

56 VON DER PARISER BOURGEOISIE INS BERLINER VERGNÜGUNGSGEWERBE
VICTOR MARGUERITES SKANDALROMAN *LA GARÇONNE* (1922) UND
JEANNE MAMMENS *DIRNE AUF GRÜNER COUCH* (UM 1928)
JULIA DROST

Wer im Herbst 2014 die Émile-Bernard-Retrospektive in der Pariser Orangerie besuchte, den erwartete am Eingang der Ausstellung ein großformatiges Pastell: *L'Heure de la viande* (*Die Stunde des Fleisches*) aus dem Jahr 1885/1886 (Abb. S. 56). Schauplatz ist Paris, Montmartre, ein verruchtes und in schummriges Licht getauchtes Etablissement der Jahrhundertwende, ein Zuhälter und eine Prostituierte: Beide stehen sich wie zum Kampf bereit gegenüber, die zu Fäusten geballten Hände tief in die Taschen versenkt. Was genau hier ausgehandelt wird, kann man sich vorstellen. Die Szene hat nichts Romantisierendes, sie ist bar jeder Erotik, der Betrachter spürt den existenziellen Ernst der Situation, deren Überzeichnung sie beinahe ins Komische gleiten lässt. Es handelt sich um die erste größere Komposition des zu diesem Zeitpunkt gerade 17-jährigen Künstlers. »Durch Anquetin und Lautrec entdeckte sich mir das lasterhafte Paris«¹, kommentierte Bernard später diese Zeit des ausklingenden 19. Jahrhunderts und der Industrialisierung, in der die Großstadt und ihre Vergnügungstätten, Cafés, Variététheater, Cabarets und eben auch die Bordelle mehr und mehr ins Blickfeld von Malern wie Edgar Degas und Henri de Toulouse-Lautrec gelangten. Die Wahl der Prostituierten und ihres Zuhälters als Motiv für die erste größere Komposition des jungen Künstlers mag die Bedeutung der Bordellszenen unterstreichen, die mehr oder weniger voyeuristisch von den modernen Malern ins Bild gesetzt wurden. Die thematische Vorliebe ist nicht zufällig: Die Prostituierte wurde von Künstlern im Spiegel der eigenen Ausgrenzung gesehen.²

Für Jeanne Mammen, die sich 1907 an der Pariser Académie Julian schulte, gehörten diese gemalten Studien des modernen Lebens zu den prägenden Erlebnissen ihrer künstlerischen Ausbildung.³

So mag es kaum überraschen, dass sie selbst später im Berlin der 20er- und 30er-Jahre Szenen und Bilder des öffentlichen und halböffentlichen Lebens, insbesondere aber die Frau in den Mittelpunkt ihrer Kunst rücken sollte. Gerade die Figur der Prostituierten hat Jeanne Mammen immer wieder fasziniert, so in dem Aquarell, das unter dem Titel *Dirne auf grüner Couch* ins Werkverzeichnis aufgenommen wurde.⁴ (Abb. S. 57)

Halb aufgerichtet, als würde sie sich gerade erheben, lehnt sich die nur leicht bekleidete junge Frau in lasziver Pose an das rote Kissen auf der grünen Couch. Sie erscheint lustlos, und ihre Augen sind von schwarzen Rändern gezeichnet. Müde und gelangweilt setzt sie das in Seidenstrümpfe gekleidete eine Bein auf den Boden, während das andere noch ausgestreckt auf dem Sofa ruht. Von der brennenden Zigarette in der rechten Hand steigt vor den abgewetzten Wänden Rauch auf, mit der Linken lässt sie eine vielleicht gerade noch gelesene Zeitung kraftlos nach unten gleiten. Ihr ebenso distanzierter wie taxierender Blick ist auf einen Punkt zur Linken des Betrachters gerichtet. Nicht uns, sondern einer anderen, dritten Person scheint ihre widerwillige Aufmerksamkeit



Émile Bernard, *L'Heure de la viande*, 1885/1886,
Pastell und Gouache auf Packpapier, auf Leinwand
aufgezogen, 125 x 170 cm, Privatbesitz

Jeanne Mammen, o. T. [*Dirne auf grüner Couch; Die Garçonne;*
Vergnügungsgewerbe rund um den Bülowbogen; Blondes Mädchen; Siesta],
o. D. [um 1928], Aquarell und Bleistift, 32 x 35 cm (WVZ A 400),
Privatbesitz



zu gelten. Nur ein Detail, die über die Rückenlehne des Sessels geworfenen Hosenträger, lässt uns die Szene verstehen, der eine theatralische Komponente zu eigen ist. Die aus mehreren Blumenkelchen geformte Lampe, die von einer dunkelfarbigen weiblichen Aktfigur gehalten

wird, der aufgefaltete Fächer und sonstige Nippes an den Wänden sowie das spärliche Mobiliar des Zimmers vermitteln so gar nichts vom staubigen Plüsch etablierter Einrichtungen und scheinen vielmehr darauf zu verweisen, dass sich die Szene bei der jungen Frau zuhause ereignet.

