GENDER OPEN REPOSITORIUM

"Frauen, die ihr Geld selbst verdienen" : Lieselotte Friedlaender, der 'Moden-Spiegel' und das Bild der großstädtischen Frau

Dogramaci, Burcu

2006

https://doi.org/10.25595/590

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dogramaci, Burcu: *"Frauen, die ihr Geld selbst verdienen" : Lieselotte Friedlaender, der 'Moden-Spiegel' und das Bild der großstädtischen Frau*, in: Querelles : Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung (2006) Nr: 11, 47-67. DOI: https://doi.org/10.25595/590.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Wallstein Verlag.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Quer*elles*. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
2006

Quer*elles*. Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung
erscheint in Verbindung mit der Edition
Ergebnisse der Frauen- und Geschlechterforschung
an der Freien Universität Berlin

Beirat

Anke Bennholdt-Thomsen (Berlin), Renate Berger (Berlin),
Ulla Bock (Berlin), Angelika Ebrecht (Berlin), Susanne Kord
(Washington), Irmela von der Lühe (Berlin), Anita Runge (Berlin),
Angelika Schaser (Hamburg), Margarete Zimmermann (Berlin)

Herausgeberinnen des Bandes
Stephanie Bung und Margarete Zimmermann

Redaktion
Anita Runge
Zentraleinrichtung zur Förderung
von Frauen- und Geschlechterforschung
Habelschwerdter Allee 45
14195 Berlin

QUER*ELLES*

Jahrbuch für Frauen- und Geschlechterforschung 2006

Band 11

Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre

WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

Stephanie Bung und Margarete Zimmermann: Von Paris nach Berlin: Victor Margueritte *La Garçonne* und die Folgen 7

Aufsätze

Christine Elise Mani: Jeanne Mammen – Eine Berlinerin aus Paris. Von der Modezeichnerin zur neusachlichen Großstadtchronistin 29
Burcu Dogramaci: »Frauen, die ihr Geld selbst verdienen«. Lieselotte Friedlaender, der »Moden-Spiegel« und das Bild der großstädtischen Frau 47
Cécile Godefroy: Sonia Delaunay et la modernité: les images de mode de la boutique simultanée 68
Julia Bertschik: »Das Paradies der Frau«. Zum Genre des Konfektionsromans in der Weimarer Republik 89
Giovanna Zapperi: Rrose Sélavy ou la féminité comme spectacle. Marcel Duchamp et la femme américaine 104
Adelheid Rasche: Der männliche Blick. Das Bild der ›Neuen Frau‹ in Männer-Zeitschriften 118
Cécile Berthier: Quand les garçonnes voyagent … 133
Vanessa Loewel: Chapeau-melon und *fume-cigarette*. Mode und Accessoires in der Literatur der zwanziger Jahre 148
Stephanie Bung: Le catholicisme et les robes: Geist und (textile) Materie im Tagebuch der Catherine Pozzi 164

Fundstück

Julia Drost: Kees van Dongens Garçonne: Illustration oder Interpretation von Victor Margueritte Skandalroman? 183

Forum

Stephanie Bung und Margarete Zimmermann: Drei Übersetzungen und eine Parodie: die deutsche *Garçonne* 201
Margarete Zimmermann: Hans Reimann und der Streit um die Garçonne 216

Abbildungsverzeichnis 224
Über die Autorinnen 225
Editorial 227

»Frauen, die ihr Geld selbst verdienen«

Lieselotte Friedlaender, der »Moden-Spiegel« und das Bild der großstädtischen Frau

von

Burcu Dogramaci

Elle fut l'une des dessinatrices de mode les plus connues de l'époque de Weimar: Lieselotte Friedlaender (1898-1973) dirigea le »Moden-Spiegel«, supplément hebdomadaire du »Berliner Tageblatt«, des années vingt au début des années trente. Ses illustrations, vignettes et frontispices délicats étaient certes dédiés à la mode contemporaine mais thématisaient et commentaient également la nouvelle image de la femme. Les protagonistes de Friedlaender se meuvent, sûres d'elles, dans l'espace public de la métropole. Accompagnée ou non d'un homme, la nouvelle femme des années vingt fréquente les cafés, les restaurants et les théâtres. Lieselotte Friedlaender créa une image progressive de la femme dans des articles tels que »Les femmes qui gagnent elles-mêmes leur vie« ou »Comment se couper les cheveux à la garçonne«. Le »Moden-Spiegel« contribua ainsi à l'établissement d'un modèle nouveau – celui de la femme métropolitaine et moderne.

Im Jahr 1928 erschien im »Moden-Spiegel« ein Artikel über den »Backfisch aller Zeiten«. Die Autorin mit dem Pseudonym Alexa reflektierte darin über die neuen Freiräume der jungen Mädchen ihrer Zeit, deren Berufs- und Freizeitleben sich so grundlegend von dem früherer Generationen unterschied:

> Der Backfisch von heute schwimmt, turnt, macht seine gymnastischen Uebungen, treibt seinen Sport, um für den Lebenskampf gerüstet zu sein. Der Backfisch von heute ist ein wichtiger Faktor im Kreise der Familie, ist entweder Lehrling mit Aussicht auf Gesellenprüfung und Meistertitel, also auf einen gewinnbringenden Beruf, dessen Erträgnisse auch schliesslich einmal der Familie zugute kommen werden, oder er ist bereits in Amt und Würden, tippt mit seinen kleinen Händen eifrig auf der Maschine, verdient sein Geld, bezahlt stolz zu Hause ›Pension‹ und nimmt dafür die Freiheit in Anspruch, am Abend auszugehen und tanzen zu dürfen, mit wem er will. Spricht die Mutter leise von Heirat, so lächelt der Backfisch von heute überlegen. Er wird eines Tages auf eigenen Füssen stehen, den Unterhalt verdienen und sogar in der Lage sein, falls notwendig, noch für die Eltern zu sorgen.[1]

