

Akt und Sport. Anton Räderscheidts „hundertprozentige Frau“

JANINA NENTWIG

Der Sport entwickelte sich in der Weimarer Republik zu einem Massenphänomen und avancierte in der bildenden Kunst zu einem populären Motiv, mit dem sich insbesondere die Künstler der Neuen Sachlichkeit auseinander setzten. So porträtierte George Grosz den Boxer Max Schmeling (1926, Berlin, Axel Springer Verlag), während Max Beckmann mit seinen übereinander getürmten, sich gegenseitig foulenden „Rugbyspielern“ (1929, Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck-Museum) das sportliche „fair play“ als falsches Spiel entlarvt.

Auch die Sportlerin taucht in der Malerei nach dem Ersten Weltkrieg verstärkt auf (vgl. Meyer-Büser 1994: 124-132), angeregt durch einen allgemeinen Aufschwung des Frauensports. Im intellektuellen Diskurs wurde die Sportlerin zum Prototyp der Neuen Frau stilisiert (vgl. Becker 1994); schon rein äußerlich unterschied sich ihr muskulöser, schlanker Körper vom Weiblichkeitsideal der Vorkriegszeit. Der Sport sollte außerdem die Psyche der modernen Frau verändern, die als pragmatische, aktive und gleichberechtigte Partnerin des Mannes entworfen wurde. Auch wenn die Vorbildfunktion der Sportlerin als Neuer Frau nicht zu unterschätzen ist, hatte diese Vision nur wenig mit der sozialen Wirklichkeit der zwanziger Jahre zu tun (vgl. Frevert 1986: 146-199), denn die traditionelle Rollenverteilung wurde durch den Frauensport kaum in Frage gestellt. Die körperliche Ertüchtigung sollte in erster Linie dazu dienen, die Anforderungen als Gebärende und Mutter besser zu meistern. Diese Ansicht wurde nicht nur von allen politischen Lagern und

Sportverbänden vertreten, sondern auch von vielen Frauen im Wesentlichen geteilt (vgl. Wesp 1998: 42-101).

Für die Künstler bot die sportliche Frau die Möglichkeit, Lebensfreude und ungezwungene, kraftvolle Körperlichkeit dieses neuen Typs darzustellen, wie etwa Nikolaus Sagrekow in seinem „Porträt einer Sportlerin“ (1928, Privatbesitz, Abb. bei Meyer-Büser 1994: Nr. 2). Dieses Gemälde veranschaulicht für die Kunsthistorikerin Lotte Rosenberg-Fleck (1931: 35f.) mustergültig den Wandel des Schönheits- und Frauenideals in der Kunst: „Dieses Mädels sagt ‚Ja‘ zum Leben. Freude am schönen Körper, Freude an der Kraft, Freude am Sichbewegen und Beweisen ist ihr Ausdruck. Das ist etwas von der heutigen Frau.“ Die Idealvorstellung der emanzipierten Sportlerin wurde aber auch mit beißendem Spott kommentiert. So charakterisiert Karl Hubbuch seine „Schwimmerin von Köln“ (1923, Kunsthalle Mannheim) als stämmige Figur mit mürrischem Gesichtsausdruck und skurriler Badekappe.

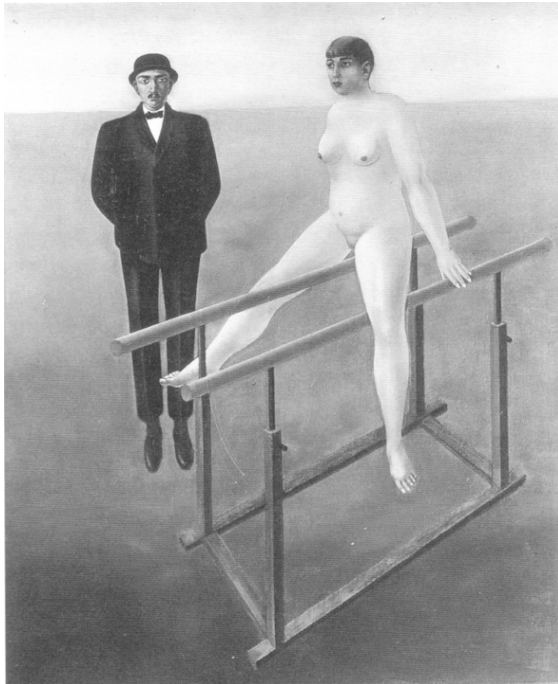


Abb. 1: Anton Räderscheidt: Akt am Barren, 1925, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt.

Ausnahmeerscheinungen in diesem Motivfeld sind die so genannten Sportbilder des Kölner Malers Anton Räderscheidt, der als einer der wichtigsten Vertreter des Magischen Realismus, einer Hauptströmung innerhalb der Neuen Sachlichkeit, gilt (zu Leben und Gesamtwerk vgl. Herzog 1991 und Kat. Räderscheidt 1993). Die Gemälde zeigen die nackte Frau als „Akt am Barren“ (1925, Abb. 1) turnend, als „Tennispielerin“ (1926, Abb. 2) oder als „Schönheitskönigin“ (1930, Abb. 3) im Boxing, sowie als „Akt am Trapez“ oder als „Drahtseilakt“ (beide 1929).¹ Stets wird die nackte Sportlerin von einem Mann im schwarzen Anzug beobachtet. 1926 benennt Räderscheidt in einem Katalogvorwort seine beiden Figuren als die „hundertprozentige Frau“ und den „Mann mit steifem Hut“ (Kat. Köln 1926: o.P.), an denen er die Beziehung der Geschlechter problematisiert. In keinem der Bilder nehmen Mann und

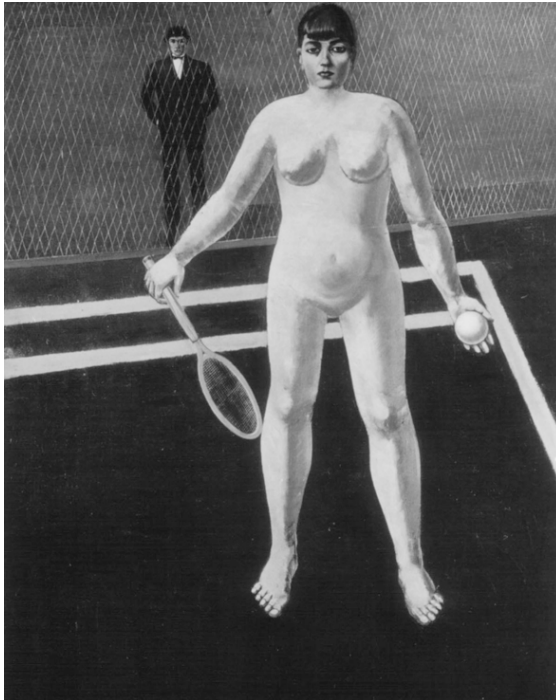


Abb. 2: Anton Räderscheidt: Die Tennisspielerin, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm. München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Pinakothek der Moderne.