Das Aquarell erscheint 1931 in Magnus Hirschfelds *Sittengeschichte der Nachkriegszeit*, wo es mit der Unterschrift »Die Garçonne« versehen wurde.⁵ Es repräsentiert einen zu Beginn der 30er-Jahre modisch bereits überholten, retrospektiven Frauentypus, der nach dem Ende des Ersten Weltkrieges die Massen eroberte. Der Titel spielt auf die Heldin des gleichnamigen Romans *La garçonne* von Victor Margueritte an⁶ (Abb. S. 59). Dieser Roman war 1922 in Paris der Nachkriegszeit bei Flammarion erschienen und hatte dafür gesorgt, dass die moderne, selbstbewusste und vor allem sexuell emanzipierte junge Frau, der »Typus der vermännlichten Frau« als »Bubenkopf«⁷, wie Kurt Tucholsky sie bezeichnete, in die Literatur einging. In diesem Sinne wurde das Aquarell in Jeanne Mammens Gesellschaftsszenen und Porträtstudien der 20er-Jahre eingeordnet und die Garçonne als Ikone der neuen Frau nach dem Ersten Weltkrieg interpretiert. In der Verbindung von »Garçonne« und »Dirne« als alternative Titel des Blattes scheint eine sozialkritische Perspektive angelegt zu sein, der zufolge die theatralische Komposition als Ausdruck des Scheiterns einer jungen Frau interpretiert werden könnte, die sich als Garçonne behaupten wollte und in der Prostitution endete.⁸

Ist die komplexe Figur der Garçonne aber wirklich so einfach gleichzusetzen mit der Dirne, wie uns durch die Verbindung der beiden Titel nahegelegt wird? Dies erscheint (zunächst) als Kurzschluss, wenn man sich den Kontext des Erscheinens des Romans und seiner Rezeption vergegenwärtigt.

Im Folgenden soll das Aquarell daher, an die vorgestellten Deutungen anknüpfend – also die Frage nach dem literarischen Porträt einerseits und einer Interpretation im Sinne der Vorführung eines gescheiterten Lebensentwurfs andererseits –, neu betrachtet und nach Aspekten

gefragt werden, die das Phänomen der Garçonne im Berlin der Weimarer Republik beleuchten können. Die doppelte Betitelung, so scheint es, zeugt auf komplexe Weise von der Wirkungsgeschichte, die der Erfolgsroman, ausgehend von Frankreich, bis in die Berliner Gesellschaft der 20er-Jahre entfaltete. An diesem Aquarell lässt sich nicht nur die Rezeption der Garçonne in Deutschland exemplifizieren, darüber hinaus verbinden sich in der Zeichnung bildkünstlerische Traditionen, die sowohl in Deutschland als auch in Frankreich wurzeln und insofern auch von der Biografie der Künstlerin zeugen.

Beginnen wir mit einer kurzen Inhaltsangabe von Victor Marguerittes heute in Vergessenheit geratenem Roman *La garçonne*. Aufgebaut wie ein Bildungsroman, ein »roman à thèse«,⁹ erzählt er in drei Teilen die Geschichte der jungen Monique Lerbier in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Erster Teil: Die Tochter einer Fabrikantenfamilie, deren beträchtliches Vermögen durch den Ersten Weltkrieg stark gelitten hat, soll mit einem Geschäftspartner ihres Vaters, Julien Vigneret, verheiratet werden. Für die junge Frau, die für den jungen Mann noch vor der Hochzeit ihre Unschuld aufgibt, bricht eine Welt zusammen, als sie bei einem Theaterbesuch durch Zufall von dessen amourösem Doppelleben erfährt. Gegen den Widerstand ihrer Eltern löst sie die Verlobung auf und gibt sich dem erstbesten Fremden in einem anonymen Hotelzimmer hin.

Auf sich selbst gestellt, sehen wir sie zu Beginn des zweiten Teils in Paris, wo sie, dank einer kleinen Erbschaft im rechten Moment, in der schon damals etablierten und teuren Galerienmeile Rue La Boétie einen Handel für Inneneinrichtung und Dekoration eröffnen kann. Sie stürzt sich in eine Reihe von erotischen Abenteuern mit Männern und Frauen, die Margueritte mit geradezu voyeuristischer

Umschlag der in zwei Bänden erschienenen ersten Ausgabe von *La garçonne*, Bd. 1, Flammarion, 1922

Umschlag der ersten Ausgabe von *La garçonne*, Bd. 2, Flammarion, 1922



Freude am Detail beschreibt. Ihre mondänen Bekanntschaften sichern ihr bald einen finanzkräftigen Kundestamm und die völlige ökonomische und soziale Unabhängigkeit, die sie nach außen durch eine Kurzhaarfrisur zur Schau stellt. Als sie ihrer wechselnden Liebschaften überdrüssig wird, wünscht sie sich nichts sehnlicher als ein Kind. Wer der Vater wird, ist dabei für sie mehr als nebensächlich. Jedoch muss sie nach einiger Zeit feststellen, dass sie keine Kinder bekommen kann. Ihren Kummer darüber betäubt sie mit Opium.