1 Alexa: Der Backfisch aller Zeiten. In: Moden-Spiegel, 1928, H. 30, o. S.

Der »Moden-Spiegel«, eine wöchentlich publizierte Beilage der Tageszeitung *Berliner Tageblatt*[2], war kein Organ mit offensichtlich emanzipatorischer Prätention, kein lautstarker Rufer nach Gleichberechtigung – im Gegenteil: Die Themen, denen sich das Blatt unter Federführung von Redakteurinnen wie Ola Alsen und Ruth Goetz hauptsächlich widmete, waren die gehobene Couture aus Berliner Salons, das müßige Leben der Hautevolee, die prominenten Persönlichkeiten aus Wirtschaft und Kultur, deren Leben von süßen Teestunden und schwelgerischen Ballnächten dominiert zu sein schien. Und dennoch war der »Moden-Spiegel« ein progressives Journal, das fast beiläufig die radikalen optischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Frau als Status quo postulierte. Dies geschah durch einzelne Berichte über modische Accessoires wie das Monokel der Dame[3], ein Heft zum Thema »Interview mit jungen Mädchen«, in denen verschiedene Berufsbilder vorgestellt wurden,[4] Artikel über die »Mode der Berufskleidung«[5] oder eben jene Reflexion über den selbstbewußten Backfisch. Die Berufstätigkeit der Frau wurde als Selbstverständlichkeit vorausgesetzt. Im Jahr 1931 schreibt Ruth Goetz in einem Beitrag über »Praktische Gesichtspunkte für Eleganz«: »Eine Frau muss sich schon morgens anziehen, wenn sie am Abend das Theater besuchen will, weil sie nicht Zeit genug hat, von ihrer Arbeitsstätte noch einmal nach Hause zu gehen.«[6]

Einige der erwähnten Texte wurden von der Künstlerin Lieselotte Friedlaender illustriert, die seit 1922 für die zeichnerische Ausstattung des »Moden-Spiegels« verantwortlich war und mit ihren Illustrationen das optische Erscheinungsbild der Beilage über Jahre entscheidend prägte. Mit ihren Zeichnungen, so die Prämisse dieses Beitrags, trug Lieselotte Friedlaender ganz wesentlich zur Präfiguration von Ideal- und Vorbil-

2 Die Tageszeitung (1871 begründet und 1933 gleichgeschaltet) war das wichtigste Produkt des Hauses Mosse. Das *Berliner Tageblatt* galt durch seine kritischen Beiträge zu Politik und Wirtschaft im In- und Ausland schon bald als maßgebliche demokratische Stimme des Kaiserreiches. Zahlreiche Beilagen sollten die Attraktivität des Blattes erhöhen, beispielsweise »Ulk«, »Haus Hof Garten«, »Technische Rundschau« und seit 1921 die illustrierte Beilage »Moden-Spiegel«. Vgl. Friedrich, Thomas: Aus dem Hause Mosse. Das *Berliner Tageblatt*, seine Beilagen und der Bildjournalismus. In: Kat. Lieselotte Friedlaender 1898-1973. Schicksal einer Berliner Modegraphikerin. Berlin 1998, S. 90-94.

3 Das Monokel der Dame. In: Moden-Spiegel, 1924, H. 44, o. S.

4 Interview mit jungen Mädchen. In: Moden-Spiegel, 1931, H. 31, o. S.

5 Moden-Spiegel, 1924, H. 49, o. S.

6 Moden-Spiegel, 1931, H. 48, S. 1.

dern bei. Ihre Illustrationen erreichten – anders als bei ihren malenden oder bildhauernden Kolleginnen, die sich ebenfalls dem Frauenbild ihrer Zeit widmeten – hunderttausende Leser und Leserinnen, die den »Moden-Spiegel« wöchentlich rezipierten: im Jahr 1926 hatte allein das *Berliner Tageblatt* 250 000 feste Abonnenten.[7]

Friedlaenders Frauenbild

In der Zeit seines Erscheinens zwischen 1921 und 1933 begleitete der »Moden-Spiegel« die aktuellen Modelinien wöchentlich in Wort und Bild. Damit war er nicht nur ein Seismograph für die feinen Nuancen im Wandel der Moden, sondern spiegelte gleichzeitig auch das wechselnde Frauenideal jener Jahre wider. Das geschah nicht nur durch modische Kontroversen wie »Kurz oder lang?« oder die – wieder – aktuell gewordene »schlanke Linie« bei Mänteln oder Kleidern. Es waren auch die Bilder zum Text, die einen Kommentar zu den Idealvorstellungen des weiblichen Körpers abgaben. Während Lieselotte Friedlaender zu Beginn der zwanziger Jahre noch den geheimnisvollen Vamptypus in der damals mondänen, knöchellangen Mode visualisierte – vermutlich eine Paraphrase auf die Stummfilmikonen[8] ihrer Zeit – kreierte sie um 1925 das Bild der sportlichen Großstädterin. Groß und schlank, bildfüllend und dynamisch sind diese Frauen, die sich im schmalen Kostüm und engen Topfhut durch Friedlaenders Zeichnungen bewegen (Abb. 7). In ihren Modebildern stellte die Künstlerin nicht nur die neuesten modischen Kreationen vor, sie entwarf für sie eine eigene, höchst artifizielle, bisweilen romantisierende Welt, vor allem aber schuf die Künstlerin Protagonistinnen, die längst nicht mehr um gesellschaftliche oder politische Freiheiten ringen mußten. Selbstverständlich bewegen sich ihre gezeichneten Frauen im öffentlichen Raum der Großstadt, bevölkern Cafés und Restaurants, treiben Sport, wandern und segeln.

7 Hamburger, Richard: Zeitungsverlag und Annoncen-Expedition Rudolf Mosse. Berlin 1928, S. 16.

8 Im Nachlaß Lieselotte Friedlaenders finden sich zahlreiche Zeichnungen Asta Nielsens, die eben jene verschatteten Augen und den düster-verführerischen Blick hat, der auch die zeitgleich entstandenen Frauenfiguren Friedlaenders in Zeichnungen für humoristische Zeitschriften wie »Ulk«, »Lustige Blätter« kennzeichnet.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 7: Lieselotte Friedlaender,
Deren Sorgen und Rothschilds Geld, 1927.