¹ Beide Bilder Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt. Abb. u.a. in Herzog 1991: 35 und 37.

Frau Kontakt zueinander auf. Voneinander isoliert scheinen die schwerelos Figuren in den sterilen, perspektivisch in die Fläche geklappten Räumen zu schweben.² „Jenseits von Raum und Zeit sind die Bilder gekennzeichnet von Leere, Leblosigkeit, Instabilität, Monotonie und latenter Bedrohung. Sie vergegenwärtigen die trostlose Seelenlandschaft des entfremdeten Individuums, dessen Hoffnungslosigkeit, die auch in der Paarbeziehung fortbesteht“, fasst Maria Walter (1991: 291) die Wirkung dieser „einsamen Paare“ zusammen.³

Die in den Sportbildern dargestellte Entfremdung von Mann und Frau wird von der kunsthistorischen Forschung einstimmig auf Räderscheidt und seine erste Ehefrau, die Künstlerin Marta Hegemann, bezogen (zu dieser Künstlerpartnerschaft vgl. Reinhardt 2000). Der Schluss liegt nahe, zumal Hegemann ausgebildete Sportlehrerin war und die Gesichter der „hundertprozentigen Frau“ und des „Manns mit steifem Hut“ teilweise porträtartige Züge erkennen lassen. Um die außergewöhnlichen Bildfindungen Räderscheidts zu erklären, scheint eine biographische Interpretation allein jedoch nicht überzeugend, vor allem aufgrund der starken Typisierung der Figuren und der zeichenhaften Bildsprache (zu den Stilmitteln vgl. v.a. Walter 1991; Maes 1993).

Nach Ansicht der meisten Autoren flüchtet der Mann als Verlierer im Geschlechterkampf, versinnbildlicht durch den Sport, in die Rolle des Voyeurs. Sein Anzug gerät zum Panzer, in dem er vor der übermächtigen Frau Schutz sucht. Die Darstellung der Frau als Sportlerin wird dementsprechend als Ausdruck ihrer Emanzipation gelesen. Im zeitgenössischen Diskurs wurde der Sport jedoch ebenso als Ort der kameradschaftlichen Geschlechterannäherung propagiert wie als Heiratsmarkt und Pseudoemanzipation verspottet. Außerdem widerspricht Räderscheidts „hundertprozentige Frau“ mit ihrem steifen Puppenkörper der Vorstellung einer aktiven Sportlerin. Durch die Verbindung des Sportmotivs mit der traditionellen Aktdarstellung wird die Emanzipati-

2 Die surreale Raumwirkung, die Kombination logisch unvereinbarer Motive und die dadurch bedingte Irritation des Betrachters prägen Räderscheidts neusachliche Phase der zwanziger Jahre. Diese Stilmittel stehen in engem Zusammenhang mit der *Pittura metafisica* (vgl. Heusinger von Waldegg 1979: 64; Walter 1991: 298f.).

3 Das „einsame Paar“ ist Räderscheidts großes Thema der zwanziger Jahre (vgl. v.a. Heusinger von Waldegg 1979; Walter 1991). Zu Beginn des Jahrzehnts treffen Mann und Frau in menschenleeren Straßen oder in kahlen Innenräumen aufeinander. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre entstehen neben den Sportbildern einige Atelierszenen mit Maler und Modell. In diesen beiden Werkreihen spitzt Räderscheidt die Geschlechterthematik zu, nicht zuletzt, weil er die Frau hier nackt darstellt. Mit der Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit beschäftigt sich die in Vorbereitung befindliche Dissertation der Verfasserin.

onsthematik unterlaufen und der nackten Frau, kontrastiert vom Mann im Anzug, ihre angestammte Rolle in der Geschlechterbeziehung wie in der Kunst zugewiesen.

Allerdings ist die Nacktheit der Frau wie auch die formelle Kleidung des Mannes im Sportkontext vollkommen deplatziert. Die bisherige Konzentration der Forschung auf den Mann als alter ego Räderscheidts, der die bedrohliche Weiblichkeit als Puppenfigur bannt (vgl. v.a. Gerster 1992), lässt wichtigere Fragen offen: Warum wählt Räderscheidt den Sport als Rahmen, um die moderne Geschlechterbeziehung zu thematisieren? Liefert der Sport nur letztendlich beliebige Attribute, um die weibliche Figur als Neue Frau zu kennzeichnen (Herzog 1991: 36 und 38f.; Maes 1993: 17)? Weshalb stellt Räderscheidt die Sportlerin dann wiederum nackt dar? Welche zeitgenössischen Anregungen lassen sich für die irritierende Kombination von Sport und weiblichem Akt finden? Räderscheidts Sportbilder sollen im Folgenden mit den vielfältigen Implikationen des Frauensports in der Weimarer Republik konfrontiert und

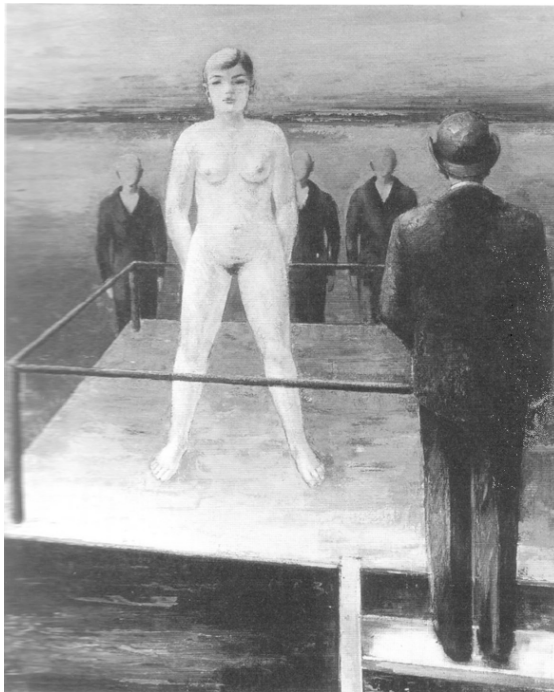


Abb. 3: Anton Räderscheidt: *Die Schönheitskönigin*, 1930, Öl auf Leinwand, 150 x 119 cm, Verbleib unbekannt.

in der Kultur- und Körpergeschichte verortet werden. Im Vergleich mit Darstellungen der Sportlerin in Malerei, Skulptur, Karikatur, Werbung und Freikörperkultur rücken die Frau und ihre Nacktheit als Schlüssel einer vertiefenden Interpretation in den Blick.