Der dritte Teil des Romans bringt die Lösung des Konflikts: Durch die sukzessive Bekanntschaft mit zwei

Männern, mit denen sie nacheinander liiert ist, wendet sich allmählich alles zum Guten. Der erste Geliebte kann sie zwar aus ihrer selbstzerstörerischen Verzweiflung retten, ist jedoch entgegen seiner gespielten Fortschrittlichkeit nicht imstande, seine althergebrachten bürgerlichen Maßstäbe und Grundsätze zu überwinden und Moniques ausschweifende sexuelle Vergangenheit zu verkraften. Die Rettung bringt erst Georges Blanchet, ein toleranter Akademiker, der soeben seine philosophische Habilitation über die moderne Ehe abgeschlossen hat. Die beiden heiraten, ihm zuliebe lässt sie auch ihr Haar wieder wachsen, und Margueritte beschreibt die Rückkehr der Heldin

in die bürgerliche Welt als moralisch richtige Entscheidung: »Die stolze Garçonne, die sich ehemals gegen die Verlogenheit und die Brutalität der Männer aufgelehnt hatte, wurde im Angesicht wahrer Liebe wieder schwach und zur Frau.«¹⁰ Margueritte bezieht sich in dem Roman ausdrücklich auf die Ideen, die Léon Blum 1907 in seiner Schrift *Du mariage* entwickelt hatte, sowie auf weitere zeitgenössische Beiträge zur Debatte um eine zeitgemäße Form der Ehe, Texte, die in den Roman als Subtexte eingeflossen sind.¹¹

Das Buch wurde in Frankreich begeistert aufgenommen, wo bis 1929 eine Million Exemplare verkauft wurden.¹² Kurz nach seiner Veröffentlichung folgten Übersetzungen in mehr als ein Dutzend Sprachen, darunter ins Englische, Spanische und Italienische, aber auch ins Tschechische, Ungarische und sogar ins Arabische und Japanische. Ohne Jahresangabe, aber vermutlich schon 1923, erschienen auch die ersten beiden Übersetzungen ins Deutsche.

In der französischen Presse löste das Erscheinen des Romans eine Flut an Besprechungen aus, die fast ausnahmslos von bekannten zeitgenössischen Intellektuellen aus Journalismus und Politik verfasst wurden. Für die Zeitschrift *Europe* schrieb der Kritiker Paul Colin, *La garçonne* sei »ein Ereignis, und sogar das literarische Ereignis der Nachkriegszeit.«¹³ *La garçonne* gehörte zu den größten buchhändlerischen Skandalerfolgen der 20er-Jahre.

Was machte den Roman aber zu diesem einzigartigen Bestseller? Ein besonders verbreiteter Kritikpunkt war der Vorwurf, er würde junge Frauen zur Nachahmung des Verhaltens seiner Heldin anstiften. Die Kritik gründete sich auf die Furcht, die Garçonne würde, gleich einem neuen Werther, Tausende von jungen Frauen in die Aus-

schweifung und in ein unmoralisches Leben treiben.¹⁴ Es gilt sich zu vergegenwärtigen, dass *La garçonne* eben nicht in einem Außenseitermilieu der Bohème oder der sozial Benachteiligten spielt. Im Gegenteil, Margueritte siedelt seine Geschichte in der gehobenen Bourgeoisie an und zielt mit seiner Kritik damit ins Herz des französischen Bürgertums. Die Literaturzeitschrift *Les Débats* etwa kritisierte: »Etwas Erniedrigenderes hat man in einem Buch kaum jemals gelesen. [...] Eine Enzyklopädie und Gebrauchsanweisung zugleich. Aber das Komischste ist, dass diese ganze im Detail beschriebene, sorgfältig aufbereitete Pornographie als Sittenverteidigerin und Verächterin der Unmoral daherkommt.«¹⁵

Auch die bürgerliche und feministische Presse distanzierte sich von dem Roman und verurteilte den sexuell ausschweifenden und unmoralischen Lebenswandel der Garçonne.¹⁶ Besorgnis löste vor allem die Vorstellung aus, dass man die Ziele der feministischen Bewegung mit dem Inhalt des Romans gleichsetzen könne, verstand sich der Autor Victor Margueritte doch selbst als feministischen Schriftsteller.¹⁷

Louis Aragon hat als Erster die Tatsache herausgestellt, dass das eigentlich Bedeutende an *La garçonne* nicht der Roman selbst gewesen sei, sondern seine begriffsprägende Kraft und die Aufnahme des »Schlagwortes« in der Gesellschaft der 20er-Jahre: »Ein Wort oder eine Formel, das sind die wahren Errungenschaften des Geistes. Im gleichen Zusammenhang muß man die außerordentliche Bedeutung einer sprachlichen Neuerung von Victor Margueritte sehen. Ich meine das Wort Garçonne. Wir wollen unsere Zeit nicht kleinkrämerisch vergeuden und müssen erkennen, daß dieses Wort mehr zur Emanzipation der jungen Mädchen beigetragen hat als der Ge-



setzgeber Naquet zu der der verheirateten Frauen.«¹⁸ Als moderner »Mythos« im Sinne von Roland Barthes erfährt die Garçonne im Laufe ihrer Wirkungsgeschichte eine formelhafte Verlagerung von »Sinn in Form«¹⁹, die mit einer Umwandlung von Text in visuelle Erscheinung einhergeht und sich, vereinfacht formuliert, in zwei durchaus verschiedenen »Frauenbildern« resümieren lässt:²⁰ Zum einen repräsentiert die Garçonne als sozialer Typus in der Gesellschaft der 20er-Jahre die eingangs erwähnte, moderne, emanzipierte und selbstbewusste junge Frau mit andro-

gynem Auftreten, wie sie in der Mode der 20er-Jahre verkörpert wird.

Zum anderen aber wird der Neologismus Garçonne im Wortschatz der 20er-Jahre bald auch als Synonym für die lesbische Frau gebraucht und gilt als positivere Bezeichnung gegenüber anderen, geläufigen und eindeutig negativ besetzten wie »anandryne, fricatrice, tribade, gouine, gousse, gougnotte, uranienne, gomorrhienne.«²¹ Dabei lassen sich beide Bedeutungen in ihrer visuellen Umsetzung nicht immer eindeutig voneinander trennen, wie zu sehen sein wird.