Viele Frauen benutzten in den zwanziger Jahren Puder und Lippenstift in der Öffentlichkeit, ein Vorgang, der noch wenige Jahre zuvor einen Skandal provoziert hätte und nun zumindest die Zeitgenossen polarisierte. Lieselotte Friedlaender thematisierte das Schminken in der Öffentlichkeit in einigen Illustrationen, so auch in der Zeichnung »Er: Ach lass das doch bitte!«[9] von 1927, in der eine Dame die ermahnenden Blicke

9 Vgl. Dogramaci, Burcu: Lieselotte Friedlaender (1898-1973). Eine Künstlerin der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Pressegraphik der zwanziger Jahre. Tübingen 2001, S. 114.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 8: Lieselotte Friedlaender,
So wird der Bubenkopf geschnitten, 1925.

ihres männlichen Begleiters ignoriert und sich die Lippen nachzieht. Die modernen Frauen, die Friedlaender auf das Papier bannte, sind zwar erstaunt über ihren eigenen Mut, wenn ihnen ein Frisör den alten Zopf abschneidet (Abb. 8), aber sie entscheiden sich für den Akt der Modernisierung. Anekdotisch und narrativ wirken die Zeichnungen der Modegraphikerin: die aktuelle Mode, die eigentlich im Zentrum der künstlerischen Berichterstattung stand, wurde von Friedlaender mit aktuellen gesellschaftlichen Diskursen verwoben, wobei stets eine leichte, positivistische Umsetzung anvisiert war. Mit einem wohlwollenden Lächeln begleitete Friedlaender die Frauen auf ihrem Weg durch die zwanziger Jahre, sicherlich ignorierend, daß nur ein Teil der deutschen Frauen dieses freie Leben lebten, aber wohlwissend um die Möglichkeiten, die sich durch gesellschaftliche, politische und modische Liberalisierung zumindest einigen von ihnen boten.

Friedlaender selbst war eine dieser Frauen, die sich nach der gesetzlichen Gleichstellung durch die Weimarer Verfassung ein finanziell autarkes Leben aufbauten. Daß Lieselotte Friedlaender als Modezeichnerin nicht nur Idealbilder entwarf und gestaltete, sondern selbst eine Vorbildfunktion für die Frauen ihrer Zeit hatte, zeigt ein Aquarell des Pressezeichners Georg Walter Rössner, der die Modezeichnerin Lieselotte Friedlaender 1929 für das Titelblatt einer Frauenzeitschrift porträtierte.[10]

Der Weg zur Modezeichnerin

Friedlaender gehörte zur ersten Generation jener Frauen, die ihre Kindheit und Jugend zwar noch im Wilhelminischen Kaiserreich verbrachten, aber bereits, gefördert durch ein liberales Elternhaus, eine Ausbildung erhielten. Die 1898 in Hamburg geborene Künstlerin entstammte einer jüdischen Wissenschaftlerfamilie aus Königsberg; ihr Großvater, der Historiker Ludwig Friedlaender, verfaßte die mehrfach aufgelegte »Sittengeschichte Roms«, ihr Onkel, der Kunsthistoriker Georg Dehio, schrieb die noch heute publizierte Reihe der Kunstdenkmäler. Motiviert und gefördert wurde sie von Käthe Kollwitz, einer Freundin der Familie, und dem Malerehepaar Sabine und Reinhold Lepsius. Ihre Ausbildung erhielt sie beim Expressionisten Georg Tappert an der Berlin-Wilmersdorfer Kunstgewerbeschule, und erste Berufserfahrung sammelte die Künstlerin 1920 im renommierten Werbeatelier von Lucian Zabel. Obwohl sich Friedlaender schon frühzeitig für eine gebrauchsgraphische Karriere entschied, malte und zeichnete sie doch zeit ihres Berufslebens auch viele Selbstbildnisse und Porträts. Ein besonders eindrucksvolles, expressives Bildnis zeigt die Kabarettistin und Schauspielerin Rosa Valetti, mit der Friedlaender befreundet war. Sie wurde von ihr als Vamp porträtiert; ihr loderndes rotes Haar erinnert an die Schlangen der Medusa.[11] In diesem mondänen Bildnis ihrer Freundin Valetti aus den zwanziger Jahren klingt etwas von dem Frauenbild an, das Friedlaender in ihren Modezeichnungen propagierte. In ihren Modegraphiken trat ein ähnlich selbstbewußter weiblicher Typus auf – die Großstädterin, die sich im öffentlichen Raum selbstverständlich zu bewegen wußte.

10 Vgl. Dogramaci 2001, S. 115.
11 Abb. in: Dogramaci 2001, S. 182.

Mit diesen Frauentypen und einem höchst individuellen, filigranen Zeichenstil machte sich die Künstlerin schon bald einen Namen. Sie publizierte in Modezeitschriften wie *Elegante Welt* und *Styl*, bis sie 1922 in die Redaktion des »Moden-Spiegels« eintrat. Viele Frauenzeitschriften beschäftigten schon um die Jahrhundertwende weibliche Mitarbeiter, aber »der Einzug der Frauen in die Zeitungen als Redakteurinnen und freie Mitarbeiterinnen auf journalistischem Gebiet setzte doch erst nach dem Ersten Weltkrieg richtig ein«,[12] und Friedlaender war eine von ihnen. Die Künstlerin zeichnete nicht nur viele kleine Modeillustrationen, sondern entwarf regelmäßig die Titelblätter für den »Moden-Spiegel«. Ihre Aufgabe war es, die in der Nachbarschaft gelegenen Salons der Berliner Modeschöpfer aufzusuchen und deren neuesten Kreationen wöchentlich für die Leserschaft aufzubereiten. Viermal im Jahr reiste Friedlaender im Auftrag des »Moden-Spiegels« mit dem Zug, dem »train bleu«, nach Paris. Dort besuchte sie die Modenschauen, machte die Bekanntschaft von Modeschöpfern und schloß dabei Freundschaft mit der Designerin Coco Chanel. Die Eindrücke aus Paris, Friedlaenders Zeichnungen der neuesten Trends und der modernen Pariserinnen, wurden in monothematischen »Moden-Spiegel«-Nummern publiziert. So konnten die deutschen Leserinnen an dem modischen und gesellschaftlichen Geschehen an der Seine partizipieren, denn Paris war das unumstrittene Zentrum der Couture.