Die „Tennisspielerin“ bietet sich als einziges erhaltenes Sportbild für eine exemplarische Analyse der verschiedenen Bezugs- und Bedeutungsebenen an. Räderscheidt wählt hier eine der prominentesten Frauensportarten der zwanziger Jahre (vgl. den Beitrag von Anne Fleig in diesem Band). Im Entstehungsjahr der „Tennisspielerin“ 1926 wurde die sechsmalige Wimbledonssiegerin Suzanne Lenglen die erste professionelle Spielerin. Sie war berühmt für ihre akrobatischen Sprünge, die auf zahlreichen Fotografien der Sportberichterstattung festgehalten wurden (vgl. Clerici 1987: 142-153). Räderscheidts Tennisspielerin stellt das genaue Gegenteil einer agilen Sportlerin dar. Sie steht breitbeinig auf dem Tennisplatz, der hinten von einem Maschendrahtzaun begrenzt wird. Ball und Schläger hält sie seitlich neben dem nackten Körper. Die Haare sind modisch kurz zum Bubikopf geschnitten, Augen und Lippen mit Kajal und Lippenstift betont. Das Make-up lässt die Gesichtshaut etwas gelbstichiger als das übrige Inkarnat erscheinen. In den Sportutensilien, der Frisur und der Schminke erschöpft sich aber bereits die Charakterisierung als Neue Frau. Der kompakte Körper ist weniger detailliert als das Gesicht ausgearbeitet; die Farbe wurde hier pastos aufgespachtelt. Die steifen Gelenke und die starre Haltung machen die Tennisspielerin zu einer bewegungs- und handlungsunfähigen Puppe.⁴ Der Schläger ist in die rechte Hand gesteckt, die den Griff nicht richtig umfasst. Auch die parallel zur Bildfläche gehaltene linke Hand greift den Ball nicht, der eigentlich zu Boden fallen müsste. Surreal ist außerdem die Position der Tennisspielerin im Bildraum. Ihre eigenartig geschwollenen Füße finden auf dem sich steil nach unten neigenden Boden keinen festen Stand. Die unbelebte Puppenhaftigkeit der Figur wird zudem durch die Gestaltung von Schambereich und Brüsten betont. Der Akt

4 Möglicherweise wurde Räderscheidt durch Carlo Carrà, einen Vertreter der *Pittura metafisica* (vgl. Anm. 2), zum Motiv der Tennisspielerin inspiriert (vgl. Heusinger von Waldegg 1979: 64; Walter 1991: 298). Carrà variierte das Thema mehrfach (u.a. *Die Tochter des Westens*, 1919, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen). Für seine Figuren verwendete er Versatzstücke von Statuen oder Schneiderpuppen, was Räderscheidt auch in der Entwicklung des puppenhaften Körpers beeinflussen haben könnte. Hauptunterschiede sind jedoch das Beharren auf der menschlichen Physiognomie und die Nacktheit der Sportlerin. Während Carràs Puppen auf unheimliche Weise Leben innezuwohnen scheint, ist Räderscheidts Tennisspielerin zur unbelebten Puppe erstarrt.

zeigt hier nur glatte Hautpartien ohne Brustwarzen, Schamlippen oder Behaarung.

Die Nacktheit und speziell die Grätschung der Beine, die alle Sportakte Räderscheids auszeichnen, haben somit nur vordergründig eine voyeuristische Komponente, welche den Bildern oftmals abgelesen wird (vgl. u.a. Gerster 1992: 49-52). Das weibliche Genital ist geschlossen und damit nicht verfügbar für lüsterne Phantasien. Zwar ist die Tennisspielerin potentiell den Blicken des Mannes hinter dem Netz und des Betrachters ausgeliefert, jedoch läuft die sexuelle Schaulust durch den unerotischen Körper ins Leere. Räderscheidt spielt mit dem traditionellen Voyeurmotiv, indem er durch den Gegensatz von nackter Frau und Mann im Anzug einerseits eine erotische Spannung aufbaut, diese andererseits durch die puppenhafte Aktdarstellung negiert. Auch die Interpretation der Frau als „Raubtier, für das der Tennisplatz zum Käfig wird“ (Herzog 1991: 39), kann mit Bildinhalt und -komposition nicht in Einklang gebracht werden. Die im engen und perspektivisch verwirrenden Bildraum stark eingeschränkte Bewegungsfreiheit der Frau lässt sich vielmehr als Kritik an einer Pseudoemanzipation durch den Sport lesen (vgl. Maes 1993: 16), ebenso wie ihre Nacktheit und körperliche Unbeweglichkeit. Zwar dominiert die Frau den Vordergrund, aufgrund ihrer passiven Körperlichkeit ist sie dem Mann aber keineswegs überlegen. In ihrem Körperpanzer ist sie genauso gefangen wie der Mann in seinem Anzug. Eine Begegnung ist, nicht nur wegen des Zauns als trennender Barriere, unmöglich.

Die Isolation der Figuren widerspricht der zeitgenössischen Vorstellung einer Emanzipation durch Sportkameradschaft, wie sie von vielen Intellektuellen propagiert wurde. Der Frauensport sollte nicht nur die körperliche Konkurrenzfähigkeit zum männlichen Geschlecht herstellen, der gemeinsame Sport wurde auch als Mittel angesehen, erotische Spannungen zwischen Mann und Frau ab- und ein „sachliches“ Verhältnis zueinander aufzubauen. Als Ort der spielerischen Begegnung und der freundschaftlichen Auseinandersetzung sollte der Sport eine neue gesellschaftliche Realität vorwegnehmen, die Sportkameradschaft zum Modell für die gleichberechtigte Partnerschaft werden (vgl. Becker 1994: 38-43). Heinrich Mann beispielsweise sieht den Kampf der Geschlechter mit Hilfe des Sports als bereits beendet an. Sowohl „international wie friedlich“ lehre er Nationen und Geschlechter „miteinander gemütlich auszukommen“, schreibt er in einem Artikel für die Zeitschrift „UHU“ (Mann 1926: 50). Diese Kameradschaft in geistiger und beruflicher Hinsicht sei für den Mann eine positive Entwicklung: „Man beklage doch nicht den weiblichen Aufstieg, die Entmachtung des Mannes. Das ist kein Gewaltstreich, das früher stärkere Geschlecht sieht bisher nur Vor-

