: Bezieht sie sich dabei allein auf die Vorstellung einer ökonomischen Autonomie?

MB: Elsa Herrmann stellt ihre ökonomische Definition ganz stark ins Zentrum. Ihre Basis ist das von Arbeit geprägte Leben und da schlägt sie den Bogen zu der Frau von vorgestern.

DN: Also, ich interveniere kurz: diese Zeitschrift, in der sich der Begriff erstmals manifestierte, ist 1831 entstanden. 1830 gab es in Paris und Lyon Arbeiteraufstände. Getragen von der Befreiungsbewegung formulierten die Pariser Arbeiterinnen einen Aufruf an die Frauen. Das war 1832. Und das ist der erste programmatische Artikel der neuen Zeitschrift „La femme libre. A postulat des femmes“. Von Anfang 1833 bis September 1833 hieß sie „La femme nouvelle. Tribune des femmes“ und dann nur noch „Tribune des femmes“. Der Titel „Die freie Frau“ wurde bald aufgegeben, da er offenbar Anstoß erregte und die Mitarbeiterinnen dem Verdacht der Libertinage ausgesetzt hatte.

KS: Auch die spätere „Neue Frau“ ist immer sexueller Freizügigkeit verdächtigt worden, allein durch die Tatsache, daß sie außer Hause tätig wurde. Neben dieser Gemeinsamkeit der Diffamierung gibt es aber auch einen eklatanten Bruch zwischen dem Konzept der „femme libre“ und dem, was Ende des 19. Jahrhunderts „Neue Frau“ bedeutete. Die „femme libre“ ist ein Phänomen auch der unteren Gesellschaftsschichten, während die „Neue Frau“ eine bürgerliche Konstruktion ist.

MB: Zurück zu Elsa Herrmanns Buch. Der zweite zentrale Punkt bei ihr ist das veränderte Verhältnis zum Mann. Das hat die proletarische Frauenbewegung Ende des 19. Jahrhunderts z.B. nicht zum Thema gemacht.

KS: Ein Thema, das im Grunde alle Aufsätze über „Die Frau von morgen“ durchzieht. Die Gefahr des Geschlechterkampfes wird dort beschworen, Ängste werden freigesetzt.

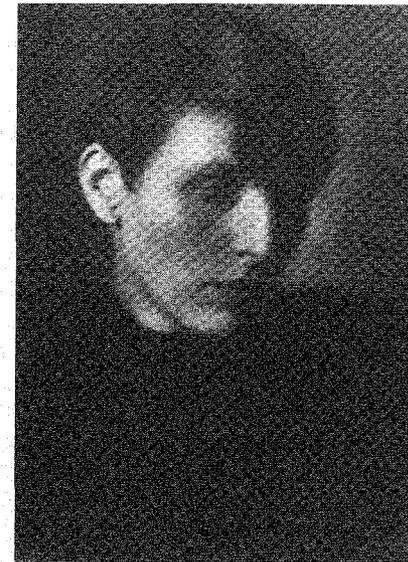
DN: Wir müssen dabei berücksichtigen, welche Gegenentwürfe weiterexistierten, z.B. im Symbolismus und Jugendstil mit ihren dämonischen Frauengestalten. Die „Neue Frau“ ist diesen Figuren zeitlich näher als denen des 18. und 19. Jahrhunderts.

KS: Der Begriff war ja eine Folie für verschiedene Typen. Unsere Frage wäre, was ist das Spezifische an der „Neuen Frau“ der 20er Jahre? Sie ist zunächst ein Produkt der Sachlichkeit und wird zum Massenphänomen. Daher sollten wir noch mehr über das Verhältnis Technisierung und „Neue Frau“ in den 20er Jahren sprechen.