Die progressive Redaktion des »Moden-Spiegels« gewährte Lieselotte Friedlaender bei der Umsetzung des Gesehenen und Erlebten große Freiheiten. Während andere Modegraphikerinnen wie Gertrud Mansfeldt für die *Elegante Welt* einen starren, deskriptiven Ansatz bei der Modeberichterstattung hatten, setzte Friedlaender die Modeschöpfungen in eine zeitgenössische Kulisse und einen episodischen Rahmen mit humoristischen Elementen. Ihr feiner Zeichenstil und die Vorliebe für Figurinen in historischen Kostümen – eben jenes frei improvisierte Beiwerk zu den eigentlichen Modezeichnungen – brachten ihr den Namen »Watteau der Mode« ein.[13]

12 Pänke, Hedda: Frauen als Mitarbeiter und Leser. In: W. Joachim Freyburg/Hans Wallenberg (Hg.): Hundert Jahre Ullstein 1877-1977. Bd. 2. Berlin 1977, S. 367-187; hier S. 374.

13 Diesen Namen erhielt Lieselotte Friedlaender vom Chefredakteur des *Berliner Tageblattes*, Theodor Wolff. Vgl. Dogramaci 2001, S. 66.

Eigenes Geld

In einigen Arbeiten thematisierte die Künstlerin einen gesellschaftlichen Umbruch, den sie selbst miterlebte und dem sie in ihren Zeichnungen Gestalt verlieh. Exemplarisch dafür mag die Ausgabe 42 des »Moden-Spiegels« aus dem Jahr 1926 sein: Das Thema des Heftes lautete »Frauen, die ihr Geld selbst verdienen« und beschäftigte sich mit der Vereinbarkeit von Beruf und Mode. Man ging also von der Berufstätigkeit vieler Frauen und Leserinnen aus. In ihrer Einleitung schreibt die Redakteurin Ruth Goetz:

> Es liegt weder Grund noch Neigung dazu vor, dass die berufstätigen Frauen sich hässlich machen; über diesen Standpunkt ist man glücklicherweise hinweg. Man hat inzwischen erfahren, dass in guter, eleganter Kleidung und beruflicher Tüchtigkeit nicht immer ein Widerspruch liegen muss.[14]

Lieselotte Friedlaender zeichnete für das Heft Frauen in verschiedenen Berufen: Die Laborantin, die Schriftstellerin beim Diktat, die Bildhauerin (Abb. 9), die Malerin. Die Frauen sind hochkonzentriert und motiviert, sie üben einen Beruf aus, der ihnen ein selbstbestimmtes Leben gewährleistet.

Auch die nächste Ausgabe des »Moden-Spiegels« befaßte sich mit den Veränderungen des Frauen- und Modebildes. Unter der Überschrift »Was kriegt sie mit!« beschrieben Autorin und Graphikerin den Wandel in der Ausstattung der Aussteuer – es heißt: »heute gibt es kein Gängelband der Tradition – oder nur selten. Man nimmt, was praktisch und zeitgemäss ist, und das ist, wie man sieht, sehr wenig.«[15] In Friedlaenders Illustration zum Thema (Abb. 10) stehen sich zwei Frauen gegenüber. Die linke Gestalt trägt ein grünweiß kariertes Kleid mit enger Taille und weitausgestelltem Rock, unter dem gerüschte Pantalettes hervorschauen. Kleidung, Kopfbedeckung und Haartracht stammen aus der deutschen Biedermeierzeit um 1830. Mit erstauntem Gesichtsausdruck fixiert sie die neben ihr stehende Gestalt, deren Silhouette sich so ganz von der ihrigen unterscheidet. Deren schlanke Figur, der kurze Pagenkopf, Monokel und Zigarettenspitze charakterisieren sie eindeutig als ein Produkt der zwanziger Jahre. Gekleidet in einen Pyjama mit tiefsitzender Taille, zielt sie mit der

14 Goetz, Ruth: Frauen, die ihr Geld selbst verdienen. In: Moden-Spiegel, 1926, H. 42, Titelseite.

15 Goetz, Ruth: Was kriegt sie mit! In: Moden-Spiegel, 1926, H. 43, o. S.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 9: Lieselotte Friedlaender, Die Bildhauerin, 1926.

Zigarettenspitze auf die Konkurrentin – die alten Zeiten sind überlebt. Lieselotte Friedlaender ließ hier nicht nur zwei modische Extreme aufeinanderprallen, sondern kommentierte sie auch durch Körperhaltung, Mimik und Gestik. Obwohl die Biedermeierin räumlich mehr Platz für sich beansprucht, drückt ihre abwehrende Körperhaltung Unsicherheit aus; sie macht aus ihrer Verwunderung über das Selbstbewußtsein ihrer Bildnachbarin kein Hehl.

Mit rhetorischer Finesse plädierte Lieselotte Friedlaender für den Frauentyp ihrer Zeit: Ein Mittel, um die modischen Errungenschaften für die zeitgenössische Frau in eine rasch entschlüsselbare, bildliche Form zu transferieren – Pressegraphik hatte schließlich den Anspruch der schnellen visuellen Dekodierbarkeit – war die Kontrastierung von Alt und Neu.

Friedlaender stellte zwei Modelinien gegenüber, die zeitlich nicht direkt aufeinanderfolgten. Dies hängt damit zusammen, daß hintereinanderliegende Modewechsel nur selten so radikal sind, daß sie dem Betrachter sofort auffallen würden.[16] Friedlaender übersprang einige Zwischenstufen in der Modeentwicklung und erreichte somit eine scharfe Kontrastwirkung. Für die Künstlerin bot sich damit eine Möglichkeit, in einer Modezeichnung Stellung zu beziehen. Diese Art des modischen Streits, der Gegenüberstellung gegensätzlicher Modelinien, hatte ein historisches Vorbild. Seitdem es Modezeichnungen und Modejournale gab, wurde in schriftlicher und bildlicher Form über Mode gestritten. »Streit der Moden«[17] ist der Titel einer Karikatur von Bruno Paul, die 1904 in der Zeitschrift *Simplicissimus* erschien. Zwei Damen, die linke im korsettlosen Reformkleid, die rechte im weitausgestellten Krinolinenrock, sind in ein Wortgefecht verwickelt. Zur Steigerung der Kontrastwirkung ging Paul äußerst geschickt vor. Die Krinoline entsprach nicht der herrschenden Damenmode um 1900, sondern einer etwa 50 Jahre älteren Modeperiode als das Reformkleid.[18]