Dieser Prozess setzt unmittelbar nach dem Erscheinen des Romans ein und lässt sich exemplarisch an den Illustrationen veranschaulichen, die der niederländische Maler Kees van Dongen 1925 für eine aufwendig gestaltete Ausgabe von *La garçonne* mit 28 Lithografien anfertigte, die im Verlag Flammarion erschien.²²

Der Künstler legt die Garçonne schon auf dem Buchcover auf den stilisierten, ästhetischen Weiblichkeitsentwurf fest, wie er sich insbesondere in der zeitgenössischen Modegrafik und in der Damenpresse artikuliert: die moderne, modisch gekleidete junge Frau mit kurzem Haar und verjüngter, geradliniger Silhouette, die in ihrer Freizeit aktiv ist, Unternehmungen mit ihren Freundinnen macht und nicht mehr an die Tee- und Empfangszeiten in den geschlossenen Salons der Belle Époque gebunden ist (Abb. S. 61, 62). Die moderne Frau fährt Auto, zeigt sich im Theater und im Café, immer souverän und selbstbewusst. Es sind Situationen, die in der Gebrauchsgrafik der 20er-Jahre, in Frauen- und Modezeitschriften häufig zu finden sind, wie die Gegenüberstellungen mit zeitgenössischen Beispielen belegen und wie sie thematisch auch im Werk von Jeanne Mammen immer wieder vorkommen, etwa *Bei Kranzler*, einem Blatt, das ebenfalls in Hirschfelds *Sit-*



tengeschichte der Nachkriegszeit abgebildet ist, wo es unter dem Titel *Nachkriegsfrauen* erscheint.²³ (Abb. S. 64) Van Dongen gilt im Paris der 20er-Jahre als der Maler der mondänen Welt. Seine Frauen strahlen wie in der Werbung, sie haben weder Augenringe noch Geldsorgen, sie sind perfekt gekleidet, ihr Aussehen ist gekonnt, Schattenseiten gibt es hier nicht. Van Dongens Frauen gehören der Oberschicht an, deren Modeabhängigkeit und Gefallsucht er in unzähligen Porträts einzufangen sucht. Sein Stilmittel ist die Übertreibung. Er soll sich selbst damit gerühmt haben, über die von ihm porträtierten Damen gesagt zu haben, es genüge, ihnen mehr Schmuck und Schminke aufzutragen, als sie besitzen, um sie zu entzücken.²⁴ Trotz seiner teilweise sehr farbigen, theatralisch überspannten Bildnisse gehörte er zu den gesuchtesten Porträtisten seiner Zeit.

Im Gegenteil dazu steht Jeanne Mammen, die als stille Beobachterin zeitgenössischer Szenen mit dem Zeichenstift in allen sozialen Milieus verkehrte. Nicht nur die Oberschicht am Kurfürstendamm, sondern gerade auch die Arbeiter, die Angestellten und die sozialen Außenseiter erregen ihre Aufmerksamkeit.²⁵ Zeitkritisch sucht die Künstlerin das Gesellschaftstypische des städtischen Lebens einzufangen, das sie »neusachlich«, das heißt provokativ, übersteigernd und teils satirisch, zur Darstellung bringt. Man könnte einen Vergleich bemühen, wie ihn Curt Moreck in seinem *Führer durch das »lasterhafte« Berlin* in seiner Einleitung »Wir zeigen Ihnen Berlin«²⁶ anführt: Während van Dongen die oberflächlichen Seiten der mondänen Gesellschaft seiner Zeit in Szene setzt, sucht Mammen die Menschen und ihre psychologischen Befindlichkeiten anschaulich zu machen. Deutlich wird dies auf Blättern wie *Langeweile* oder in der *Berliner Straßenszene* (Abb. S. 79), wo Müdigkeit und Trunkenheit, hektisches

Großstadttreiben und Einsamkeit als Metropolenphänomene die Bildwirkung beherrschen.

In nur wenigen Blättern nimmt van Dongen auf konkrete Situationen des Romans Bezug, und wenn, dann gilt sein auf Sensationen gerichtetes Interesse in erster Linie Szenen mit besonderer Dramatik und Aufregung, so der entscheidenden Konfrontation und dem Bruch zwischen Vater und Tochter im ersten Teil oder etwa der Szene, in der die schockierte Monique am Theaterabend ihren Verlobten mit seiner Geliebten entdeckt.

Überdurchschnittlich viele Illustrationen von *La garçonne* sind der Liebe zwischen Frauen gewidmet. Zu sehen sind etwa Monique und ihre Partnerin Niquette in der Music Hall oder eng im Tanz umschlungen. Dabei ist auch hier auffällig, wie dicht Gebrauchsgrafik und künstlerische Illustration beisammen liegen, etwa bei *Frauen in der Jazzbar*. Bleibt die lesbische Episode der *Garçonne* im Roman für Margueritte eine vorübergehende, an eine exzessive und als negativ beurteilte Lebensform gebundene Erfahrung, wird sie in van Dongens Illustrationen als ein den heterosexuellen Beziehungen ebenbürtiges Modell dargestellt. Der Künstler wählt dieselben Darstellungsmittel für hetero- und homosexuelle Szenen, die gleichermaßen harmonisch und erotisch aufgeladen dargeboten werden. Darüber hinaus werden die beiden weiblichen Liebenden erotisierend in ihrer Nacktheit, beim Liebesspiel oder kurz davor oder danach gezeigt. Auch hier bietet sich ein Vergleich mit der Darstellung der weiblichen Liebe im Werk von Jeanne Mammen an, die mit ihren Illustrationen für *Les Chansons de Bilitis* (1930–1932) ein reiches Repertoire an Gefühlszuständen in Beziehungen zwischen Frauen geschaffen hat. Einblicke in seelische Verfasstheiten, Distanz oder echte Nähe, wie sie sich etwa in *Eifer-*