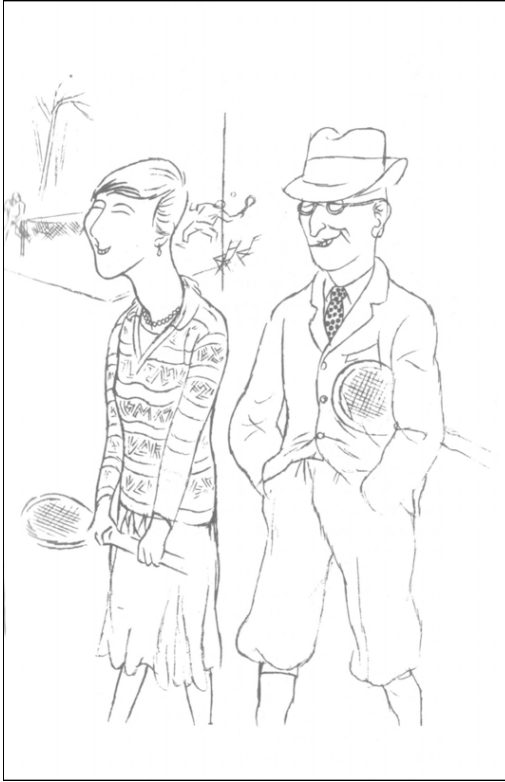
teile. Erreicht ist im Krieg der Geschlechter der Punkt, auf dem man sich die Hände reicht“ (ebd.: 52).

Angesichts dieser Einschätzung gewinnt die Distanz zwischen Sportlerin und „Mann mit steifem Hut“ die Qualität eines zynischen Kommentars. Räderscheidt entwirft das Gegenszenario zu Manns Sicht auf die Geschlechterbeziehung im Jahr 1926. Frau und Mann reichen sich nach dem Tennismatch nicht die Hände. Sie treten gar nicht erst zum gemeinsamen Spiel an. Ihre Isolation, die angesichts der diskutierten Geschlechterkameradschaft im Sport deutlich unterstrichen wird, können sie nicht durchbrechen. Die Versachlichung des nackten Körpers zur enterotisierten Puppe hat großen Anteil an diesem Eindruck. Tatsächlich geht mit der Sportbegeisterung der zwanziger Jahre eine zunehmende Entsexualisierung von Nacktheit und insbesondere des weiblichen Körpers einher: „In den Räumen des Sports konnte aus einer Frau ein ‚anständiger Kamerad‘ oder ein ‚feiner Kerl‘ werden, alle Anzeichen eigener sexueller Aktivität hatte sie aber peinlich zu vermeiden“ (Richartz 1990: 62).

Räderscheidt spitzt diesen Aspekt in seinen Aktdarstellungen zu. Die Sportlerin sexualisiert und entsexualisiert er zugleich, indem er den fraulichen Körper einerseits nackt darstellt, andererseits aber die sexuelle Konnotation in der verfremdenden Gestaltung der Geschlechtsmerkmale zurücknimmt und in eine puppenhafte Körperlichkeit überführt. Die Gleichberechtigung durch den Sport wird in seinen Bildern in Frage gestellt.

Dass die Sportkameradschaft eher intellektuelles Wunschdenken als die Realität darstellte, zeigt die Einschätzung des Frauensports in der zeitgenössischen Karikatur, die als wichtiger Indikator der öffentlichen Meinung gelten kann. In ihrer Untersuchung zur Darstellung der Sportlerin in Karikaturen aus dem „Simplicissimus“ von 1919 bis 1933 arbeitet Gertrud Pfister (1991) zwei gängige Stereotype heraus: den Sportplatz als Heiratsmarkt und die vermännlichte Sportlerin. Das Gros der Karikaturen unterstellt Sport treibenden Frauen kein eigentliches Interesse an der körperlichen Aktivität, sondern nimmt den „Flirtsport“ ins Visier. Sport wird als Vorwand interpretiert, um weibliche Reize durch Bewegung und Kleidung wirkungsvoll zu inszenieren. Alleiniges Ziel ist es, einen Mann zwecks späterer Eheschließung kennen zu lernen. Bevorzugt wird die Partnersuche beim Skilaufen, Baden, Segeln und nicht zuletzt beim Tennisspielen dargestellt (ebd.: 387-392). George Grosz sieht in seiner Zeichnung „In treuer Hut“ (Abb. 4)⁵ das Tennisspiel

5 Die Zeichnung wurde mit dem Titel „Scharfe Bälle“ in Grosz’ Graphikmappe „Über alles die Liebe“ (1930) aufgenommen.



*Abb. 4: George Grosz: In treuer Hut.
In: Simplizissimus 1926/27.*

ebenfalls als Partnerbörse. Er folgt allerdings nicht dem geläufigen Jägerin-Beute-Schema, sondern der Kontakt scheint auf beiderseitigem Interesse zu beruhen.

Dem Vorurteil der sexuell motivierten Annäherung im „Flirtsport“ stehen die eisige Atmosphäre in Räderscheidts Bildern und die unerotische Körperlichkeit der Sportakte gegenüber. Seine kompakten Frauenkörper lassen sich eher mit dem zweiten Klischee in Verbindung bringen, der entweiblichten Sportlerin (ebd.: 393-395). In dieser Karikaturengruppe wird vor allem die Sorge um die Mutterschaft thematisiert, eine Aufgabe, die eine ernsthafte, leistungsorientierte Sportlerin durch mangelnde Weiblichkeit und zeitliche Beanspruchung nicht mehr ausreichend erfüllt. Die Kritik korrespondiert mit einer verbreiteten Vermännlichungstheorie von zumeist männlichen Experten, die sich auch im Diskurs über den Frauensport niederschlägt (vgl. Becker 1994). Zent-

rale Botschaft beider Stereotype, des „Flirtsports“ und der „vermännlichten“ Frau, ist die Unvereinbarkeit von Sport und Weiblichkeit. Über eine „diskursive Taktik der Ironisierung“ (Pfister 1991: 398) werden angeblich real existierende Missstände entlarvt und als Klischees entworfen. Diese dienen der sozialen Kontrolle von Frauen, die den angestammten häuslichen Bereich verlassen. In der Karikatur „Tragödie des Sports“ (Abb. 5) von F. Reinhardt werden die Folgen einer zu engagierten Sportlichkeit deutlich: „Wat nutzt mir, det ick meine Beene zeige – an mir traut sich ja doch keener ran, weil ick so gut zurückschlage!“ Von einer solchen ‚Konkurrenz‘ zum männlichen Aufschlag ist jedoch bei Räderscheidt nichts zu spüren.