MB: Bei Elsa Herrmann wird die „Neue Frau“ in die neue Zeit eingebettet und diese ist charakterisiert durch die Herrschaft der Maschine. Die neuen Freiheiten sind überhaupt nur möglich durch die Technisierung. Und das fängt beim Haushalt an. Die „Neue Frau“ hat durch die Rationalisierung im Haushalt und durch die neuen Wohnverhältnisse mehr Zeit für sich. Und diese Zeit nutzt sie zur Berufstätigkeit. Das bedeutet: Sachlichkeit und Rationalisierung werden positiv bewertet als etwas, das den Frauen Freiräume schafft.

DN: Ist das Konzept der „Neuen Frau“ nicht immer gebunden an den Stand der Vorehelichkeit?

MB: Ich denke, da müßten wir die verschiedenen Entwürfe genau betrachten. Für Elsa Herrmann ist es nicht die Vorehelichkeit, sondern es ist die verheiratete Frau, die gleichberechtigt ist mit dem Mann. Sie macht zwar die Hausarbeit, aber von ihrem ökonomischen Status und der Entfaltung ihrer Persönlichkeit her ist sie gleichberechtigt.



tigt. Bei Alexandra Kollontai ist es eindeutig ein anderer Lebensentwurf. Es ist die berufstätige Frau, die auch Kinder bekommt, aber unverheiratet, gleichberechtigt als Partnerin mit dem Mann lebt. Wichtig ist in ihrem Konzept der „Neuen Frau“ „die Entwicklung des eigenen Ich“.

DN: Kollontai recurriert auch auf Hedwig Dohm, die mit ihren literarischen Frauenentwürfen Übergangsfiguren geschaffen hat. Sie nennt das „Übergangstypus“. Ihre Protagonistinnen denken schon in der neuen Zeit, aber schaffen es nicht, dieses Denken in ihrem allfäglichen Leben umzusetzen. Im Gegensatz zu ihren radikalen theoretischen Schriften geht es in ihren Romanen um die Problematik der Identitätsfindung von Frauen.

KS: Es ist also die Frage, inwieweit die verschiedenen Entwürfe eine Kritik der klassischen Familie beinhalten. Das Massenphänomen „Neue Frau“ ab Mitte der 20er Jahre ist ja eng mit der Angestelltenkultur verbunden. Es markiert für die Frauen immer nur eine Station zwischen dem Verlassen des Elternhauses und der Eheschließung. Klar war also, daß die Berufstätigkeit für diese Frauen kein Selbstzweck war, sondern Mittel zum sozialen Aufstieg, der über die Ehe und nicht über den Beruf stattfand. Ute Frevert hat das an charakteristischen Bildern in den Medien des Films, der Modejournale und der Literatur aufgezeigt. Deren Weiblichkeitsbilder verkörpern selten den Vamp-Typ, sondern zeigen das, was mit „modern“ umschrieben wurde.

DN: Fast alle die Frauenbilder in den Filmen sind wie in der Bildenden Kunst männliche Imaginationen. Die Drehbuchautoren und die Regisseure waren Männer und Frauenrollen wurden von ihnen inszeniert.

KS: Ich sehe das etwas anders. Zum einen gab es in den Zwanziger Jahren wichtige Drehbuchautorinnen, zum anderen spielte der weibliche Star eine große Rolle im Film. Was mir dabei wichtig wäre, ist der Anteil der Frauen an ihrer eigenen Bildproduktion. Bei Ute Frevert finde ich deswegen interessant, daß sie versucht darzulegen, wo diese Entwürfe auch Einspruchsmöglichkeiten für die Frauen formulieren oder wo sie wirklich fremdbestimmt waren. Hier müßten wir also die emanzipatorischen Entwürfe der „Neuen Frau“ mit dem gleichnamigen Massenphänomen kontrastieren. Es müßte also der Vergleich im Mittelpunkt stehen zwischen den kritischen Bildern, bei denen ich davon ausgehe, daß sie die Wunschvorstellungen der Autorinnen/Künstlerinnen/Betrachterinnen zum großen Teil repräsentieren, und deren Umkippen in die Modeerscheinung. Diese Bewegung zu beschreiben, das wäre mir das wichtigste. Ich unterstelle dabei implizit, daß der emanzipatorische Kern des Entwurfs durch seine Vereinnahmung entschärft wurde.

