

# Neue Flora: Von Blüten und Verwandlungen in den 1920er Jahren

Black days of winter all were through  
The blossoms came and they brought you  
Clouds left the sky  
And I knew the reason why  
They made way for you and the blossom.  
– Nick Drake, *Blossom*

Florales hatte in den 1920er Jahren Konjunktur. Blütenmuster fanden sich auf Sommerkleidern, Blumen und Blätter waren bestimmende Motive in Modezeichnungen. Die in der Mode und ihrer Bewerbung verbreiteten Pflanzenmotive sollten Käufer\*innen offensichtlich verführen, in Kleidung zu investieren. Diese Beobachtung ist zunächst kein außergewöhnlicher Befund, sind Textilien mit Blütenmuster auch noch in der Gegenwart der 2020er Jahren weit verbreitet. Dennoch lohnt es sich, den Blick auf die Blumeneuphorie der Weimarer Republik scharf zu stellen, befinden wir uns doch in einer Zeit, als sich zumindest in den Großstädten Geschlechterrollen mehr denn je differenzierten und entgrenzten. Die Auflösung einer kategorialen Trennung von Weiblichkeit und Männlichkeit formulierte sich nirgends so auffällig wie in der Mode, was hier Kleidung ebenso einschließt wie Frisuren, Schminke und Attitüden. Blüten als Muster, Dekors und Ausstattung hatten ambivalente Bedeutungen – zwischen den Geschlechtern, zwischen Haut und Textilem, zwischen Flora und Garçonne. Um dies historisch einzuordnen, sei erinnert an den Botaniker Carl von Linné, dessen Beschreibungen der Pflanzenwelt bis heute prägend sind, aber auch geprägt waren von seinem Geschlechter- und Weltbild. Auf einer Moorwanderung in Lappland 1732 stieß er auf eine Blume, der er den Namen einer Figur der griechischen Mythologie geben sollte, nämlich Andromeda, und die er wie folgt beschrieb: »Ich bezweifle, dass ein Maler imstande ist, auf das Bild einer Jungfrau solche Anmut zu übertragen und ihren Wangen solche Schönheit als Schmuck zu verleihen.«<sup>1</sup> Die Blume als (Jung-)Frau ist ein Motiv, das er in seinen seither in vielen Sprachen aufgelegten botanisch-wissenschaftlichen Schriften häufig verwendete, obgleich die meisten Blumen tatsächlich Hermaphroditen sind.<sup>2</sup>

## Neue Flora, neue Frau

Die Zwanzigerjahre des 20. Jahrhunderts gelten als Dezennium, in dem sich die Neue Frau erfand: Emanzipiert vom konservativen Frauenbild des Wilhelminischen Kaiserreichs, das mit Ende des Ersten Weltkriegs von der Weimarer Republik abgelöst wurde, entstanden gerade im urbanen Milieu neue Freiräume. Mehr Frauen waren berufstätig und arbeiteten als Sekretärinnen, Schaffnerinnen, Chemikerinnen oder Bildhauerinnen, sie waren in Cafés und Kinos ohne männliche Begleitung präsent.<sup>3</sup>



Jeanne Mammen, *Der Magnolienbaum. Sommerkleid von Hermann Gerson*, in: *Styl*, 2, 1924



Otto Dix, *Martha Dix*, 1926. Museum Ludwig, Köln, ML 10283



August Sander, *Sekretärin beim Westdeutschen Rundfunk in Köln (Anneli Strohal)*. Museum Ludwig, Köln, FH 12558

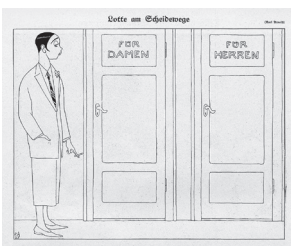
Diese Emanzipation vollzog sich auch in Kleidung und Erscheinungsbild: Ehemals bodenlange Röcke wichen kürzeren Modellen, Korsette wurden durch Mieder ersetzt oder fielen ganz weg, die Haare wurden kürzer. Diese optischen Veränderungen manifestierten sich in maskulinen Bezeichnungen wie der Frisur »Bubikopf« oder der »Garçonne«, der mit männlichen Attributen wie Krawatte oder Monokel ausgestaffierten Frau der Zwanziger.<sup>4</sup> Der Sammelbegriff der »Neuen Frau« suggerierte als »Aufbruchphantasie«<sup>5</sup> die radikale Abwendung von der vergangenen Epoche.

