

Gender Trouble in Anton Räderscheidts Kunstwerken des Magischen Realismus

Anton Räderscheidts (1892-1970) Werke aus den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen bezeugen sein großes Interesse an den Veränderungen der Geschlechterbeziehungen und an den öffentlichen Debatten zu diesem Thema. Seine magisch-realistischen Bilder präsentieren aber nicht nur gängige Sichtweisen auf die Entwicklung der Geschlechterrollen und deren Auswirkung auf heterosexuelle Paarbeziehungen. Vielmehr bieten sie kritische, pointierte und gelegentlich ironische Auseinandersetzungen mit den veränderten männlichen und weiblichen Rollen und der damit verbundenen weitverbreiteten Furcht vor einer Schwächung der patriarchalen Ordnung. Eine Verortung von Räderscheidts Bildern im zeitgenössischen Genderdiskurs und Kunstschaffen sowie in der bildenden Kunst der Moderne jenseits der 1920er Jahre belegt, dass er sich mit seinen Figuren und Sujets in die öffentlichen Debatten einmischte, indem er zentrale Ideen visualisierte, diese dann aber oft in radikaler Weise subvertierte. Während der Weimarer Republik gelangte er in seinem Werk zu einer immer stärkeren Auflösung des Geschlechterdualismus, die in *Selbstbildnis* (1928; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) kulminierte.

Bei Räderscheidts piktorialer Erforschung der Geschlechterverhältnisse steht der Körper, nackt oder bekleidet, im Zentrum. Dies entspricht dem zeitgenössischen Diskurs, in dem die Biologie des menschlichen Körpers eine zentrale Rolle in der Begründung der männlichen und weiblichen Bilder spielte. Auch die Theorien der jungen, aber einflussreichen Psychoanalyse bezogen sich oft auf den Geschlechterdualismus und beriefen sich auf körperliche Unterschiede. Man erwartete, dass der Blick auf den Körper Aufschluss über Geschlecht und Geschlechtsidentität einer Person gab. Für Sigmund Freud waren »Wistrieb«, »Schaulust«¹ und Sexualität eng miteinander verknüpft, und laut Peter Brooks wird dieser Zusammenhang im begehrenden Blick auf den erotisierten Körper ausgespielt.²

1 Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: Alexander Mitscherlich et al. (Hrsg.): Studienausgabe, Bd. 5: Sexualleben, Frankfurt a.M. 1972, S. 100.

2 Peter Brooks: The body in the field of vision, in: Paragraph 14 (1991), S. 55.

Das Bedürfnis nach Wissen ist folglich erotisiert, und das Begehrten ist immer auch ein Wunsch, mehr über das begehrte Objekt zu erfahren. Mit seinen Werken lotet Räderscheidt aus, wie der Gegensatz von Ver- und Enthüllung und der Kontext, in dem dies geschieht, den Blick auf den Körper beeinflussen und wie selbst der nackte Körper zum Ort der Verschleierung werden kann. So gelingt es ihm, nicht nur eine Gender-bestimmte visuelle Dynamik in seinen Bildern darzustellen, sondern auch die Betrachter:innen in dieses Wechselspiel der Blicke hineinzuziehen und sie so zu zwingen, ihre eigenen Überzeugungen kritisch zu hinterfragen.

Anton Räderscheidt, Magischer Realismus und die Beziehungen der Geschlechter zwischen den Kriegen

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts trugen unter anderem die Frauenbewegung und die Industrialisierung und die damit verbundene Expansion des Banken-, Transport- und Servicewesens dazu bei, dass Frauen in allen Lebensbereichen an Einfluss gewannen. Gleichzeitig führte das verstärkte Interesse von Philosophen, Medizinern, Sexologen und Psychoanalytikern an den Geschlechterbeziehungen und der Regulierung der Sexualität zu (pseudo-)wissenschaftlichen Publikationen, die die öffentliche Debatte beeinflussten.³ Obwohl die Entwicklungen beide Geschlechter betrafen, konzentrierten sich die Diskussionen auf die Rolle der Frau. Der weibliche Körper und die weibliche Sexualität wurden zum Ort, an dem Geschlechterrollen verhandelt wurden: Die »Moderne ist ein weibliches Syndrom«.⁴

Diese Entwicklung fand ihren Höhepunkt in den 1920er Jahren, als immer mehr sogenannte ›Neue Frauen‹ als Angestellte arbeiteten, finanziell unabhängiger wurden und nach mehr sexueller Freiheit und Gleichberechtigung im Privatleben strebten. Die Männlichkeit schien bedroht, und Publikationen zu Homosexualität und anderen sexuellen ›Verirrungen‹ sowie zu männlicher Hysterie und Neurasthenie zusammen mit der

3 Hierzu gehören Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903), Richard von Krafft-Ebing's *Psychopathia sexualis* (1886), Havelock Ellis' siebenbändige *Studies in the Psychology of Sex* (1896-1928), Sigmund Freuds und Josef Breuers *Studien zur Hysterie* (1895) und Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905).