MB: Elsa Herrmann bezieht sich genau auf diesen Punkt, auf diese Modeerscheinung. Sie sagt, daran könne man die „Neue Frau“ überhaupt nicht erkennen, so wie sie sie versteht. Sie sei hingegen ein Produkt der Industrie, so wie Mode immer ein Produkt der Industrie ist. Die „Neue Frau“ erkennen wir an ihrem Verhalten bei der Arbeit und in ihrem Verhältnis zu Männern.

KS: Ich denke, daß die Kulturindustrie damals aber auch partiell auf die Wünsche der Frauen eingegangen ist, sonst wäre dieses Massenphänomen nicht möglich gewesen. Wenn die kleine Angestellte, die sich den Bubikopf, das Monokel und die Zigarette zulegt, signalisieren will, daß sie eine „moderne“ Frau ist, dann entsteht eine

Koppelung von diesem industriell vorgefertigten Typus und dem ursprünglich emanzipatorischen Entwurf. Das ist das Spannende an der Geschichte.

DN: Aber diese Subversivität und die Imagination der „Neuen Frau“ wird bei den Angestellten in die Freizeit phantasiert. Während der Arbeitszeit funktionieren sie und nur abends können sie dann versuchen, diesen Typus zu leben.

KS: Das optische Phänomen der „Neuen Frau“ war aber auch Teil der weiblichen Berufswelt. Gerade dort mußten die Frauen „Modernität“ signalisieren als Zeichen, daß sie im neuen Zeitalter funktionierten.

MB: Damit waren auch Aufstiegschancen verbunden und vor allem auch Aufstiegs träume.

DN: Häufig ist diese Sachlichkeit in der Erscheinung mit einer bestimmten Vorstellung von „Reinheit“ verbunden.

MB: Ja, ich denke, daß der Aspekt der Sexualität von diesem kulturindustriellen Typus im Vergleich mit den emanzipatorischen Entwürfen entschärft wurde. Alexandra Kollontai fordert, daß die Frauen ledig sind, daß sie sich den Männern nicht unterordnen, daß sie die freie Liebe leben und daß sie ein Recht auf eigene Sexualität haben, was nicht mehr alten Moralvorstellungen entspricht. Und das ist etwas, das bei dem kulturell produzierten Typus nicht mehr als Lebensentwurf vorkommt, man bezieht sich nur in Form von Zeichen darauf. Die Zeichen aber sind integrierbar in einen Lebensentwurf, der die Familienform nicht antastet. So ist auffällig, daß die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung innerhalb der Familie in den ganzen Entwürfen nicht problematisiert wird. Auch nicht bei den radikaleren Frauen wie Elsa Herrmann. Der Bereich der Frau wird dabei durch die Maschine entlastet. Die Frage, daß es auch da etwas zu verändern gibt, stellt sie nicht.

KS: Da sitzt sie also wie viele damals dem Technikult auf.

MB: In diesen Entwürfen spiegelt sich auch eine Art Nachholen des Entwurfs des bürgerlichen männlichen Individuums für die Frau. Sowohl bei Kollontai als auch bei Herrmann steht die „Vermenschlichung des Weibes“ im Mittelpunkt. Das Weib wird zum Menschen und ist nicht mehr nur Weib. D.h. sie ist eine eigenständige Persönlichkeit, die sich durch Individualität und Selbstbehauptung auszeichnet. Dies wird kontrastiert mit dem traditionellen Typus, bei dem das Gefühl vorherrscht. Und Elsa Herrmann sagt: „Das Ziel der ‚Neuen Frauen‘ ist die Vollwertigkeit des weiblichen Menschen“. Dabei hat sie allerdings große Mühe zu betonen, daß die weibliche Eigenart dadurch nicht verloren gehen dürfte.

KS: Dieser nachgeholte Entwurf des bürgerlichen Subjekts für die Frau bedeutet weiter für die Relation Mann-Frau gleichberechtigte Freundschaft untereinander. Diese Form der Kameradschaft wurde aber gleichzeitig von Befürchtungen der Entsexualisierung von Partnerschaft und Ehe begleitet.