Erstaunlich ist dabei die Hartnäckigkeit, mit der sich traditionelle Zuschreibungen erhielten, hier vor allem in der angenommenen besonderen Naturnähe der Frau: Die Vorstellungen von Weiblichkeit als natürlich und naturnah zeigten sich etwa in der Präsenz von Blumen und Blüten als Stoffmuster auf Sommerkleidern und Schals, aber auch in der Natur als Setting oder Kulisse für Modezeichnungen und -fotografien.<sup>6</sup> Florales gab den Ton an für die kleine Modevignette in der Tageszeitung ebenso wie für künstlerisch anspruchsvolle Pochoir-Drucke in der bibliophilen Zeitschrift *Styl*. Jeanne Mammen etwa setzt das Sommerkleid aus dem Modehaus Gerson an einem Modell mit eleganter Körperhaltung in Szene, das vor einem Magnolienbaum steht.<sup>7</sup> So kunstvoll und maniert die beiden Modebilder wirken, so verknüpfen sie doch Natur und Weiblichkeit als untrennbare Einheit.

Die Neue Frau ist auch immer noch eine neue Flora, die Göttin des Blühens aus der römischen Mythologie und allegorische Verkörperung des Frühlings, jener Jahreszeit, die Neues gebiert.<sup>8</sup> Wenn also der Künstler Otto Dix seine Frau Martha Dix in einem ornamental-vegetabil verzierten Kleid und mit Trompetenblume in der Hand malt, dann erscheint sie als Teil einer Geschichte der Frau als Natur – und ist doch mit ihrem knielangen Kleid und den halblangen Haaren mit strenger Ponyfrisur zweifellos in den 1920er Jahren zu verorten. Selbst in so visuell radikal zeitgenössisch wirkenden Erscheinungen wie der von August Sander fotografierten Anneli Strohal, einer Sekretärin beim Westdeutschen Rundfunk in Köln, bewirkt das Florale eine Rückbindung an konventionelle Frauenbilder: Strohal trägt Kurzhaarfrisur und raucht Zigarette, auf ihrem hochgeschlossenen schmalen Kleid ist unterhalb der Brust eine florale Stickerei angebracht, die sich über Bauch und Schoß (als Orte der Reproduktion) bis zum Knie zieht. Muster hatten ihre eigenen Codes: Während geometrische Muster, Karos oder Streifen als »männlich« galten, wurden florale Dekors als »weiblich« verstanden.<sup>9</sup>

## Fluide Identitäten

Vor einer »Vermännlichung« der Frau warnten indes in den 1920er Jahren Texte und satirische Bilder. Diese entwarfen das Schreckensbild einer sich nicht mehr reproduzierenden Weiblichkeit und verwiesen damit auf ein mögliches Ende der Spezies Mensch. *Lotte am Scheidewege* in Karl Arnolds Zeichnung für die Zeitschrift *Simplicissimus* (1925) kann sich nicht zwischen der Damen- und Herrentoilette entscheiden. Die vermännlichten, »herrlichen«<sup>10</sup> Neuen Frauen traten in Anzügen oder strengen Kostümen, mit Krawatte, Monokel, Spazierstock oder Zigarette in Erscheinung. Die Blume hat, wie bei Lotte, in diesen Ausstattungen nur noch einen kleinen, spektakulären Auftritt, etwa



Karl Arnold, *Lotte am Scheidewege*, in: *Simplicissimus*, 5, 1925



Alfred Eisenstaedt, *Marlene Dietrich*, um 1928. Museum Ludwig, Köln, ML/F 1977/0247



Renée Sintenis, *Kleine Daphne*, 1918. Museum Ludwig, Köln, ML 76/SK 0067



Man Ray, *Rose Sélavy (Marcel Duchamp)*, 1921. Philadelphia Museum of Art

am Revers. Damit inszeniert sich die Garçonne als Kavalier oder Galan und in ihrer Sexualität als potenziell frauenliebend.<sup>11</sup>