sucht (Abb. S. 86) oder in der innigen Zweisamkeit von *Siesta* (Abb. S. 87) mitteilen, wird der Betrachter im Werk van Dongens vermissen. Stattdessen machen in seinem malerischen Werk Frauen in Männerkleidung bisweilen die echte Bedrohung anschaulich, die von diesen Frauen für die bürgerliche patriarchalische Gesellschaftsordnung ausgeht. Die vermännlichte *Garçonne* tritt im Übrigen auch in der nicht mehr erhaltenen und nur noch durch einige Fotos dokumentierten Verfilmung von Armand Du Plessy auf, die 1923 in Paris uraufgeführt wurde. Und sie ist im Paris der Zwischenkriegszeit ganz »real«, wie historische Aufnahmen, etwas die von Brassai in der *Damenbar Au Monocle*, belegen (Abb. S. 65).

Hatte Jeanne Mammen Victor Marguerittes Roman gelesen? Im erhaltenen Teil ihrer Bibliothek findet sich kein Hinweis auf die Lektüre, und doch kann man sich nicht vorstellen, dass ausgerechnet sie dieses so populäre Buch nicht gekannt haben sollte – zumal ihre Vorliebe insbesondere französischer Literatur galt, über deren Entwicklung sie bestens informiert gewesen ist.

Wurde der Erfolgsroman in Frankreich selbst scharf kritisiert, weil er junge Frauen zur Unmoral anzustiften schien, geriet er in seinen internationalen Übersetzungen bei den französischen Behörden in den Verdacht, das Bild der Französin im Ausland zu beschmutzen, insbesondere im feindlich aufgeladenen deutsch-französischen Klima der Nachkriegszeit. Die Französische Botschaft Berlin warf daher der deutschen Propaganda vor, mit dem Buch absichtlich einer öffentlichen Diffamierung des Ansehens der französischen Sitten Vorschub zu leisten.²⁷

Über derartige politisch motivierte Instrumentalisierungszusammenhänge hinaus ist es jedoch interessant zu beobachten, dass sich beim kulturellen Transfer aus der



Jeanne Mammen, *Bei Kranzler* [*At Kranzler; Schlechtes Gewissen im Seebad; Nachkriegsfrauen*], o. D. [um 1929], Aquarell und Bleistift, 40 x 33,7 cm (WVZ 321), Des Moines Art Center, IA, Gift of Dr. Joseph H. Seipp, Baltimore, MD

Brassaï, *La Grosse Claude et son amie, Au Monocle*, um 1930

französischen Kunstmetropole in die Hauptstadt der Weimarer Republik die originären kulturellen Bedeutungen der *Garçonne*, und gemeint ist hier die *Garçonne*, wie sie in einem populären Weiblichkeitsmythos tradiert wird, zunächst nicht wesentlich unterscheiden: Auch im Berlin der Weimarer Republik wird die *Garçonne* einerseits als Sinnbild der modernen jungen Frau wahrgenommen, und, wie Mammens Beispiel zeigt, »neusachlich« gewendet, andererseits gerät der Begriff wie in Frankreich zum Synonym für die lesbische Frau: Susanne Wanowski, die Freundin der exzessiven und skandalumwitterten Nackttänzerin Anita Berber, betrieb in der Schöneberger Kalckreuthstraße 11 ein Frauenlokal mit dem Namen »La garçonne«. ²⁸ Eines der ersten lesbischen Frauenmagazine der Republik, das von 1930 bis 1932 erschien, wurde ebenfalls *Garçonne – Junggesellin* benannt. ²⁹

Die Liebe zwischen Frauen, ihre Orte, ihr Nachtleben und ihre Rituale waren bekanntlich auch für Jeanne Mammen ein Thema. Wie im Nachkriegs-Paris war die weibliche Homosexualität zwar in Berlin nicht offiziell erlaubt, wurde aber an bestimmten Orten geduldet und kam sogar so etwas wie in Mode, wie wir Curt Morecks Ausführungen in seinem *Führer durch das »lasterhafte« Berlin* entnehmen können ³⁰, in dem neben Arbeiten von George Grosz, Paul Kamm, Christian Schad und Heinrich Zille 14 Werke von Jeanne Mammen abgebildet sind.

Die *Garçonne* wurde also sowohl in Paris wie in Berlin als Ikone der neuen Frau wahrgenommen, sie stand für den Wandel der Sitten und der Gesellschaft und schließlich für die weibliche Liebe. Wie steht es aber mit ihrer Rezeption als Prostituierte, um abschließend wieder auf Mammens *Dirne auf grüner Couch* zurückzukommen? Einige Überlegungen seien in der Folge dahingehend vor-



gestellt, wie die drei erörterten Aspekte, der »Bubenkopf«, die lesbische Frau und die Prostituierte zusammengeführt werden könnten.