Die Kontrastierung von historischer mit zeitgenössischer Kleidung nutzte Friedlaender für viele Modezeichnungen. Eine Illustration zum wöchentlichen Gewinnspiel »Bridge«[19] im »Moden-Spiegel« von 1928 ist dafür beispielhaft. Friedlaender stellte die Herzdame des Bridge-Kartenspiels auf zweierlei Art dar. Linker Hand ist im Brustbild eine Spielfigur in historischem Kostüm und mit Biedermeierfrisur zu sehen. Erstaunt über ihre Nachbarin fährt sie mit der Hand an den Mund. Die andere Herzdame trägt einen modischen Zwanziger Jahre-Kurzhaarschnitt und mondänen Pelz. Statt einer Rose hält sie das damalige Attribut weiblicher Fortschrittlichkeit in der Hand – eine Zigarette. Mit solchen Bildern und Argumentationen zeichnete sich Friedlaender ins Bewußtsein ihrer Leserinnen ein.

16 »Interessant ist es zu beobachten, wie die Neugestaltungen in der Mode durchaus nicht radikal oder umstürzlerisch sind, sondern immer vorsichtig und konservativ, Schritt für Schritt«, heißt es in einer Abhandlung über die Mode aus dem Jahr 1926. Steinmetz, S. R.: Die Mode. In: Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie, 6. Jg., 1926, H. 1, S. 30-53; hier S. 46.

17 Vgl. Dogramaci 2001, S. 90.

18 Vgl. Wiewelhove, Hildegard: Streit der Moden. In: Kat. Streit der Moden. Modejournale von 1780-1930. Bielefeld 1996, S. 1-3; hier S. 1.

19 Vgl. Dogramaci 2001, S. 91.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 10: Lieselotte Friedlaender, Damals und heute, 1926.

Mode als Zeitzeichen

Der »Moden-Spiegel« war, ebenso wie viele andere Frauen- und Modezeitschriften auch, ein Multiplikator im Verbreiten von Moden und Idealbildern. Das massenhafte Aufkommen von Printmedien in der Weimarer Republik hatte zur Beschleunigung von Informationen – auch von Modeinformationen – geführt. Zur Popularisierung der Facetten des neuen Typs von Weiblichkeit, der vor allem in Großstädten zu finden war, trugen in beträchtlichem Maße die Medien bei – Fotografien, Kinofilme, Tageszeitungen und Illustrierte widmeten sich dem Phänomen in Bild und Wort: »Der geschriebene Diskurs, der Sport, aber auch die Fotografie, der Film, die Reportage, Schauspiele und Reklame, all das kann Träger der mythischen Aussage sein«[20], schreibt Roland Barthes.

Betrachtet man die Modegraphik der zwanziger Jahre genauer, so fällt auf, daß sie »deutlich ein ›neues Lebensgefühl‹, vor allem das neue Selbst-

20 Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt/Main 1964, S. 86.

verständnis der Frau«[21] transportierte. Dabei fand jeder Modezeichner eine andere Bildsprache oder einen anderen Erzählmodus, um sich an dem modernen und modischen Frauentyp abzuarbeiten. Während der Deutsch-Türke Kenan einen einheitlich stilisierten, mondänen Frauentyp kreierte, kokettierten Zeichnerinnen wie Helen Ernst und Marlice Hinz mit den Facetten der Frau in den zwanziger Jahren, die mal als burschikose Garçonne selbstbewußt ihres Weges geht, mal allein, ohne Begleitung – auch dies eine Errungenschaft jener Jahre – im Café sitzt. Dabei wird deutlich, daß die Modezeichner jener Ära aus den Schöpfungen der Modedesigner durch ihre Phantasie und Imagination eine ganz neue Mode kreierten. Sie setzten sie in einen Kontext, der die Mode – als Ausdruck für eine Lebenshaltung – zum Zeitzeichen werden ließ.

Es ist dabei auffällig, daß die kritische Auseinandersetzung mit der modernen Frau, die Reflexion von Rollenverhalten, tatsächlicher gesellschaftlicher Akzeptanz und gelebter Sexualität nicht primär in den Modezeitschriften stattfand, sondern in den Satiremagazinen. Dies zeigt sich deutlich im Schaffen der Künstlerin Jeanne Mammen, die zum einen Modezeichnungen, auch für den »Moden-Spiegel«, zum anderen genrehafte Gesellschaftsstudien für *Simplicissimus* zeichnete.

Modezeitschriften, ihre Autoren und Zeichner sollten primär informieren und berichten, sie sollten eine Projektionsfläche für Träume und Sehnsüchte sein, nicht aber desillusionieren. Dennoch konnten die Künstler und Autoren im Rahmen, den ihnen die jeweilige Zeitschrift bot, zumindest unterschwellig agieren. Als Künstlerin des »Moden-Spiegels« visualisierte Lieselotte Friedlaender immer wieder den modernen Frauentyp, den sie als sportlich-elegantes City Girl oder kühle Mondäne ins Bild setzte. In die Bewertung der Modezeichnungen Friedlaenders als Seismographen für gesellschaftliche Veränderungen fließt die Annahme ein, daß Mode in ihrem dauerhaften Wechsel mehr als jede andere künstlerische Ausdrucksform die Zeitläufte in ihren Nuancen reflektiert. Denn, so schreibt Klaus Honnef, die »Mode ist eiserner Bestandteil des Zivilisationsprozesses und häufig sein Motor.«[22] In einem Artikel von 1928 beschrieb Erich Kästner seine Gedanken beim Anblick einer zwanzig Jahre alten Fotografie: Die Frauen mit ihren weißen Blusen, Florhandschuhen, langen Röcken und steifen Strohhütchen seien ein »mär-

21 Runde, Sabine: Welt ohne Alltag. Modegraphik der 20er Jahre von Annie Offterdinger. Frankfurt/Main 1986, S. 6.

22 Honnef, Klaus: Paradox par excellence. Die Mode und die Fotografie – ein beziehungsreiches Verhältnis. In: Ingried Brugger (Hg.): Modefotografie von 1900 bis heute. Wien 1990, S. 11-20; hier S. 11.

chenhafter, ein rührend komischer Anblick«.[23] Kästners Beschreibung verdeutlicht, daß besonders die Frauenmode so antiquiert wirkt, weil sie gleichsam Ausdruck einer zeitgebundenen Lebenshaltung ist. Das Modediktat der Jahrhundertwende kontrastiert zur modernen Kleidung der zwanziger Jahre umso deutlicher, als sich darin auch ein gesellschaftlicher Wandel äußert. Insofern sind viele Modezeichnungen der Weimarer Republik durchaus als Äußerungen eines veränderten Selbstbewußtseins der Frau zu lesen.