Die Potenzialität ist eine für die fluiden Identitäten der 1920er Jahre zentrale, transitiäre Denkfigur, weil der Begriff im Ungefähren lässt, ob es sich im Aussehen, Pose und Haltung um ein Bekenntnis zur Homosexualität oder um eine modische Selbstinszenierung handelt. Alfred Eisenstaedts Fotografie der Schauspielerin Marlene Dietrich zeigt sie 1928 in Frack und mit Zylinder. Die linke Hand ist in die Hosentasche gesteckt, eine große weiße Blüte am Revers ist eine selbstbewusste und schillernde Erinnerung an die Flora. Anne Hollander beschreibt in ihrer Studie *Anzug und Eros*, wie Gemälde des 19. Jahrhunderts den Mann im dunklen Anzug mit dem Licht und den Farben der Natur kontrastierten: »Derartige Werke stellen die moralische und intellektuelle Überlegenheit des Mannes gegenüber dem glänzenden Mangel an Disziplin in der Natur heraus [...]«. <sup>12</sup> Indem Marlene Dietrich für sich die Distinktion des Anzugs von der Natur beansprucht und gleichzeitig die auffällig große Blüte als Dekor verwendet, löst sie die hermetischen Grenzen zwischen Natur/Kultur und weiblich/männlich auf.

Verwandlung und beständige Selbsterneuerung sind wiederkehrende Motive in der bildenden Kunst und Literatur, so etwa in der Skulptur *Kleine Daphne* (1918) von Renée Sintenis. Die Bildhauerin erfasst den Moment, in dem sich die Nymphe in einen Lorbeer verwandelt, um sich der sexuell motivierten Verfolgung durch Apollon zu entziehen. Im Jahr 1934 illustrierte Sintenis Virginia Woolfs Buch *Flush. Geschichte eines berühmten Hundes* für den Verlag S. Fischer. Bereits 1929 wurde Woolfs Roman *Orlando. Die Geschichte eines Lebens* in deutscher Übersetzung im Insel-Verlag in Leipzig veröffentlicht. Das Buch beschreibt über einen Zeitraum von dreihundert Jahren und beginnend im 16. Jahrhundert das Leben und Werden der Titelfigur Orlando, die\*der sich über Nacht vom Mann zur Frau verwandelt.

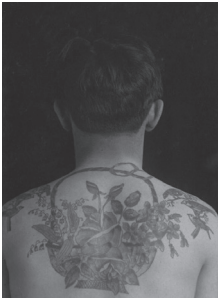
Zeitgleich zu Woolfs *Orlando* entfaltet sich das Werk der dänischen Malerin und Transfrau Lili Elbe, die zunächst als Mann lebte und sich 1930 einer geschlechtsangleichenden Operation unterzog. Fotografien zeigen Elbe in floral gemusterten Sommerkleidern, die das Recht auf eine Selbsteinschreibung in eine dezidiert weibliche Mode-Geschichte unterstreichen – im Sinne eines »Becoming Flora« (Flora werden). Blumen können dabei auch ein Mittel sein, um den Anteil der Weiblichkeit zu akzentuieren, etwa beim männlichen Self-Fashioning: Aus dem Künstler Marcel Duchamp wird in einer fotografischen Serie von Man Ray das Alter Ego Rose Sélavy. Hut, Perücke, Schmuck, Kleid und ein als spezifisch weiblich zu verstehendes Gestenrepertoire tragen zur Transformation bei. In dem floralen Namen Rose Sélavy verbergen sich verschiedene Deutungswege, die Rose, die Farbe Rosa und – als Anagramm – der Eros, c'est la vie, das ist das Leben.<sup>13</sup>

## Blumen der Haut

Die Blume ist jedoch nicht nur auf der zweiten Haut, der Mode, zu finden, sondern zeigt sich als Motiv auf der ersten Haut, auf der tätowierten Epidermis. Die Haut wird, wie Beate Ermacora schreibt, häufig als »Zeichensystem gelesen« und als



Otto Dix, *Suleika, das tätowierte Wunder (Maud Arizona)*, aus der Mappe: »Zirkus« (Radierwerk IV). Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Christian Warlich (Tätowierer), ohne Titel, 1920er Jahre. Museum für Hamburgische Geschichte – Stiftung Historische Museen Hamburg

»Stellvertreterin des Ich, wenn nicht gar als das eigentliche Ich interpretiert«.<sup>14</sup> Die Tätowierung kann also als eng an den\*die Träger\*in gebundene, dauerhafte Selbst-Äußerung verstanden werden. Auf der Haut manifestiert sich Lebensgeschichte.