Betrachten wir dazu die Lithografie *Die Wahl* (Abb. S. 91 I.) von Jeanne Mammen aus dem *Bilitis*-Zyklus, so stellt sich einem eine auf den ersten Blick nicht ganz einfache Situation dar: Zwei spärlich bekleidete junge Frauen bieten sich, aufreizend geziert, einem gesetzten, betagteren und dicklichen Paar zur Schau; sie, eine ältere Dame im Sessel, er dahinter aufrecht stehend, mit zusammengekniffenen Augen, so, als könne er gar nicht genug be-

kommen von dem, was ihm da gerade vorgeführt wird. Es handelt sich um eine Bordelldame und einen Kunden. *Die Wahl* erscheint mithin als eine freizügigere, provokativere Variante von Émile Bernards eingangs erwähnter *Stunde des Fleisches*, dabei ist das Thema im Grunde das gleiche.

Allzu deutlich greift Jeanne Mammens hier ein Motiv der französischen Bildtradition des ausklingenden 19. Jahrhunderts auf, ergänzt aber die Darstellung um einen Aspekt, wie er insbesondere Toulouse-Lautrec in der Mappe *Elles* beschäftigt hat: In Mammens Lithografie *Die Wahl* sind die beiden jungen Prostituierten lesbisch. Weibliche Homosexualität und Prostitution werden damit thematisch und motivisch verbunden, wofür es in der französischen Kunst bereits Vorbilder gibt. In Toulouse-Lautrecs Serie *Elles* von zehn Lithografien aus dem Jahr 1896 werden Prostituierte in unterschiedlichen Situationen und Lebenszusammenhängen gezeigt: »im Speisesaal, im Salon, vor dem Toilettentisch oder beim Kartenspiel, sei es bei der Arztvisite oder bei lesbischen Rendezvous.«³¹ Eröffnet wird die Serie durch die Unterhaltungskünstlerin Cha-U-Kao im Moulin Rouge, die aus ihren homosexuellen Neigungen kein Geheimnis gemacht haben soll. Ohne Wertung, so heißt es über Toulouse-Lautrec, habe der Maler den Alltag dieser Frauen in seiner Serie festgehalten.

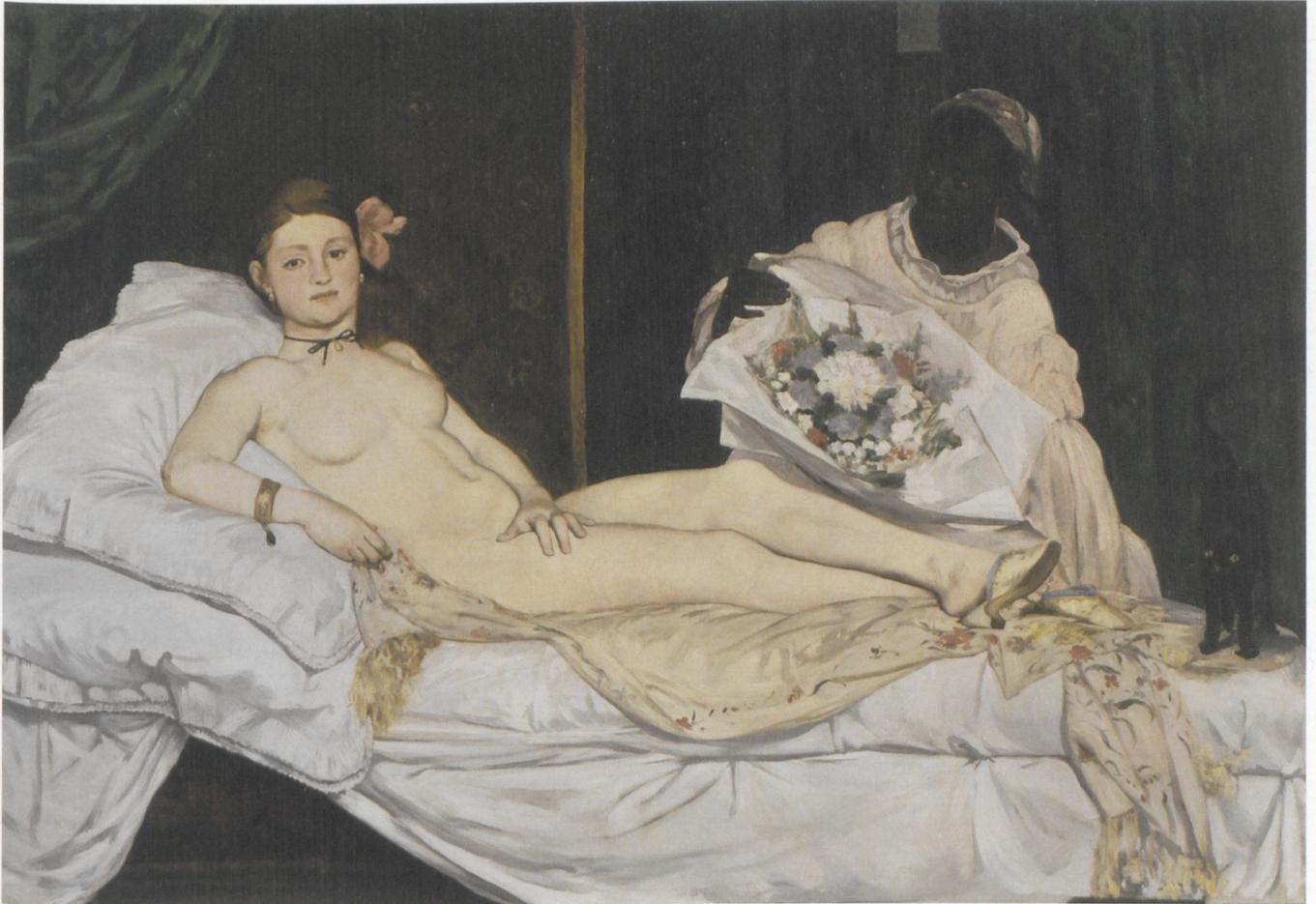
Um diesen Aspekt der Darstellung einer Prostituierten bereichert, die sich an Männer verkauft, aber Frauen liebt, schreibt sich die *Dirne auf grüner Couch* in eine französische motivische Tradition ein, die die Künstlerin fortan »neusächlich« wendet, in eine *Garçonne auf grüner Couch*. Diese dient im Deutschland der Wirtschaftskrise zu Beginn der 1930er-Jahre nicht mehr so sehr der Rehabilitierung eines gesellschaftlichen Außenseiertums, sondern erinnert an die harte und brutale Realität des Überlebenskampfes.