In der Werbung und in den Massenmedien transportieren die zahlreichen Darstellungen von Sportlerinnen ungeachtet der erwünschten bzw. kritisierten Versachlichung von Nacktheit und Sexualität die traditionellen Geschlechterrollen. Wie Heike Egger (1999) für die Visualisierung des Frauensports in der „Berliner Illustrierten [sic] Zeitung“ nachweist, liegt beim männlichen Sportler der Fokus auf körperlicher Leistung und Anstrengung. Bei der Frau stehen hingegen Jugendlichkeit und



Abb. 5: F. Reinhardt: *Tragödie des Sports*.
In: *Simplizissimus* 1925/26.

Attraktivität im Vordergrund. Die Kosmetikfirma Elida wählt 1926 eine Tennisspielerin als Werbeträgerin (Abb. 6). Der Slogan zur Anzeige, die im Entstehungsjahr der „Tennisspielerin“ geschaltet wurde, lautet: „Sei schön durch Sport und Elida!“ Das Gesicht der hübschen, stupsnasigen Sportlerin ist durchaus mit dem der Aktfigur vergleichbar. Doch obwohl die Anzeige nur ein Brustbild zeigt, wirkt die Frau dynamischer und anmutiger als bei Räderscheidt. Hierzu trägt vor allem die zupackende und zugleich elegante Art, wie sie den Schläger hält, bei.

Lotte Laserstein illustriert mit ihrer Version einer „Tennisspielerin“ (Abb. 7) von 1929 vergleichsweise unkritisch das Bild der sportlichen Neuen Frau. Die androgyn Hauptfigur mit Herrenhaarschnitt präsentiert ihren modischen Tennisdress in einer Haltung, die an die zeitgenössische Modefotografie und Werbeästhetik erinnert (das Bild wurde von den Kritikern sehr gelobt und u.a. in der Beilage „Mode und Kultur“ des Berliner Tageblatts im Mai 1930 abgebildet; vgl. Krausse 2003: 37 und



Abb. 6: „Sei schön durch Sport und Elida!“ Werbeanzeige aus der Berliner Illustrierten Zeitung (1926).

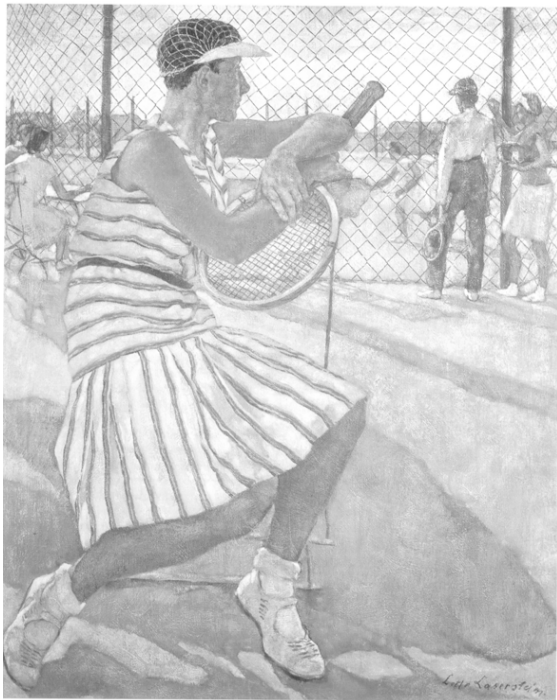


Abb. 7: Lotte Laserstein: Die Tennisspielerin, Öl auf Leinwand, 1929, 110 x 95,5 cm, Privatbesitz.

M 1929/4). Auf einem Stuhl sitzend beobachtet sie halb zurückgewandt das Geschehen auf dem Tennisplatz hinter ihr. Sie stützt sich lässig mit den Armen auf die Rückenlehne, den Schläger in der rechten Hand. Durch den Zaun, der die Figuren ähnlich wie bei Räderscheidt vom Bildhintergrund trennt, ist eine Spielerin in Aktion zu erkennen. Jedoch stellt der Drahtzaun bei Laserstein weniger eine einengende Barriere dar, sondern ist Bestandteil eines variationsreichen Musters, das aus dem Geflecht der sich kreuzenden Diagonalen des Zauns, der Kappe der Tennisspielerin sowie der Bespannung des Schlägers entsteht und in das sich auch ihre Pose, der gestreifte Tennisdress und die Schatten auf dem Boden einfügen. Diese ornamentale Verflächigung des Bildraumes lässt die durchtrainierte Körperlichkeit der Tennisspielerin umso präsenter erscheinen (vgl. ebd.: 133, 135, 139).

Lasersteins muskulöse Tennisspielerin scheint zwar zur körperlichen Bewegung fähig, jedoch wird sie als passive Beobachterin und nicht als

aktive Sportlerin gezeigt. Auf den modischen Phänotyp der Neuen Frau reduziert, bietet sie keinen Ansatz für eine Reflexion über den tatsächlichen Stand der Gleichberechtigung. Laserstein hinterfragt das massenmedial vermittelte Stereotyp der Neuen Frau nicht, sondern illustriert affirmativ den allseits propagierten Wandel der Geschlechterrollen. Räderscheidt dagegen gibt seiner Darstellung eine kritische Wendung, indem er die sportliche Neue Frau nackt darstellt. Deren Emanzipation wird, wie sich gezeigt hat, nicht nur durch ihre Nacktheit in Frage gestellt, sondern auch durch ihre Unbeweglichkeit. Zugleich demontiert die unbelebte, sexuell zurückgenommene Körperlichkeit traditionelle Vorstellungen von weiblicher Erotik.

Welche visuellen und intellektuellen Anregungen stehen hinter Räderscheidts Verbindung von Akt und Sport? Um diese in der Forschung vernachlässigte Frage zu beantworten, stellen auf künstlerischer Ebene die Aktskulptur und auf alltagsweltlicher Ebene der Nacktsport bislang unbeachtete Quellen dar.