Das junge Mädchen

Lieselotte Friedlaender begleitete und kommentierte das gewandelte Frauenbild nicht nur als Modezeichnerin, sondern auch als Buchillustratorin. Vor allem ihre Mitarbeit am 1925 erschienenen Ratgeber *Das junge Mädchen* der Schriftstellerin Ilse Reicke übte eine große Wirkung aus, erlebte das Buch doch zahlreiche Auflagen. Die Frauenrechtlerin Reicke[24] wollte ihr – so der Untertitel – »Buch der Lebensgestaltung« als Begleiter für den Schritt ins Erwachsenenleben verstanden wissen. *Das junge Mädchen* versammelte Gedichte, Reisebeschreibungen, Texte über historische Personen und Ratschläge zur Gestaltung des Alltags. Reicke sprach dabei Empfehlungen aus, die ein junges Mädchen offensichtlich nicht auf ein Dasein als Ehefrau vorbereiten, sondern sie zu mündigen und den Männern gleichberechtigten Bürgerinnen erziehen sollten. Im Kapitel »Zeitungslesen« heißt es:

> Es ist ganz gewiß nicht nötig, dass die junge Tochter täglich von Anfang bis Ende eine Zeitung durchstudiert. Sie sollte aber, da sie ja mit zwanzig Jahren als vollberechtigte Staatsbürgerin schon zu wählen hat, sie sollte allmählich Zeitung lesen lernen […].[25]

An anderer Stelle schrieb Reicke: »Heutzutage ist es uns selbstverständlich, dass wir das Gymnasium besuchen, das Abiturium machen, studieren können, wenn uns der Sinn danach steht […].«[26] Wenn die Autorin

23 Kästner, Erich: 50 Jahre Mode – 50 Jahre Erotik (1928). In: Günther Drommer (Hg.): Die Wahrheit der Bilder. Bd. 2: Die ruhelose Republik. Alltag zwischen Gewalt und Hoffnung 1918-1933. Berlin 2004, S. 173.

24 Zu Reicke vgl. Kat. Lieselotte Friedlaender 1998, S. 117.

25 Reicke, Ilse: Das junge Mädchen. Berlin 1925, S. 70.

26 Reicke 1925, S. 243.

über »Selbstverdientes Geld« reflektierte oder über die Frage sinnierte »Was will ich werden?«, dann lieferte sie einen Beitrag zur Emanzipation der jungen Frauen der Weimarer Republik. Auf visueller Ebene leisteten dies die Illustrationen Lieselotte Friedlaenders. Für den Buchumschlag zeichnete die Künstlerin ein Selbstporträt (Abb. 11), das in seiner Frontalität, durch den geraden Blick und die Denkergeste die Entschlossenheit und das Selbstbewußtsein der neuen Generation junger Mädchen spiegelte. Zu den verschiedenen Aufsätzen Reickes lieferte Friedlaender zarte Tuschfederzeichnungen, die eben jene jungen Frauen als Handwerkerinnen, Gärtnerinnen, bei der Lektüre einer Tageszeitung oder beim Speerwerfen zeigen. Diese Bilder hatten einen Anteil an der medialen Sozialisierung eines neuen Frauentypus, verstand sich das Buch doch als »Wegweiser«, der »zu manchem Ausblick« führen wollte.[27] Auch zum Thema Sport lieferte Ilse Reicke einen Kommentar ab, in dem sie schrieb: »Unsere Zeit brachte stark und reich ein Gutes herauf: die Befreiung des Körpers von der Bewegungslosigkeit, in der eine geschniegelte, geschnürte Mode oder körperfremde Philisterei ihn stecken ließ.«[28] Damit war dem Sport eine zentrale Rolle bei der Definition der modernen Frau zugesprochen.

Körperkult und Geschlechterrollen

Lieselotte Friedlaender widmete sich in vielen ihrer Zeichnungen für den »Moden-Spiegel« sportlichen Themen. Dies lag sicherlich daran, daß mehr als eine Million Frauen in den zwanziger Jahren sportlich aktiv waren, und somit auch die Modeindustrie einen neuen Markt für sich entdeckte.[29] Nach dem Ersten Weltkrieg war das Motiv der Sportlerin immer häufiger in der Modepresse zu finden, tauchte jedoch auch in der Bildnismalerei auf.[30] In Zeitschriften und Büchern wurde in Artikeln und Inseraten für körperliche Aktivität geworben. Mensendiecken – eine damals populäre Gymnastikmethode, die auf die Amerikanerin Bess M. Mensendieck zurückging – und Schönheitskuren sollten den Frauen zum schlanken Körper verhelfen. Die Frage »Ist Körperkult Sport?« beschäf-

27 Reicke 1925, S. 5.

28 Reicke 1925, S. 197.

29 Vgl. Vollmer-Heitmann, Hanna: »Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt«. Die zwanziger Jahre. Hamburg 1993, S. 27.

30 Vgl. Lotte Laserstein: Die Tennisspielerin (1930); Nikolaus Sagrekow: Bildnis einer Sportlerin (1928); Anton Räderscheidt: Tennisspielerin (1926).

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 11: Lieselotte Friedlaender, Titelillustration für »Das junge Mädchen«, um 1925.

tigte die Autoren,[31] und die Zeichner lieferten das Bildmaterial zur Bewegungssucht der neuen Frauen: Skifahren, Schwimmen, Bergsteigen und Segeln waren nur einige der Sportarten, die Lieselotte Friedlaender ihre Protagonistinnen praktizieren ließ.