4 Albrecht Koschorke: Die Männer und die Moderne, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam 2000, S. 149.

großen Zahl versehrter Männer verstärkten diesen Eindruck nach dem Ende des Ersten Weltkriegs.⁵ Gleichzeitig nahmen Prostitution und erotische Unterhaltungsangebote sprunghaft zu, sodass viele den vermeintlichen männlichen Kontrollverlust mit einer ungebremsten Sexualisierung der Gesellschaft verbanden. Die Befürworter:innen der alten Ordnung verstanden Geschlechterrollen als Ausdruck der Korrespondenz von biologischem Geschlecht und Charakter und damit als unveränderlich; die Gegenseite sah diese Rollen als soziokulturelle Konstrukte, die dem historischen Wandel unterworfen waren.

Die bildende Kunst war Teil der diese Entwicklungen begleitenden Debatten. Obwohl die weibliche Gleichberechtigung sich in der Realität eher langsam durchsetzte, entwickelten sich ab dem späten 19. Jahrhundert in Kunst und Literatur neue Frauenfiguren, denn, so die Historikerin Ute Frevert, »die Figur der unabhängigen Frau, die ihre sexuelle Freiheit rückhaltlos einklagte, löste massive Ängste aus«.⁶ Diese Furcht drückte sich in Werken aus, die sowohl Zeichen des männlichen Begehrns waren als auch Versuche, die vermeintliche weibliche Gefahr aufzuhalten. Dazu gehören im Symbolismus und der Décadence Darstellungen der *femme fatale*⁷ sowie phallische Frauen mit maskulinen Zügen, die die Furcht vor der Vermännlichung der Frau verkörpern.⁸ Daneben entstanden auch Bilder der »Frau als hilfloses Opfer«⁹ des überlegenen Mannes

5 Ebd., S. 141–162.

6 Ute Frevert: Von Männerängsten und Frauenwünschen: Geschlechterkämpfe 1850–1950, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 36.

7 Solche *femmes fatales* sind u.a. Franz von Stucks *Die Sünde* (um 1893; Sammlung Galerie Katharina Büttiker, Zürich) und *Salome* (um 1906; Privatbesitz), Gustav Klimts *Judith I* (1901; Österreichische Galerie im Belvedere, Wien) und Alfred Kubins zahlreiche Darstellungen männerverschlingender, mörderischer Frauen. Dasselbe Interesse an der *femme fatale* findet sich auch in der Literatur der Zeit, z.B. in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1870) und Frank Wedekinds *Erdgeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1902), die später unter dem Titel *Lulu* zusammengefasst wurden.

8 Andreas Beyer: Die Körper als Bild: Die Kunst als Theater der Geschlechter, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 25. So z.B. Franz von Stucks Judith in *Judith und Holofernes* (um 1926, Staatliches Museum Schwerin).

9 Geschlechterkampf: eine Annäherung. Die Kuratoren Felicity Korn und Felix Krämer im Gespräch mit Rose-Maria Gropp, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 18.

und der unschuldigen Kind-Frau.¹⁰ Nach dem Ersten Weltkrieg wurde der Zusammenhang von Sexualität, Macht und Gewalt betonter. Bilder von Prostituierten lassen keinen Zweifel daran, dass ihre vom Beruf gezeichneten Körper als Resultat männlicher Dominanz erschienen, und die zahlreichen Darstellungen von Lustmorden an Frauen bezeugen ein gesteigertes Bedürfnis, die männlich konnotierte Identität des Unterdrückers zu behaupten.¹¹ Gleichzeitig tauchten Figuren, die die Geschlechtergrenzen und die Heteronormativität infrage stellten, öfter in der Kunst auf, wie z.B. gleichgeschlechtliche Personen, Transvestiten und androgyn Typen. Daneben zeigten zahlreiche Bilder die Neue Frau an den von ihr neu eroberten Orten, wie in Cafés und Bars, beim Sport oder am Steuer eines Autos. Diese vermittelten ein weibliches Selbstbewusstsein, das im Gegensatz zum Befinden vieler Männer stand, die nach dem verlorenen Krieg versehrt, arbeits- und perspektivlos waren.