Der skulptur- bzw. denkmalhafte Eindruck von Räderscheidts Sportakten wurde oft beschrieben (u.a. Herzog 1991: 39; Walter 1991: 292 und 298; Reinhardt 2000: 307), jedoch ohne auf die dahinter stehende künstlerische Tradition einzugehen. Die statuarische Wirkung der Fraufiguren ist durch die starre Haltung der monumentalen Körper und die Gestaltung des Inkarnats als unbelebter Körperoberfläche bedingt. Die Behandlung der Hände, Füße und sekundären Geschlechtsmerkmale verstärkt die Assoziation eines Standbilds. Räderscheidt bezieht sich besonders in der geschlossenen, glatten Scham auf den kunsthistorischen Topos des abwesenden weiblichen Geschlechts. Dieses wird im Gegensatz zum männlichen Genital schon in der antiken Skulptur ausgespart. Die „Leerstelle zwischen den Beinen“ (Lehmann 2001: 317) der Frau setzt sich auch in der Malerei durch, vermutlich nach dem Vorbild der idealschönen Akte der Antike (vgl. ebd.: 317-323 zu verschiedenen Erklärungsmodellen).⁶

Die Beziehung von Räderscheidts Sportakten zur Bildhauerei bleibt nicht nur auf formale Qualitäten beschränkt. In der zeitgenössischen Plastik und Skulptur ist die Darstellung des Sportlers als Aktfigur sehr beliebt, wie die Fülle entsprechender Exponate auf den zahlreichen

6 Für die Avantgarde geriet die weibliche Scham mit all ihren Details zum Symbol für den modernen Akt schlechthin und diente als „visueller Schlachtruf [...] im Kampf gegen die akademische Konvention“ (Lehmann 2001: 326). Räderscheidt folgt diesem Schlachtruf nicht, persifliert aber gleichzeitig die erotische Tradition der Aktdarstellung, indem er die Sexualität seiner Sportakte in der skulptur- bzw. puppenhafte Körperlichkeit demontiert.

Sportkunstaussstellungen der zwanziger Jahre belegt (vgl. den Beitrag von Bernd Wedemeyer-Kolwe in diesem Band). Das Motiv des nackten Sportlers findet sich bereits im Zusammenhang mit den antiken Olympischen Spielen als Siegerstatue. Diese Tradition wird weitergeführt und auf moderne Sportarten sowie den Frauensport übertragen. Es dominieren allerdings männliche Modelle, vor allem nackte Athleten und Boxer in Angriffshaltung. Die nackte Sportlerin wird häufig beim Tanz oder bei Gymnastikübungen gezeigt. Diese genuin weiblichen Bewegungsformen standen teilweise in enger Verbindung mit der Freikörperkultur und wurden darum „folgerichtig“ mit nackten Protagonistinnen dargestellt. Die Kombination von weiblichem Akt und Sport war in der Bildhauerei der zwanziger Jahre also durchaus üblich. Für die Malerei stellt Räderscheidt jedoch eine absolute Ausnahme dar. Bezeichnenderweise sind seine Sportbilder auf keiner der Sportkunstaussstellungen vertreten, da sie offensichtlich den Ansprüchen eines solchen Rahmens nicht entsprachen. Anders als Räderscheidt bemühen sich die Bildhauer in ihren Sportakten dezidiert um sportliche Dynamik. Im Versuch, die Starre des Mediums zu überwinden, halten sie die für die jeweilige Sportart typischen Bewegungsabläufe im Momenthaften fest, wie z.B. Willy Menzner mit seiner „Tennispielerin“ (Abb. 8), die 1928 in der „Sportkunstaussstellung am Zoo“ in Berlin zu sehen war (vgl. Kat. Berlin 1928: 27). Die nackte Sportlerin steht breitbeinig in Abwehrstellung, den Tennisschläger fest in beiden Händen vor dem Körper haltend. Ihre Figur entspricht dem sportlich-androgynen Schönheitsideal der Neuen Frau. Der Bubikopf mit Stirnband weist sie ebenfalls als „Sportmädels“ aus. Im Gegensatz zu Räderscheidts unbewegter und unbeweglicher Tennisspielerin erscheint Menzners Plastik kraftvoll und lebendig. In den Knien leicht gebeugt und die Fersen etwas vom Sockel angehoben, vermittelt die anatomisch korrekt ausgeführte Statue eine körperliche Spannung, die ebenso in den gut definierten Muskeln zum Ausdruck kommt, während Räderscheidts statische, unanatomische Figur wie aufgeblasen wirkt.

Die Verbindung von Sport und Nacktheit war nicht nur in der Bildhauerei der zwanziger Jahre in Anlehnung an die Antike ein gängiges Motiv. Auch in der Freikörperkultur, die in der Weimarer Republik weit und öffentlich geduldete Verbreitung fand, war die Ertüchtigung des nackten Körpers ein wichtiges Element. Gleichfalls am antiken Griechenland orientiert, legitimierte die FKK den Nacktsport mit dem Erreichen einer höheren Kulturstufe, die der gesunde, schöne Körper repräsentierte. Im Gegensatz zum Leistungssport, der den Körper als ständig zu optimierende Maschine auffasste, war der Nacktsport gleichzeitig Ausdruck einer Zivilisationsutopie, in der die moderne Degenerierung



Abb. 8: Willy Menzner: Tennisspielerin, Datierung, Maße und Verbleib unbekannt.

des Körpers überwunden werden sollte. Der Breitensport nahm verschiedene Anregungen der FKK auf, u.a. verschiedene Bodybuilding-Techniken und die zumindest partielle Nacktheit, um die Körperhaltung bei den Übungen besser zu kontrollieren (vgl. Wedemeyer 1999).

Wie bereits am Beispiel der Sportkameradschaft erläutert, sollte die sportliche Aktivität auch in der FKK und der allgemeinen Sportbewegung vom erotischen Potential des Körpers ablenken bzw. zu einer neuen, sittlichen Einstellung gegenüber der Nacktheit führen. Als Mittel der Rationalisierung von Sexualität wurden FKK und Sport von der Sexualreform aufgegriffen (vgl. Richartz 1990). Sportlichkeit bedeutete eine Abkehr vom Seelisch-Subjektiven. Der enterotisierte Körper der Sportlerin stand auch für eine ökonomisierte Sexualität, die nunmehr als eine von vielen Körperfunktionen aufgefasst wurde und deren Befriedigung

zur allgemeinen Wartung und Kontrolle der Körpermaschine gehörte (vgl. Becker 1994: 41-52).

Diese Versachlichung zeigt sich auch in den Aktfotografien aus dem Umfeld der FKK, die als wichtiges Mittel der Selbstdarstellung in allen Publikationen der Bewegung relativ frei zugänglich waren und Räderscheidt möglicherweise zu seinen Sportbildern inspirierten. Zumeist von Amateuren geschossen zeigen die Fotografien vertraute Freizeitbeschäftigungen. Die nackten Menschen baden, treiben Sport, wandern usw. Solche Aufnahmen kamen den vertretenen Idealen besonders nahe, da gesunde Aktivitäten in freier Natur relativ neutral dokumentiert werden konnten (vgl. Linse 1989: 23-25). Allerdings geht das Bekenntnis zum nackten Körper teilweise so weit, dass die Situation unweigerlich ins Lächerliche kippt, z.B. beim hüllenlosen Skifahren. Obwohl bekannt ist, dass nahezu alle Sportarten im Umfeld der FKK, insbesondere Schwimmen, Turnen und Gymnastik, aber auch Boxen und Tennis, ausgeübt wurden (Andritzky 1989: 53f.), ließen sich bislang keine Fotografien der von Räderscheidt verarbeiteten Sportarten nachweisen. Jedoch gewinnen seine surreal anmutenden Sportbilder vor dieser Folie eine unmittelbar lebensweltliche Aktualität.