MB: Auf der anderen Seite beschwor das Modell auch die Angst der Männer vor der Unmöglichkeit der Kontrolle über die weibliche Sexualität herauf.

KS: Beide Ängste schlagen sich in den Witzen und Karikaturen der Zeit nieder, in denen Frauen und Männer gleich aussehen. Befürchtet wird da eine Nivellierung bzw. der Verlust erotischer Spannung, die angeblich nur zwischen gegensätzlichen Polen denkbar ist. Ein Resultat dieser Ängste war, daß viel und sehr konkret über Sexualität

gesprächen wurde. Ein Beispiel ist die Sexualreformbewegung, die aufklärerisch gewirkt hat, Sexualität aber gleichzeitig als machbare d.h. wieder kontrollierbare beschrieben hat.

DN: Wurde dabei der Entwurf „Neue Frau“ von dem Entwurf der „neuen Familie“ getrennt? Es war während der Französischen Revolution so, daß die neue Familie gedacht wurde. Bei den St. Simonistinnen gab es die neue Familie, den neuen Mann... Gab es im Zuge der Diskussion um die Sexualreform auch einen Entwurf für eine neue Familie?

KS: Es gab zunächst das Ideal der „gesunden Sexualität“. Der Frau wurde sexuelle Befriedigung zugestanden. Das sollte aufklärerisch gewährleistet werden durch Sexualerziehung. Dabei ging es allerdings lediglich um eine Schulung des Mannes, der die Bedürfnisse der Frau erkennen und aktiv auslösen sollte. Die Ambivalenz besteht also darin, daß der weibliche Orgasmus einerseits als Ziel der Sexualaufklärung anerkannt wurde, er aber gleichzeitig unter die Kontrolle des Mannes gestellt wurde. Sexualaufklärung definierte also, was als „gesunde Sexualität“ zu gelten hatte. Diese wurde wiederum zum Grundpfeiler für eine „gesunde Ehe“ erklärt. Ich finde dabei interessant, wie einerseits eine öffentliche Rede über Sexualität möglich wurde, die zwanzig Jahre vorher als absolute Libertinage gegolten hätte, und andererseits dadurch eine neue Kontrolle von Sexualität und Familie stattfand.

DN: Das Thema unseres Heftes ist, wie das theoretische Konstrukt „Neue Frau“ visualisiert wurde. Wie wird dieser Typus in den Bildern der „neuen Sachlichkeit“ repräsentiert?

KS: Es dürfte nicht schwer fallen, an den Bildern abzulesen, was wir die Modeerscheinung „Neue Frau“ genannt haben. Wir haben verschiedene visuelle Medien dafür: die Fotografie, den Film, die Malerei. Was schwierig sein wird, ist, die eigenbestimmten Entwürfe von Frauen zu finden. Einen Versuch in diese Richtung habe ich im Vergleich zwischen Christin Schad und Jeanne Mammen und deren Illustrationen lesbischer Subkultur gemacht, wo dieser Typus sehr früh als rollensprengendes Ausdrucksmittel existierte. Spannend fände ich in diesem Zusammenhang auch die Selbstbildnisse der Renée Sintenis. Sie porträtierte sich selbst ganz konform mit dem Typus der „Neuen Frau“, nicht nur in ihren Plastiken, sondern auch wie sie sich auf Fotos inszeniert.

DN: Um die Diskussion voranzutreiben: Du hast eben gesagt, daß dieser Typus und diese Bilder in der Subkultur eine Bedeutung hatten, die different war von der in der bürgerlichen Öffentlichkeit, wo sie häufig als Karikatur rezipiert wurden.

KS: Ich frage mich, ob es nicht auch unsere heutige Sichtweise ist, das, was als Überspitzung in der Selbstinszenierung dieser Frauen zu finden ist, als Karikatur zu lesen. Damals wie heute hatten nur wenige Frauen den Mut, ihre Selbststilisierung ins Groteske, Exzentrische weiterzutreiben, während die meisten nur eine gemäßigte Form zeigten.