Jeanne Mammens *Garçonne* gehört nicht der Margueritte-schen Oberschicht an, der sich auch van Dongen verpflichtet. Vielmehr gehört sie in das von Toulouse-Lautrec beschriebene Milieu.

Ikonografisch ruft die *Dirne auf grüner Couch* eine noch berühmtere französische Bildtradition auf: Als 1865 ein zwei Jahre zuvor entstandener weiblicher Akt einen nie dagewesenen Skandal im Salon verursachte, führte Édouard Manet dem Publikum eine lebensgroße, halb Liegende vor, die durch das simple Detail eines schwarzen Bands um den Hals ganz offenkundig für jedermann keine verklärte Venus mehr, sondern eine Prostituierte darstellt. Die schwarze Dienerin der Kokotte überbringt der Liegenden soeben den Blumenstrauß eines Verehrers, in der schwarzen Katze rechts am Bildrand wird darüber hinaus gemeinhin ein erotischer Verweis auf den abwesenden Liebhaber gesehen. Sicher würde es zu weit gehen, in Mammens *Dirne* eine direkte Anspielung auf Manets *Olympia* (Abb. S. 67)³² zu sehen. Gleichwohl greift sie die Ikonografie der Halbliegenden auf, die sie in der Komposition in ein modernes Frauen- und Prostituiertenbild ihrer Epoche übersetzt. Auf diesem weicht die schwarze Dienerin der blumenkelchförmigen Lampe, das Paar Hosenträger evoziert die Präsenz des Mannes im Raum, gleichwohl weniger verschlüsselt und in seiner Zeichenhaftigkeit geradezu derb und roh.

Auf diese Weise verbinden sich in Mammens *Dirne auf grüner Couch* auf ganz besondere Weise komplexe Zusammenhänge von Kulturtransfer, bildnerischen Aneignungen und Transformationen. Sie weisen die Künstlerin als eine Grenzgängerin zwischen ikonografischen Traditionen der Jahrhundertwende und vorgefundenen Szenen großstädtischen Lebens der Weimarer Republik aus, die sie in neuen, kreativen Schöpfungen verarbeitet.

Édouard Manet, *Olympia*, 1863,
Öl auf Leinwand, 130,5 × 190 cm,
Musée d'Orsay, Paris



1 Émile Bernard, zit. nach *Émile Bernard 1868–1941*, Ausst.-Kat. Musée de l'Orangerie, Paris 2014, S. 50 [deutsche Übersetzungen im Text von der Autorin, wenn nicht anders vermerkt]. 2 Vgl. *Bordell und Boudoir, Schauplätze der Moderne*, hrsg. von Götz Adriani, Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen, Ostfildern 2005, S. 11–14. 3 Siehe Jörn Merkert, »Allein im Sturm der Zeit oder Jeanne Mammen, die Außenseiterin«, in: *Jeanne Mammen 1890–1976. Monographie und Werkverzeichnis*, hrsg. von Jörn Merkert; Werkverzeichnis von Marga Döpping und Lothar Klünner, Beiträge von Klara Drenker-Nagels u. a., Köln 1997, S. 26–33, hier S. 29 f. 4 Ebd., im Werkverzeichnis S. 274 als Nr. A 400 aufgeführt. Der Titel, der nicht von der Künstlerin selbst

stammt, ist – vergleichbar mit zahlreichen anderen Werken von Jeanne Mammen – einer von mehreren, die das Aquarell im Laufe seiner Rezeptionsgeschichte erhalten hat. Im Werkverzeichnis (Stand 1997) sind folgende Titel aufgeführt: *Die Garçonne*, *Vergnügungsgewerbe rund um den Bülowbogen* und *Blondes Mädchen*. Nach 1997 konnte noch der Titel *Siesta* nachgewiesen werden in: Curt Moreck [Konrad Haemmerling], *Kultur- und Sittengeschichte der Neuesten Zeit*, Dresden 1928–1929, S. 276. Allein der Titel *Die Garçonne* steht in auffälligem Gegensatz zu der Bezeichnung als Prostituierte. Die folgenden Überlegungen zielen daher im Wesentlichen auf dieses Spannungsverhältnis. 5 Vgl. *Sittengeschichte der Nachkriegszeit 1918–1930*,

hrsg. von Magnus Hirschfeld, Bd. 1, Leipzig und Wien o. J. [1931], S. 400 f.