Obwohl Anton Räderscheidt heute weniger bekannt ist, war der Kölner zwischen den Weltkriegen einer der erfolgreichsten deutschen Maler.¹² Er gilt als wichtiger Vertreter des Magischen Realismus, einer Ausprägung der Neuen Sachlichkeit, und der Kunstkritiker Franz Roh führte die Stilbezeichnung *Magischer Realismus* »durchaus im Hinblick auf Räderscheidt«¹³ ein. Gustav Hartlaub, von 1923 bis 1933 Direktor der Mannheimer Kunsthalle, prägte die Bezeichnung *Neue Sachlichkeit* für nachexpressionistische Werke, die nach dem Chaos des Krieges und angesichts der Herausforderungen der modernen Gesellschaft in der nüchternen Darstellung des objektiv Sichtbaren Halt suchten.¹⁴ Hartlaub unterschied

10 Z.B. Ernst Ludwig Kirchners *Artistin, Marcella* (1910, Brücke-Museum Berlin) und *Nacktes Mädchen hinter Vorhang (Fränzi)* (1910/1926, Stedelijk Museum Amsterdam) und Egon Schieles zahlreiche Darstellungen nackter Mädchen.

11 Siehe u.a. die Prostituierten in Otto Dix' *Drei Weiber* (1926) und in den Seitentafeln seines Triptychons *Großstadt* (1927/1928, beide Kunstmuseum Stuttgart) und George Grosz' *Die Straße* (1915, Staatsgalerie Stuttgart). Lustmorde wurden u.a. von Dix in *Lustmörder (Selbstbildnis)* (1920, Verbleib unbekannt), Grosz in *John, der Frauenmörder* (1918, Kunsthalle Hamburg) und *Der kleine Frauenmörder* (1918, Privatsammlung) und Heinrich Maria Davringhausen in *Der Träumer II* (1919, Hessisches Landesmuseum Darmstadt) dargestellt. Siehe außerdem Maria Tatar: Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany, Princeton 1995.

12 Günter Herzog: Anton Räderscheidt, Köln 1991, S. 7f.

13 Franz Roh: Anton Räderscheidt. Gemälde, Aquarelle, Bildnisse, Köln 1952, S. 1.

14 Gustav Hartlaub: Zum Geleit, in: Anton Kaes/Martin Jay/Edward Dimenber (Hrsg.): Weimar Republic Sourcebook, Berkeley 1994, S. 491–93. Zuerst veröffentlicht in: Ausstellung »Neue Sachlichkeit«: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Mannheim 1925.

zwischen einem linken, veristischen und einem rechten, klassizistischen Flügel der Neuen Sachlichkeit, und zu letzterem zählte er die Vertreter des Magischen Realismus. Dieser stand der italienischen *pittura metafisica* nahe und war gekennzeichnet von einem Element der Verfremdung oder Irritation, mit dem Versuche unterlaufen werden, den Sinn eines Werkes nur aus dem Dargestellten zu ergründen. Räderscheidt war als einziger Kölner Künstler 1925 mit zwei Werken an Hartlaubs die Neue Sachlichkeit etablierender Ausstellung beteiligt.

Unter den Magischen Realisten nimmt Räderscheidt eine Sonderstellung ein. Das Hauptzentrum der Stilrichtung war München, fernab der kulturellen und intellektuellen Neuerungen Berlins. Sabine Rewald schreibt: »The Magic Realists of Munich [...] sought refuge in nature and sentimentalized their subject matter.¹⁵« Nichts lag Räderscheidt ferner: Seine Werke zeigen Figuren in modernen Städten oder im Atelier, und anstatt sentimental zu sein, sind sie in ihrer Isolierung, Leere und Starrheit verstörend. Wie die übrigen Künstler:innen der Neuen Sachlichkeit distanzierte sich auch Räderscheidt von der Emotionalität des Expressionismus und der Irreverenz des Dadaismus, aber in ihrer extremen Nüchternheit stechen seine Werke dennoch heraus.