Die junge Filmindustrie entdeckte ebenfalls die Körperkultur als Thema. Der erfolgreichste Film dieses Genres, „Wege zur Kraft und Schönheit“ von Wilhelm Prager, wurde 1925 uraufgeführt und zeigt das breite zeitgenössische Spektrum von Sport, Gymnastik und Körperkultur. Es ist anzunehmen, dass Räderscheidt den Film kannte. Die von ihm gewählten Sportarten Geräteturnen, Boxen und Tennis sind vertreten, und es gibt einige Sequenzen, in denen nackt Gymnastik betrieben wird. Das große Interesse des Publikums zeugt von der Akzeptanz dieser körperkulturellen Praktik, auch wenn man nicht von einer gesellschaftlichen Integration sprechen kann (vgl. Grisko 1999: 22-24).

Wohl aus Furcht vor Zensur sind auf der Titelfotografie des Filmprogramms (Abb. 9) alle sekundären Geschlechtsmerkmale des weiblichen Körpers retuschiert, noch in den zwanziger Jahren eine gebräuchliche Methode der Aktfotografie. Die einer Filmszene entnommene Aufnahme zeigt eine auf einem Bein balancierende Frau. Das andere Bein hält sie im beinahe rechten Winkel abgespreizt. Der Schambereich öffnet sich zwar frontal, stellt aber nur eine geschlossene Hautfläche dar. Auch bei Räderscheidts „Tennisspielerin“ sind Brustwarzen und Schamhaare gewissermaßen retuschiert. Wird die Nähe zur Skulptur des auf dem Programmtitel manipulierten Körpers durch den Sockel unterstrichen, auf dem die Frau steht, hat sich bei Räderscheidt diese Qualität in den puppenhaften Körper selbst verlagert.

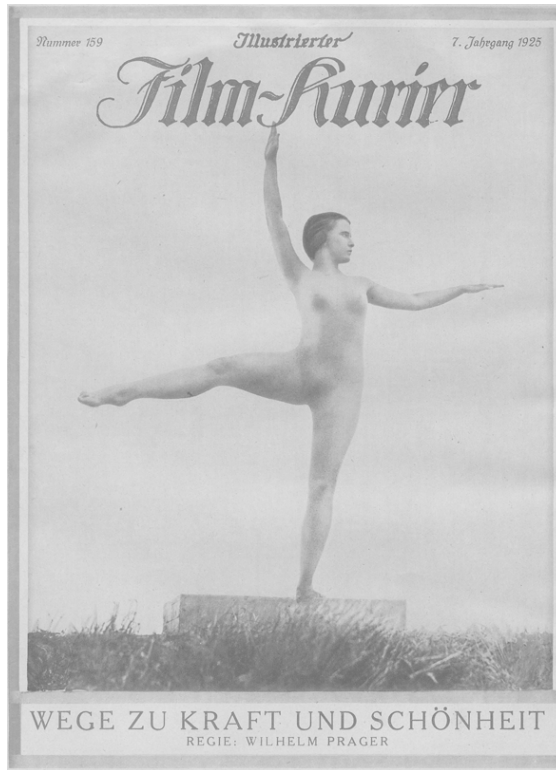


Abb. 9: Wege zu Kraft und Schönheit. Titelblatt Illustrierter Film-Kurier (1925).

Räderscheidts Akte transportieren eine den Idealen und Zielen des Nacktsports entgegengesetzte Körperauffassung. Sie können als Persiflage und Zuspitzung der FKK gelesen werden. Es handelt sich nicht um eine natürliche und dadurch sittliche Nacktheit, die ganz in den Dienst der Gesundheit gestellt ist, sondern um Nacktheit als Artefakt. Räderscheidt übersteigert den enterotisierten nackten Körpers in letzter Konsequenz zu einer leblosen Puppe. Diese im Medium der Malerei zu präsentieren bedeutet einen Seitenhieb auf die Aktradition, da die überlieferten Strategien der erotischen Inszenierung des nackten weiblichen Körpers negiert werden.

In seinem Artikel „Die Sportsfrau von gestern“ stellt Willy Meisl (1927) das Emanzipationspotential des Frauensports in Frage:

„Der Sport hat die Frau erlöst. Gestern noch mit langem Rock behaftet, so daß es gar keine Beine zu geben schien, heute schon so viel Beine, daß es fast gar keinen Rock mehr gibt. Gestern nur lächerliche Zierpuppe, zerbrechlich und wenig beweglich, heute Sportgirl oder Sportlady. Gestern noch nichts als Frau, heute Gefährtin, Kameradin und – Konkurrentin. Die Zeiten haben sich geändert. Die Frau ist frei. Ist sie frei? Die Frau treibt Sport und der Sport treibt sie. Haben wir uns geändert? Hoffen wir’s“ (Meisl 1927: 18).

Die gleiche Skepsis kommt auch in Räderscheidts Sportbildern zum Ausdruck. Die „hundertprozentige Frau“ ist immer noch eine Puppe, die zwar nicht mehr zerbrechlich, aber weiterhin unbeweglich ist und damit den zeitgenössischen Vorstellungen einer Sportlerin widerspricht. Wie am Beispiel der „Tennispielerin“ gezeigt wurde, greift Räderscheidt den Topos der sportlichen Neuen Frau auf und entlarvt ihn als leere Hülle, indem er ihn konterkariert. Der Sport dient nicht der Befreiung von traditionellen Geschlechterrollen, sondern setzt die Frau neuen Zwängen aus. Sie muss selbstbewusste Kameradin und fraulich zugleich sein. Die Sportakte ‚verkörpern‘ diese Ambivalenz der Neuen Frau, die als Sportlerin rein äußerlich emanzipiert, in ihrer Nacktheit jedoch weiterhin den alten Erwartungen verhaftet ist. Wie der Mann in seinem Anzug ist sie in einem Körperpanzer gefangen, der, zur Puppe verfremdet, weder sportliche Aktivität noch sexuelle Attraktivität erlaubt. Die Geschlechterkameradschaft im Sport scheint ebenso unmöglich wie die erotische Annäherung im Flirtsport. Auch ein Geschlechterkampf findet nicht statt. Stellt man die Biographie des Künstlers in der Interpretation zurück und die Sportbilder den Strömungen der Zeit gegenüber, wird die Entfremdung der Geschlechter bei Räderscheidt als eine absolute, von beiden Seiten ausgehende erkennbar. Es gibt keinen Gewinner oder Verlierer. Mann und Frau können nicht mehr zueinander finden.