Friedlaenders »Schüttel-Sport« von 1922,[32] das zwei ausgelassen springende Damen im Badekostüm zeigt, ist dabei nicht nur eine humorvolle Aufbereitung einer aktuellen Mode, sondern auch eine Reminiszenz an die neuen Freiheiten der Frau und Sinnbild eines gewandelten Körperbewußtseins. Friedlaenders Modezeichnungen hatten einen Anteil daran, neue Normen und Werte in der Gesellschaft zu installieren. Sie propagierten ein Ideal, das vielleicht nicht von allen Leserinnen nachgelebt wurde, aber zumindest einige von ihnen ermutigte. Dies betraf auch die Eroberung des öffentlichen Raums: In ihren Arbeiten visualisierte Friedlaender als Beiwerk ihrer Modezeichnungen die veränderten Bewegungs-(spiel)räume der Frauen.

Es waren jene Freiräume, die auch Siegfried Kracauer in einer Passage seines Buches *Die Angestellten* von 1930 beschrieb:

> Was soll man tun, wenn man leben will, richtig leben, und von zu Hause nicht den geringsten Zuschuß erhält? Gewiß, sie will und wird sich eine gehobenere Stellung erringen, aber die Büroarbeit ist für sie doch immer nur die unerlässliche Bedingung der Freiheit, die sie auskosten möchte. Nach Geschäftsschluß trinkt sie daheim in ihrem möblierten Zimmer noch rasch einen starken Kaffee, der sie wieder frisch macht, und dann geht es los, mitten ins Leben hinein, zu den Studenten und Künstlern, mit denen geschwatzt, geraucht und gepaddelt wird.[33]

Während weibliche Porträts zu Beginn des 20. Jahrhunderts vorwiegend in Innenräumen angesiedelt waren, verlagerten Künstler und Künstlerinnen in den zwanziger Jahren ihre Frauendarstellungen vermehrt nach außen, wählten Straße und Café als Hintergrund für ihre Arbeiten oder zeigten Frauen bei Freizeitaktivitäten in der freien Natur. Wenn Jeanne Mammen zwei Freundinnen wie selbstverständlich in ein »Berliner Café«[34] stellte und Lieselotte Friedlaender eine Frauengruppe beim Se-

31 Vgl. Reznicek, Paula von: Die perfekte Dame. Stuttgart 1928, S. 131.
32 Vgl. Lustige Blätter, 1922, H. 25, S. 4.
33 Kracauer, Siegfried: Die Angestellten (1930). Frankfurt/Main 1971, S. 72.
34 Vgl. Kat. Jeanne Mammen 1890-1976. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Berlin 1997, S. 150.

geln oder Zelten zeichnete, dann trugen solche Darstellungen »zu einer Erweiterung der Motivfelder«[35] bei.

Daß die progressive Mode der zwanziger Jahre, ihre Hosenanzüge, Monokel, der Schlips, die kurzen Haare und schlanken Kleiderlinien nicht nur eine äußerliche Veränderung bedeutete, sondern auch Möglichkeiten bot, aus der historischen Frauenrolle auszubrechen, das zeigt nicht zuletzt Lieselotte Friedlaenders künstlerisches Interesse an der Verkleidung. Die Camouflage anläßlich eines Kostümfestes oder des alljährlichen Karnevals spielt eine zentrale Rolle im Œuvre der Künstlerin. Friedlaenders »Jockey« (Abb. 12) aus dem Jahr 1921 für das *Ullstein-Album für Masken*, einem Schnittmusterjournal für Faschingskleidung, zeigt eine Melange aus Rokoko-Mode und zeitgemäß androgyner Erscheinung der Frau. Eine Gestalt, halb weiblicher Jockey, halb Rokoko-Kavalier, stolziert in lässiger Pose vorbei. Mit diesem Karnevalskostüm spielte Friedlaender mit den Geschlechteridentitäten, indem sie ein maskulines Reiterkostüm an einer jungen Frau verbildlicht. Schon die Malerin Sabine Lepsius kostete um die Jahrhundertwende den Karneval als »wichtige und notwendige Institution einer legalen Überschreitung festzementierter Geschlechterrollen«[36] aus und ging gern als Hirtenjunge auf Faschingsfeste. Auch in den zwanziger Jahren boten Maskenbälle – vor allem für lesbische Frauen – eine Gelegenheit, in ihrer Kleidung den Geschlechterzwängen zu entfliehen.[37] Friedlaenders verkleidete Frauen können durch ihre Kostümierung mit Identitäten spielen und im Gewand einer androgynisierten Mode zumindest für den Moment eine andere werden. Dies zeigt, daß Mode und Kleidung nicht nur Identitäten konstruieren können, sondern durch sie werden auch »Geschlechterkonventionen destabilisiert«.[38]

35 Dorgerloh, Annette: »Sie wollen wohl Ideale klauen …?« Präfigurationen zu den Bildprägungen der »Neuen Frau«. In: Katharina Sykora/Annette Dorgerloh u.a. (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderungen für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg 1993, S. 25-50; hier S. 36.

36 Dorgerloh, Annette: Das Künstlerehepaar Lepsius. Zur Berliner Porträtmalerei um 1900. Berlin 2003, S. 77.

37 Vgl. Lehnert, Gertrud: Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München 1997, S. 160.

38 Vgl. Sielke, Sabine: ›Self-Fashioning‹ und ›CrossDressing‹: Strategien weiblicher Selbstinszenierung von der viktorianischen Verkleidungskunst zum postmodernen Zitatentheater. In: Gertrud Lehnert (Hg.): Mode, Weiblichkeit und Modernität. Dortmund 1998, S. 107-139; hier S. 110.

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen
Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 12: Lieselotte Friedlaender, Jockey, 1921.

Aufbruch und Scheitern

Lieselotte Friedlaenders Modegraphiken gewähren Einblick in den Wandel des Frauenbildes zu Zeiten der Weimarer Republik. Ihre Frauen waren im Aufbruch und eroberten wie hier auf dem Titelblatt »Maigewitter« von 1927 (Abb. 13) im legeren Kostüm und auf Spangenschuhen im Sturmschritt die Welt. Ausgebremst wurde diese Dynamik am Ende des Dezenniums, als eine neue feminine Linie in die Mode einzog, als die Kleider und Haare wieder länger wurden, und sich auch Inhalt und Stil der Arbeiten Lieselotte Friedlaenders veränderten. Ihre Zeichnungen verflachten, Mimik und Habitus ihrer Protagonistinnen wirkten austausch-

Abbildung kann aus urheber*innenrechtlichen Gründen nicht angezeigt werden

Abb. 13: Lieselotte Friedlaender, Maigewitter. Titelbild für den »Moden-Spiegel«, 1927, H. 17.

bar, und sie zogen sich vermehrt in den privaten Raum zurück. Vielleicht zollte die Künstlerin den zunehmenden Konservatismen Tribut, die um 1930 nicht nur die Moden, sondern auch das Frauenbild prägten.