1926 schrieb Räderscheidt für einen Ausstellungskatalog: »Ich male den Mann mit steifem Hut und die hundertprozentige Frau, die ihn durch das Bild steuert.¹⁶« Damit erklärte er die Beziehung zwischen Mann und Frau zu seinem Hauptobjekt. Obwohl die Gender Studies in der Erforschung der Weimarer Republik sehr präsent sind, hat Räderscheidts Werk weniger Beachtung gefunden als das anderer Künstler:innen, wie z.B. Otto Dix, George Grosz oder Hannah Höch. Dies mag verschiedene Gründe haben. So verschwanden die meisten von Räderscheidts frühen Arbeiten im Dritten Reich,¹⁷ sodass er nach dem Zweiten Weltkrieg nicht an den Vorkriegserfolg anknüpfen konnte und für längere Zeit in Vergessenheit

15 Sabine Rewald: »I must paint you!«, in: Sabine Rewald (Hrsg.): *Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s*. New York et al. 2006, S. 9.

16 Anton Räderscheidt zit. in: Ulrich Gerster: »...und die hundertprozentige Frau«: Anton Räderscheidt 1925–1930, in: *kritische berichte* 4 (1992), S. 42.

17 Herzog: Anton Räderscheidt, S. 8f.; Hildegard Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasiermesser«; Marta Hegemann und Anton Räderscheidt, in: Renate Berger (Hrsg.): *Liebe macht Kunst: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln 2000, S. 319.

geriet.¹⁸ Für Wissenschaftler:innen bedeutet der Verlust der Werke, dass sie mit Schwarzweißfotografien statt der Originale arbeiten müssen, was genaue Analysen erschwert. Außerdem scheinen Räderscheidts Arbeiten mit ihrer »radikale[n] Reduktion der sichtbaren Dingwelt«¹⁹ und der starken Stilisierung seiner Figuren auf den ersten Blick weniger gesellschaftskritisch oder radikal als die anderer Künstler:innen.

Während die Isolation, Kommunikationslosigkeit und Puppen- oder Marionettenhaftigkeit von Räderscheidts Paaren in praktisch allen Studien erwähnt und meist mit der Einsamkeit des Individuums in der Moderne, Räderscheidts eigener Erfahrung in seiner Ehe mit der Malerin Marta Hegemann und dem Einfluss von Otto Weiningers 1903 veröffentlichter Schrift *Geschlecht und Charakter* in Verbindung gebracht werden, gibt es nur wenige wissenschaftliche Arbeiten zur Darstellung von Gender und Geschlechterbeziehungen bei Räderscheidt.²⁰ So schreibt der Räderscheidt-Biograf Günter Herzog, dass der Künstler in allen Figuren sich selbst malte und mit seinen Werken immer nach einem besseren Verständnis seiner selbst, »der Beschaffenheit des Weiblichen und seines Verhältnisses zur Frau«²¹ suchte. Auch Horst Richter bestimmt die Selbstdarstellung als Räderscheidts Hauptthema.²² Joachim Heusinger von Waldegg, der die ›einsamen Paare‹ des Malers untersucht, kommt zu dem Schluss, dass diese Darstellungen »ikonographisch [...] und ideologisch [...]« im 19. Jahrhundert verwurzelt seien.²³ Ebenso sieht Ulrich Gerster den Bezug der Paarbilder zum vorigen Jahrhundert und zur Biografie des Malers und entdeckt eine Parallel zwischen dem Gegensatz von weiblicher und männlicher Macht und dem von öffentlichem

18 Zur Wiederentdeckung Räderscheidts in den 1960ern, siehe Joachim Heusinger von Waldegg: Zur Ikonographie der ›einsamen Paare‹ bei Anton Räderscheidt, in: Pantheon 37 (1979) H. 1, S. 59.

19 Herzog: Anton Räderscheidt, S. 27.

20 Zur Beziehung von Räderscheidt und Marta Hegemann und deren Niederschlag im Werk, siehe Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasermesser«; Erika Esau: The Künstler-ehepaar: Ideal and Reality, in: Marsha Meskimon/Shearer West (Hrsg.): *Visions of the Neue Frau: Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Aldershot 1995, S. 28–41.

21 Herzog: Anton Räderscheidt, S. 28. Siehe auch Günter Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, in: Werner Schäfke/Michael Euler-Schmidt (Hrsg.): *Anton Räderscheidt*, Köln 1993, S. 21–37.