Noch im frühen 20. Jahrhundert war die sichtbare Tätowierung in der westlichen Hemisphäre eine Milieukunst und wurde an und von Seeleuten, Schausteller\*innen, Sexarbeiter\*innen und Gefängnisinsassen praktiziert. Der Architekt Adolf Loos schrieb 1908: »Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter. Es gibt gefängnisse, in denen achtzig prozent der häftlinge tätowierungen aufweisen.«<sup>15</sup> Zur Professionalisierung des Tätowierens in Deutschland trug Christian Warlich bei, der seine Tätowierstube seit 1919 als Teil einer Gaststätte auf Hamburg-St. Pauli führte. In seinem Vorlagenbuch finden sich zahlreiche florale Motive: eine Frau, deren Oberkörper einer roten Blume entwächst, blütenumrankte Herzen mit Widmung an die Mutter oder ein Frauenakt auf Weinranke.<sup>16</sup> Auch Fotografien der von Warlich tätowierten Körper zeigen florale Motive, darunter großflächige Arrangements wie einen Blumenkorb auf den Schulterblättern eines Mannes, mit Vögeln, die auf den weit ausgreifenden Zweigen sitzen. In seiner großzügigen Ausprägung als dichte Ganzkörper-tätowierung wird das florale Motiv zum Blumenanzug oder zu den »fleurs de peau«,<sup>17</sup> den Blumen der Haut.

Das Blütenmotiv in den 1920er Jahren kann – so ist eine Erkenntnis dieses Textes – nicht nur auf eine Betonung tradierter Weiblichkeit zurückgeführt werden. Die Konjunktur von Blumenmotiven in der Mode oder auf der Haut kann auch als selbstbewusstes Self-Fashioning verstanden werden, das als Mittel der Überwindung binär verstandener Identitäten und Geschlechter eingesetzt wurde. Bemerkenswert ist, dass sich hier etwas dauerhaft in den Körper einschreibt, das sonst nur zyklisch aufgefasst wird: Blüten sind eine Hervorbringung des Frühlings. Aus Blüten kann sich im Sommer eine Frucht entwickeln, spätestens der Herbst bedeutet das vorläufige Ende des Zyklus, der erst im nächsten Jahr wieder von vorn beginnt. Dieses Werden und Vergehen regte den Songwriter Nick Drake in den frühen 1970er Jahren zu seinem Song *Blossom* an, in dem er die unerfüllt bleibende Zuneigung zu einer Person mit der Jahreszeit des Frühlings und den Blüten zusammenbringt. Drakes Song endet mit der Erkenntnis des zyklischen Werdens und Vergehens: »When spring returns I'll look again / To find another blossom friend / Until I do / Find something new / I'll just think of you and the blossom.«<sup>18</sup> In Gestalt der Tätowierung jedoch lässt sich die Blüte dauerhaft und alterslos konservieren, auf der Haut als Bildträgerin<sup>19</sup> wird das Florale eins mit dem Menschen.

1 Carl von Linné, zit. n. Isabel Kranz, »Zur Poetik der Pflanzennamen der Botanik: Carl von Linné«, in: *Poetica*, Bd. 50, 2019, S. 96–118, hier S. 104.

2 Siehe Londa Schiebinger, *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1993, S. 21.

3 Siehe die Bildstrecke »Frauen, die ihr Geld selbst verdienen« im *Moden-Spiegel*, 42, 1926, die eine Laborantin, Schriftstellerin, Bildhauerin und Malerin zeigt. Dazu Burcu Dogramaci, »Frauen, die ihr Geld selbst verdienen«. Lieselotte Friedlaender, der »Moden-Spiegel« und das Bild der großstädtischen Frau«, in: *Garçonnnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre (Querelles. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung*, Bd. 11), Göttingen: Wallstein 2006, S. 47–67, hier S. 54–56.