6 Victor Margueritte, *La garçonne* [1922], Paris 2013. 7 Kurt Tucholsky, »Bei dem Autor der Garçonne«, in: *Vossische Zeitung*, 22.11.1924; erneut in: *Kurt Tucholsky. Gesamtausgabe. Texte und Briefe*, Bd. 6: Texte 1923–1924, hrsg. von Stephanie J. Burrows und Gisela Enzmann-Kraiker, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 391–396, hier S. 391 f. 8 In diese Richtung zielen bereits zeitgenössische Kommentare, vgl. Rita E. Täuber, *Der hässliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930*, Berlin 1997, S. 192. 9 Zur Gattung ausführlich siehe Julia Drost, *La garçonne. Wandlungen einer literarischen Figur*, Göttingen 2003, S. 48 ff. 10 Margueritte 2013 (wie Anm. 6), S. 298. 11 Léon Blum, *Du mariage*, Paris 1907; neben Blums Werk liegen auf dem Schreibtisch des Historikers Vignabos auch die Publikationen der Frauenrechtlerin Ellen Key *Love and Marriage* (1911) und des Arztes und Psychiaters Édouard Toulouse *La Question sexuelle et la femme* (1918). Alle drei Schriften kritisieren die herkömmliche Form der bürgerlichen Ehe. So fordert Blum in seinem Buch die gleichen sexuellen Freiheiten für Frauen vor der Ehe, wie sie Männern zustehen. 12 Die Zahl findet sich bei Anne-Marie Sohn, »La garçonne face à l'opinion publique: type littéraire ou type social des années 20?«, in: *Le Mouvement social*, Nr. 80, Juli–September 1972, S. 8. 13 Paul Colin, »Après la garçonne«, in: *Europe*, 15.7.1923. 14 Vgl. Drost 2003 (wie Anm. 9), S. 112–116; dies wird besonders deutlich an der Aussage der radikalen Feministin Renée Papaud, die auch von anderen Kritikern geteilt wurde: »La suggestion du livre est un fait. Que de »Werther« Goethe a-t-il produit, que de »Garçonne« naîtront où sont nées du livre de Margueritte.« Renée Papaud, »Le Féminisme à travers le roman«, in: *Bulletin des groupes féministes de l'enseignement laïque*, Bd. 23, Februar 1924. 15 Jean de Pierrefeu, *Les Débats*, zit. nach Anne Manson, »Le scandale de La garçonne«, in: *Les Années folles*, hrsg. von Gilbert Guilleminault, Paris 1956, S. 177. 16 Drost 2003 (wie Anm. 9), S. 113. 17 Ebd., S. 36 f; Victor Margueritte schloss sich 1898 zusammen mit seinem Bruder Paul aktiv der feministischen Bewegung an. Beide konzentrierten sich vor allem auf eine Reformierung des Scheidungsrechts, was jedoch erfolglos blieb. 18 Louis Aragon, *Abhandlung über den Stil.*

Surrealistisches Traktat, Berlin 1987, S. 43. Die sogenannte »Loi Naquet« führte in Frankreich 1884 das Recht auf Scheidung wieder ein, das während der Französischen Revolution geschaffen, aber auf Druck der katholischen Kirche im Jahre 1816 wieder abgeschafft worden war. 19 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris 1957, S. 190. 20 Vgl. Katharina Sykora, »Die neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre«, in: *Die neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, hrsg. von Katharina Sykora u. a., Marburg 1993, S. 9–24, hier S. 9. 21 Christine Bard, *Les Garçonnes. Modes et mythes des années folles*, Paris 1998, S. 96. 22 Victor Margueritte, *La garçonne, avec 28 illustrations hors-texte en couleurs de Van Dongen*, Paris 1925; für eine ausführliche Analyse der Illustrationen Kees van Dongens von *La garçonne* siehe Julia Drost, »Kees van Dongens Garçonne: Illustration oder Interpretation von Victor Marguerittes Skandalroman«, in: *Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre*, hrsg. von Stephanie Bung und Margarete Zimmermann, Göttingen 2006, S. 183–199. 23 Abb. bei Hirschfeld o. J. [1931] (wie Anm. 5), S. 401. 24 Siehe Louis Chaumeil, in: *Van Dongen. L'Homme et l'artiste – la vie et l'œuvre*, Genf 1967. 25 Vgl. den Beitrag von Lydia Böhmert in diesem Buch, S. 102–117. 26 Curt Moreck [Konrad Haemmerling], *Führer durch das »lasterhafte« Berlin*, Berlin 1996 [1931], S. 6–8. 27 Patrick de Villepin, *Victor Margueritte. Biographie. La vie scandaleuse de l'auteur de La garçonne*, Paris 1991, S. 229. 28 Lothar Fischer, *Anita Berber. Göttin der Nacht*, Berlin 2007, S. 88. 29 Dieses Magazin existierte von 1930 bis 1932 und ist – unvollständig – lediglich in der Kölner Universitätsbibliothek erhalten. 30 Vgl. Moreck 1996 (wie Anm. 24), S. 156–176. 31 Vgl. Ausst.-Kat. Kunsthalle Tübingen 2005 (wie Anm. 2), S. 180. 32 Vgl. den Beitrag »Jeanne Mammen – Biografie. Versuch einer »Bioschraffie«« in diesem Buch, S. 181.