Nur drei Jahre später war mit der »Gleichschaltung« des *Berliner Tageblattes* und seiner Beilagen, mit der Umbenennung des »Moden-Spiegels« in »Frauen-Spiegel« im Jahr 1933 auch der letzte Rest von Progressivität aus der Modeberichterstattung gedrängt und das moderne Frauenbild zugunsten eines volkstümlichen Hausfrauenbildes eliminiert.[39] Wie sehr

39 Moderegger verweist darauf, daß die »selbstbewusste, sportliche Großstadtfrau mit einer Zigarette in der Hand, die ihr Geld selbst verdiente und das gehobene

sich die Schönheitsideale und damit auch Frauenbilder in nur wenigen Jahren wandeln konnten, zeigt der Vergleich von Artikeln und Themen. Der »Frauen-Spiegel« warb im August 1933 mit dem Titelbild »Wie schön sind – Falten im Gesicht« und zeigte eine lachende, ungeschminkte Frau in Nahsicht. Noch 1928 hatte der »Moden-Spiegel« eine »Kosmetische Kultur« beworben, die die Leserinnen eindringlich warnte: »Die Hauptsache aber ist, dass man mit der Behandlung der Gesichtsfalten möglichst frühzeitig beginnt und nicht erst dann, wenn die Jahre ihr Zerstörungswerk schon sichtbar werden lassen.«[40] Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten veränderte sich nicht nur das Bild der Frau im »Moden-Spiegel« entscheidend, auch einige der prägenden Mitarbeiterinnen mußten den Verlag verlassen. Ola Alsen, die zu den einflußreichsten Modejournalistinnen Berlins gehört hatte, ging ins Exil. Die Spuren der jüdischen Modejournalistin und Redakteurin beim »Moden-Spiegel«, Ruth Goetz, verlieren sich nach 1933.[41] Und auch Lieselotte Friedlaender konnte für den Mosse-Verlag aufgrund ihrer jüdischen Herkunft nicht mehr tätig sein. Sie erhielt Berufsverbot, publizierte nur noch selten und unter Pseudonym. An ihre künstlerische Karriere konnte sie auch nach Kriegsende nicht mehr anknüpfen.[42]

Am Ende bleibt die Frage, welche Relevanz Lieselotte Friedlaender für die Präfiguration von Idealbildern in den zwanziger Jahren hatte. Sie war eine der bekanntesten Modezeichnerinnen der Weimarer Republik und in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren die künstlerische Leiterin des »Moden-Spiegels«. Ihre zarten Illustrationen, Titelblätter und Vignetten widmeten sich zwar der aktuellen Mode, thematisierten und kommentierten jedoch gleichzeitig das veränderte Frauenbild. Selbstbewußt bewegten sich Friedlaenders Hauptdarstellerinnen im öffentlichen Raum der Metropole. Die neue Frau der zwanziger Jahre logierte in Cafés, Restaurants und Theatern, mit oder ohne männliche Begleitung. Für Beiträge wie »Frauen, die ihr Geld selbst verdienen« oder »So wird der

Nachtleben Berlins belebte«, in den frühen Dreißigern verschwand: »[…] Die Nationalsozialisten verboten Kosmetik, Alkohol und Zigaretten für Frauen. Diese sollten viel mehr stark, gesund, natürlich, leicht gebräunt und weiblich sein. Die Farbe im Gesicht einer Frau sollte vom Sport, nicht von der Kosmetik herrühren.« Moderegger, Johannes Christoph: Modefotografie in Deutschland 1929-1955. Norderstedt 2000, S. 76.

40 Moden-Spiegel, 1928, H. 26, o. S.

41 Vgl. Kat. Lieselotte Friedlaender 1998, S. 111-113.

42 Zum Schicksal Lieselotte Friedlaenders nach 1933 vgl. ausführlich Kat. Lieselotte Friedlaender 1998; vgl. auch Dogramaci 2001.

Bubenkopf geschnitten« entwarf Lieselotte Friedlaender ein progressives Frauenbild. Reagierte sie damit auf bereits vorhandene Moden und/oder agierte sie? Vermutlich tat sie beides. Jedoch kennzeichnet die terminologische Nähe von Mode, Modernität und Moderne das der Mode innewohnende Interesse am Morgen, die Modezeitschriften und ihre Autoren als Gestalter des Zukünftigen. Allen Modezeitschriften gemein war ihr Bestreben, nicht nur neue Kreationen zu visualisieren, sondern auch das Interesse für Modelinien zu wecken und zu forcieren. So heißt es in einem zeitgenössischen Text der Modezeichnerin Marlice Hinz:

> Eine Vorarbeit für die Festsetzung einer kommenden Mode leistet auch die Presse der Mode, die speziellen Modezeitschriften, die illustrierten Magazine und nicht zuletzt die Tageszeitungen, in deren Erörterungen die Mode des Tages eine große Rolle spielt. Hier werden, im voraus, schon alle Möglichkeiten kommender Modegestaltung erörtert, auf Neuheiten und kommende Umwälzungen aufmerksam gemacht und durch Zeichnungen und Photos wohl auch schon ein genaueres Bild der Zukunft zu geben versucht.[43]

Dieses Bild der Zukunft meinte nicht zuletzt auch das Bild der Frau, das als Realutopie von den Modegraphikern der Modezeitschriften, darunter auch Lieselotte Friedlaender, mitentworfen wurde.

43 Hinz, Marlice: Moden-Schau. In: Kunst und Künstler, 25. Jg., 1927, S. 78 f.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG).

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2006

www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Druck: Hubert & Co, Göttingen
gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier

ISBN-13: 978-3-8353-0020-0
ISBN-10: 3-8353-0020-2