- 4 Vgl. Susanne Meyer-Büser, *Bubikopf und Gretchenzopf. Die Frau der zwanziger Jahre*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Heidelberg: Edition Braus 1995; Annegret Pelz, »City Girls im Büro. Schreibkräfte mit Bubikopf«, in: Julia Freytag und Alexandra Tacke (Hrsg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2011, S. 35–54.
- 5 Katharina Sykora, Annette Dorgerloh, Doris Noell-Rumpeltes und Ada Raev, »Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre«, in: dies. (Hrsg.), *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg: Jonas Verlag 1993, S. 9–24. Siehe auch, Petra Bock, »Zwischen den Zeiten – Neue Frauen und die Weimarer Republik«, in: dies. und Katja Koblitz (Hrsg.), *Neue Frauen zwischen den Zeiten*, Berlin: Edition Hentrich 1995, S. 14–37.
- 6 Vgl. Gesa Kessemeier, *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der »Neuen Frau« in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Mode der Jahre 1920 bis 1929*, Dortmund: edition ebersbach 2000, hier besonders das Kapitel »Frau und Natur«, S. 144–149.
- 7 Zu Modebildern der 1920er Jahre in *Styl* und anderen Zeitschriften siehe Burcu Dogramaci, »Fenster zur Welt – Künstlerische Modegraphik der Weimarer Republik aus dem Bestand der Kunstbibliothek zu Berlin«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen 2003*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 2004, S. 201–233.
- 8 Julius S. Held und Ulrich Rehm, »Flora« (2001), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 9, Sp. 1306–1348. Online: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89043>.
- 9 Vgl. Kessemeier, *Sportlich, sachlich, männlich*, S. 237–240.
- 10 Ebd., S. 206, die Bildunterschriften und Texte aus Modezeitschriften der 1920er Jahre zitiert.
- 11 *Garçonne* war auch der Titel einer Berliner Zeitschrift, die zwischen 1930 und 1932 erschien und die Nachfolge des Magazins *Frauenliebe* antrat. Vgl. Petra Schlierkamp, »Die Garçonne«, in: *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin: Edition Hentrich 1992, S. 169–179.
- 12 Anne Hollander, *Anzug und Eros. Eine Geschichte der modernen Kleidung*, Berlin: Berlin Verlag 1995, S. 239.
- 13 Siehe u.a. Deborah Johnson, »R(r)ose Sélavy as Man Ray – reconsidering the alter ego of Marcel Duchamp«, in: *The Art Journal*, 72, 1, 2013, S. 80–94.
- 14 Beata Ermacora, »Doppelt Haut«, in: *Doppelt Haut*, Ausst.-Kat. Kunsthalle zu Kiel, 1996, S. 7–15, hier S. 7.
- 15 Adolf Loos, »Ornament und Verbrechen« (1908), in: Ulrich Conrads (Hrsg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Gütersloh: Bertelsmann 1964, S. 15–21, hier S. 15.
- 16 Vgl. umfassend Ole Wittmann (Hrsg.), *Christian Warlich – Tattoo Flash Book. Vortagealbum des Königs der Tätowierer*, München, London, New York: Prestel 2019. Naturmotive können auch im virtuellen Rundgang zur Ausstellung *Tattoo-Legenden: Christian Warlich auf St. Pauli*, Museum für Hamburgische Geschichte, 2019, identifiziert werden: <https://my.matterport.com/show/?m=fv4HDgwSFmu>.
- 17 Adaption des Buchtitels *Fleurs de peau*, das die Farbfotografien eines Gefängnisarztes versammelt, die dieser im Lyon der 1930er Jahre von tätowierten Insassen anfertigte. Gérard Lévy und Serge Bramly, *Fleurs de peau. Bilder auf der Haut*, München: Gina Keyahoff Verlag 1999.
- 18 Nick Drakes *Blossom* ist hier zu hören: <https://www.youtube.com/watch?v=2sy7ik6qM90>.
- 19 Christoph Geissmar-Brandt beschreibt die Epidermis in ihren unterschiedlichen Sinndeutungen als »Leder, Pergament, lebendige Haut, Film, Leinwand, [...] und nicht zuletzt als Papier«. Christoph Geissmar-Brandt, »Gesichter der Haut – Einleitung«, in: Christoph Geissmar-Brandt, Irmela Hijiya-Kirschnereit u. a. (Hrsg.): *Gesichter der Haut*, Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld/Nexus 2002, S. 11–16, hier S. 11.