Literaturverzeichnis

- Andritzky, Michael (1989): „Berlin – Urheimat der Nackten. Die FKK-Bewegung in den 20er Jahren“. In: Ders./Thomas Rautenberg (Hg.), „Wir sind nackt und nennen uns Du“. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur, Gießen: Anabas, S. 50-57.
- Becker, Frank (1994): „Die Sportlerin als Vorbild der ‚neuen Frau‘. Versuche zur Umwertung der Geschlechterrollen in der Weimarer Republik“. Sozial- und Zeitgeschichte des Sports 8 (Heft 3), S. 34-55.

- Clerici, Gianni (1987): 500 Jahre Tennis. Vom Spiel der Könige zum Milliarden-Dollargeschäft, Berlin: Ullstein.
- Egger, Heike (1999): „Reizend und anmutig trotz schärfsten Sports‘ – Die öffentliche Darstellung des Frauensports in den zwanziger Jahren“. In: Norbert Gissel (Hg.), Öffentlicher Sport: Die Darstellung des Sports in Kunst, Medien und Literatur, Hamburg: Feldhaus, S. 79-94.
- Frevert, Ute (1986): Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gerster, Ulrich (1992): „...und die hundertprozentige Frau‘. Anton Räderscheidt 1925-1930“. kritische berichte 20 (Heft 4), S. 42-63.
- Grisko, Michael (1999): „Freikörperkultur und Lebenswelt – Eine Einführung“. In: Ders. (Hg.), Freikörperkultur und Lebenswelt. Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Freikörperkultur in Deutschland, Kassel: Kassel University Press, S. 9-41.
- Herzog, Günter (1991): Anton Räderscheidt, Köln: Dumont.
- Heusinger von Waldegg, Joachim (1979): „Zur Ikonographie der ‚einsamen Paare‘ bei Anton Räderscheidt“. Pantheon 34 (Heft 1), S. 59-68.
- Kat. Berlin (1928): Sportkunstausstellung im Zoo [Ausst. Berlin, Zoo], Berlin: [o. Vlg.].
- Kat. Köln (1926): Jankel Adler, Gert Arntz, Max Ernst, Marta Hegemann, Heinrich Hoerle, Anton Räderscheidt, Franz W. Seiwert, Gert H. Wollheim [Ausst. Köln, Richmond Galerie Casimir Hagen], Köln: [o. Vlg.].
- Kat. Köln (1930): Ausstellung Kölner Künstler [Ausst. Kölnischer Kunstverein], Köln: [o. Vlg.].
- Kat. Räderscheidt (1993): Anton Räderscheidt. Hg. von Werner Schäfke und Michael Euler-Schmidt [Ausst. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle], Köln: Locher.
- Krause, Anna-Carola (2003): Lotte Laserstein 1898-1993. Meine einzige Wirklichkeit [Ausst. Berlin, Das verborgene Museum e.V.; mit einem Werkverzeichnis der Gemälde, Zeichnungen und Graphiken (1910-1937), erg. um ausgewählte schwedische Werke (1938-1989) als CD-Rom], Dresden: Philo Fine Arts.
- Lehmann, Sophie (2001): „Das unsichtbare Geschlecht. Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst“. In: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.), Körperteile. Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg: Rohwolt, S. 316-339.
- Linse, Ulrich (1989): „Zeitbild Jahrhundertwende“. In: Michael Andritzky/Thomas Rautenberg (Hg.), „Wir sind nackt und nennen uns

- Du“. Von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern. Eine Geschichte der Freikörperkultur, Giessen: Anabas, S. 10-26.
- Maes, Hans-Jürgen (1993): „Identitätsbeschaffung in der einer totalitären Gegenwart. Perspektive, Horizont und Balance in den Sportbildern Anton Räderscheidts“. In: Anton Räderscheidt. Hg. von Werner Schäfke und Michael Euler-Schmidt [Ausst. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle], Köln: Locher, S. 9-18.
- Mann, Heinrich (1926): „Sie reichen sich die Hände. Eine Zeitbetrachtung“. UHU. Das neue Ullstein-Magazin 3 (Heft 3), S. 14-19.
- Meisl, Willy (1927): „Die Sportsfrau von gestern“. UHU. Das neue Ullstein-Magazin 4 (Heft 2), S. 14-19.
- Meyer-Büser, Susanne (1994): Das schönste deutsche Frauenporträt. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik, Berlin: Reimer.
- Pfister, Gertrud (1991): „Frauensport im Spiegel der Karikatur – eine Analyse des Simplicissimus (1919-1933)“. In: Andreas Luh/Edgar Beckers (Hg.), Umbruch und Kontinuität im Sport – Reflexionen im Umfeld der Sportgeschichte. Festschrift für Horst Ueberhorst, Bochum: Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, S. 376-401.
- Reinhardt, Hildegard (2000): „Leben wie unter dem ‚Rasiermesser‘. Marta Hegemann und Anton Räderscheidt“. In: Renate Berger (Hg.), Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, S. 287-325.
- Richartz, Alfred (1990): „Sexualität – Körper – Öffentlichkeit. Formen und Umformungen des Sexuellen im Sport“. Sozial- und Zeitgeschichte des Sports 4 (Heft 4), S. 56-72.
- Rosenberg-Fleck, Lotte (1931): „Der Wandel des Frauentypus in der bildenden Kunst“. In: Ada Schmidt-Beil (Hg.), Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des XX. Jahrhunderts, Berlin: Verlag für Kultur und Wissenschaft, S. 28-36.
- Walter, Maria (1991): „Anton Räderscheidts Paarbilder in den 20er Jahren“. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde [o. Jg.], S. 275-302.
- Wedemeyer, Bernd (1999): „‚Nacktkultur‘ oder ‚Nacktsport‘? Die Freikörperkultur im Kontext von Sport, Turnen, Gymnastik und Körperkultur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts“. In: Michael Grisko (Hg.), Freikörperkultur und Lebenswelt: Studien zur Vor- und Frühgeschichte der Freikörperkultur in Deutschland, Kassel: Kassel University Press, S. 115-140.
- Wesp, Gabriela (1998): Frisch, fromm, fröhlich, Frau. Frauen und Sport zur Zeit der Weimarer Republik, Königsstein im Taunus: Helmer.