MB: Würdest Du denn sagen, daß man das an den Bildern selbst sehen kann? Du hast sie eingebettet in die damalige Subkultur. Könntest Du auch losgelöst davon emanzipatorische Anteile des Typus „Neue Frau“ an der Bildhaftigkeit selbst festmachen?

KS: Ich denke, es ist notwendig, das Bild immer im Kontext zu sehen. Nehmen wir das

Beispiel des „Herrenschnitts“ von Jeanne Mammen und das Bild von Silvia von Hardens, gemalt von Otto Dix. Beide sind überspitzt. Aber Du kannst manchmal nicht eindeutig herausfinden, ob sie diffamierend oder aner kennend gemeint sind, ohne Zusatzinformationen einzuholen.

MB: Es wäre also ein lohnender Versuch, soziale Typisierungen und das soziale Umfeld zu beschreiben, in denen solche Entwürfe entstanden sind und in denen sie aufgenommen wurden.

DN: Für mich ist die Relativität der Rezeption wichtig, das, was die Betrachterin und der Betrachter für sich herauslesen und die differente Wirkung, die die Bilder haben. Ich möchte dabei den Schwerpunkt auf die Frage nach der Subversivität setzen, die auch auf uns bezogen wichtig ist. Wo wirken denn diese subversiven Momente heute noch? Wo können wir sie für uns in den Bildern und in den Entwürfen verorten? Zum Beispiel die Souveränität und den Mut zur Häßlichkeit, die sich in ihnen spiegeln.

MB: Der Mut zur Häßlichkeit ist ein ganz wichtiger Punkt.

KS: Der hat auch immer etwas mit Rollenüberschreitung zu tun. Die Frauen in der lesbischen Subkultur haben sich männliche Attribute zugeordnet und das wurde als „häßlich“ rezipiert, weil es als nicht-weiblich galt.

MB: Kann man an dieser Darstellung von „Häßlichkeit“ nicht gerade den Unterschied festmachen zwischen der industriellen Produktion des Typus der „Neuen Frau“ und der subversiven Kraft in einigen (Selbst)Darstellungen?

KS: Ich kann mir schon denken, daß wir solche Unterschiede herausfinden können. Das, was an der weiblichen Silhouette immer als weich und angenehm bezeichnet wird, fällt z.B. in einigen Weiblichkeitsbildern der 20er Jahre weg. So wird bei Renée Sintenis immer das Harte, Kantige, der Gegensatz zum Weichen hervorgehoben.

DN: Es gibt aber auch Porträts der Sintenis von Hugo Erfurth und Steffi Brandl. Sie sind extrem weichgezeichnet und sehr idealisierend.

KS: Für mich ist dabei auch die Frage nach dem Bildproduzenten wichtig. Renée Sintenis eigene Bilder sind dabei für mich zunächst signifikanter. Daher bin ich auch immer auf der Suche nach Künstlerinnen, die diesen Typus dargestellt haben.

DN: In der Nachkriegszeit ist bei Renée Sintenis ein Bruch in der Erscheinung zu beobachten. Bei anderen Künstlerinnen besteht hingegen eine Kontinuität der Selbstinszenierung als „Neue Frau“, die gegen das zeitgenössisch Modische und gegen die traditionelle Frauenrolle angelegt war. Zum Beispiel Frauen am Bauhaus.

KS: Da kommen wir auf das Problem, ob aus dem Habitus immer auch eine Konsequenz der inneren Haltung abzuleiten ist.

DN: Im Bauhaus ist dies jedenfalls viel gradliniger. Für die Frauen, die versucht haben, ihren eigenen Stil zu finden, konnte das Bauhaus sicher auch ein Schutzraum sein, der über die Ausbildungszeit hinauswirkte. Dem gegenüber stehen die Frauen, die alleine ihren künstlerischen Weg gingen.

MB: Und Du meinst, da sind die Brüche und Schwankungen auch größer?

KS: Das würde auch der Tatsache entsprechen, daß sich solch ein Typus zunächst in einer subkulturellen Gemeinschaft durchsetzen konnte.

MB: Die auch stabilisierend wirkt.

KS: Sicherlich. Dort können die Konnotationen bestimmter Zeichen eingeübt werden,

ohne daß dies gleich zu negativen Bewertungen und Sanktionen führt. Die Reibung beginnt dann, wenn der Schritt in die breite Öffentlichkeit getan wird. Und ich denke, das ist auch der Übergang, an den wir die ganze Zeit denken: Wo oder wie ist es möglich, daß diese emanzipative Spitze des Modells gekappt wird, daß es ein akzeptable, massenhaftes Phänomen wird.

DN: Problematisch ist, daß dieser Phänotyp sich länger hielt, aber die Zeit der subversiven Wirkung der „Neuen Frau“ sehr begrenzt war.

MB: Das müßten wir noch genauer benennen, sowohl zeitlich als auch hinsichtlich des Versuchs dieser Vereinnahmung. Damit könnten wir klären, was gekappt wurde und was weiterlebte.

KS: Dann könnten wir vielleicht auch die „Ungleichzeitigkeit“ der Idee bzw. Utopie „Neue Frau“ und deren langsamer, nur partieller Realisierung genauer fassen.

MB: Denn viele dieser Konflikte dauern bis heute an.

DN: In den 20er Jahren hat Marie Luise Fleißer diese Konflikte adäquat als „Die Fröste der Freiheit“ beschrieben. Diese Fröste auszuhalten, das haben die wenigstens geschafft.

KS: Unsere Frage „Wie weit geht das Modell?“ Ist es nur ästhetisch oder bestand es auch lebenspraktisch? knüpft genau an diesem Punkt an. Einerseits hat das Modell ästhetische Signalwirkung, die etwas benennt, was noch nicht erfüllt ist. Die Hoffnung auf Erfüllung des emanzipatorischen Versprechens kreuzt sich daher immer wieder mit all den Einbrüchen in der realen weiblichen Lebenspraxis.

DN: Was in der Zeit ganz wichtig ist: Das ästhetische Ideal und das utopische Ideal von Lebensentwürfen kommen sich nahe. Die „Neue Frau“, wie sie sich darstellt, und die Ziele, die sie im Kopf hat, erscheinen relativ kongruent aus unserer Sicht. Bei der Betrachtung der Frauenbilder in der Zeit davor und danach haben wir sehr viel ambivalentere Gefühle und sehen größere Differenzen. Die Frauen vor dem Krieg, die expressionistischen Frauen und die der russischen Revolution wirken auf den Fotografien viel antiquierter als die „Neuen Frauen“. Wir attribuieren ihnen eine größere Diskrepanz zwischen der Erscheinung der Person, und dem was sie künstlerisch tun.

KS: Aber wenn wir von dem Modell der Modeerscheinung „Neue Frau“ ausgehen, dann klappt es dort doch auch extrem auseinander. Dann gibt es dort die umgekehrte Spaltung: daß ein utopischer Entwurf signalisiert wird, hinter den permanent zurückgefallen wird. Nachdem wir die Konstruiertheit des massenhaft propagierten Typus „Neue Frau“ konstatiert haben, frage ich mich, ob der Wunsch nach Kongruenz von Erscheinung und Haltung nicht eine falsche Erwartung von uns ist?

MB: Trotzdem wäre es spannend, wenn wir noch herausfinden könnten, von welchem Zeitpunkt an die ästhetische Ebene hinsichtlich des neuen Modells eine Bedeutung bekommt.

KS: Wir sollten vielleicht noch einmal versuchen, den „Fall“ Silvia von Harden zu rekonstruieren. Sie ist von Dix so porträtiert worden, daß ihm die angebliche Häßlichkeit seiner Darstellung vorgeworfen wurde. Für Silvia von Harden gab es aber keinen Unterschied zwischen dem, wie sie sich selbst wahrgenommen hat, und ihrem Porträt. Jahrzehnte später noch sagte sie „Das bin ich, das war ich und so wollte ich dargestellt werden“.

DN: Es wäre spannend, die Dix-Porträts von Anita Berber und Silvia von Harden zu vergleichen. Sie sind in derselben Zeit entstanden.

KS: Das finde ich auch interessant. Denn die Berber gibt den erotischen Vamp, die Parallelfigur zur neusachlichen Frau wieder, die in den 20er Jahren weiterexistiert hat. Louise Brooks spielt im Film der Zeit bezeichnenderweise beide Rollen, einerseits den neusachlichen Typ und andererseits die Lulu.

MB: Ich finde es wichtig, daß wir die theoretischen Kategorien der „ästhetischen Erscheinung“ und der „lebenspraktischen Umsetzung“ haben, anhand denen wir weiterdiskutieren und zu der Frage kommen, ob die Faszination auch für uns nicht genau in der vermuteten Kongruenz beider Bereiche liegt.

DN: Oder zumindest in der Antizipation dessen, daß diese Übereinstimmung von Entwurf und Lebenspraxis irgendwann, unter irgendwelchen Bedingungen einmal realisierbar werden könnte.

Zitierte Literatur

- 1) Elsa Herrmann: So ist die neue Frau, Hellerau 1929
- 2) Alexandra Kollontai: Die neue Moral und die Arbeiterklasse, Berlin 1920
- 3) Ute Frevert: Vom Klavier zur Schreibmaschine, in: Annette Kuhn/Gerhard Schnei-

der (Hg): Frauen in der Geschichte, Düsseldorf 1979, S. 82-112
4) Hedwig Dohm: Christa Ruland, Berlin 1902.
Dies.: Die Antifeministen, Berlin 1902².

Die Problematik der weiblichen Identitätsfindung als Bemühen, eine Vorstellung vom eigenen Selbst zu erhalten, wird sowohl in den Bildern als auch in den Texten der zwanziger Jahre sichtbar: sie ist gekennzeichnet durch Brüche, die auf uns weiterwirken und deshalb die Faszination der Bilder ausmachen. In unserer Diskussion formulierten wir offene Fragen und noch einzulösende Projekte, die den bis heute gültigen utopischen Gehalt der Konstruktion „Neue Frau“ symbolisieren.

Um unsere Motivation für das Konzept der „Neuen Frau“ zu verdeutlichen, haben wir einen Teil unserer seit Jahren immer wieder neu begonnenen und fortgeführten Diskussion dokumentiert, der jedoch in seiner Ausschnitthaftigkeit nur fragmentarischen Charakter haben kann. Die von uns miteinander konfrontierten Thesen können daher nur einige Facetten zum Thema benennen. In ihrer Vorläufigkeit spiegeln sich die Defizite im aktuellen Stand dieser für die Kunstwissenschaft eher marginalen Thematik. Denn im Gegensatz zur Diskussion um die Kunst während des Nationalsozialismus, die in der kritischen Kunstwissenschaft zu raschem Konsens führte, hat sich bisher keine Kontinuität des kunstwissenschaftlichen Gesprächs über die ambivalenten und heterogeneren künstlerischen Erscheinungen der Weimarer Republik entwickelt.

Die wissenschaftliche Diskussion um die „Neue Frau“ wurde in den letzten Jahrzehnten fast ausschließlich im Bereich feministischer Literaturwissenschaft, Soziologie und Geschichtswissenschaft geführt.

Unsere Auswahlbibliografie umfaßt im ersten Teil zeitgenössische kulturtheoretische Entwürfe, im zweiten soziohistorische Texte, im dritten kunstwissenschaftliche Materialien und im vierten Teil Zeitschriften, die in den zwanziger Jahren Leitbilder der „Neuen Frau“ maßgeblich transportiert haben.

Da literaturwissenschaftliche und monografische Arbeiten zum Thema relativ einfach zugänglich sind und ihre Auflistung unseren Rahmen gesprengt hätte, haben wir auf sie verzichtet.