22 Horst Richter: Anton Räderscheidt, Recklinghausen 1972, S. 18.

23 Heusinger von Waldegg: Zur Ikonographie, S. 59f. Schon 1926 hatte Franz Roh »die bürgerliche Welt« als Gegenstand von Räderscheidts Werken bestimmt. Roh: Zur jüngsten niederrheinischen Malerei, in: *Das Kunstblatt* 10 (1926), S. 366.

und privatem Raum.²⁴ Für Janina Nentwig subvertieren Räderscheidts sogenannte »Sportbilder«, d.h. jene Werke, die eine nackte Athletin oder Artistin zeigen, die Vorstellung, dass die Neue Frau der traditionellen Rollenerwartung entgehen kann.²⁵ Ähnlich stellt Maria Makela fest, dass Räderscheidts Arbeiten Ausdruck seines Unbehagens mit der Verwischung der Geschlechtergrenzen sind.²⁶ In ihren Arbeiten zum Neuen Mann der 1920er Jahre nähert sich Änne Söll Räderscheidts Männerfiguren über die Mode, die den Körper und das Geschlecht gesellschaftlich verortet. Sie interpretiert dabei die Wahl der Männerbekleidung bei Räderscheidt als Versuch, männliche Identität gegenüber der Neuen Frau durch »vestimentäre Strategien der ›Resouveränisierung‹«²⁷ zu behaupten, und argumentiert, dass die »Entemotionalisierung«²⁸ und Betonung der Autonomie des Individuums in Räderscheidts Bildern eine Reaktion auf die Krisensituation der Zwischenkriegszeit sei. Die folgende Analyse baut auf diesen Einsichten auf.

In der Regel werden Räderscheidts magisch-realistische Paarbilder in drei Gruppen eingeteilt: die Werke der frühen Zwanzigerjahre, die ein Paar in Alltagssituationen zeigen, die sogenannten »Sportbilder«, die zwischen 1925 und 1930 entstanden, und die Darstellungen des Malers mit einem weiblichen Modell in seinem Atelier, an denen er zwischen 1926 und 1928 arbeitete. Wie Versuchsreihen präsentieren diese Bildgruppen unterschiedliche Formen des Umgangs des traditionellen Mannes mit der Neuen Frau. So stellt der Maler dasselbe Paar in verschiedene Situationen, die zeitgenössische Debatten über die Veränderungen der Geschlechterrollen aufgreifen und mit unterschiedlichen Machtkonstellationen experimentieren. Der Bubikopf der weiblichen Figur und ihre kurz unter dem

24 Gerster: »...und die hunderprozentige Frau«, S. 60.

25 Janina Nentwig: *Akt und Sport: Anton Räderscheidts »hundertprozentige Frau«*, in: Michael Cowan/Kai Marcel Sicks (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918–1933*, Bielefeld 2005, S. 97–116.

26 Maria Makela: *Rejuvenation and Regen(d)eration: Der Steinachfilm, Sex Glands, and Weimar Era Visual and Literary Culture*, in: *German Studies Review* 38 (2015), H.1, S. 43.

27 Änne Söll: *Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt, 1914–1930*, Paderborn 2016, S. 154. Siehe auch Änne Söll: *Der Schwarze Anzug: Verlust und Restauration autoritativer Männlichkeit im Männerporträt der Neuen Sachlichkeit*, in: *Regards croisés* 6 (2016), S. 85–96.

28 Änne Söll: *Raumkälte: Architektur und Distanz in Anton Räderscheidts Porträts der 1920er Jahre*, in: Annette Geiger/Gerald Schröder/Änne Söll (Hrsg.): *Coolness: zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*, Bielefeld 2010, S. 150.

Knie endenden Kleider weisen sie als Neue Frau aus; der kurzhaarige junge Mann repräsentiert durch seine überaus formelle Kleidung ein konservatives Männerbild.²⁹ Wie bei wissenschaftlichen Experimenten werden mögliche Störfaktoren ausgeschaltet: Es gibt keine anderen Figuren (oder sie erscheinen wie Klone des Mannes), das Fehlen von Schatten lässt keine Rückschlüsse auf die Tageszeit zu, und die an de Chiricos Stadtlandschaften erinnernden geometrischen Szenarien sind stark reduziert und ähneln Kulissen, die jederzeit reproduziert werden können und in denen die Figuren Requisiten wie andere Objekte sind.³⁰ Gleichzeitig schafft die arbeitsintensive Lasurtechnik, die Räderscheidt für diese Gemälde verwendete und die keine Korrekturen zulässt, eine glatte, ›perfekte‹ Oberfläche, die diesen Versuchsanordnungen den Anschein der Endgültigkeit gibt.

Die durchgehende Darstellung der männlichen Figuren als ›Männer mit steifem Hut‹ spiegelt das Bedürfnis nach Stabilität und Bewahrung patriarchaler Macht. Umgekehrt reflektieren die Variationen in den Frauenfiguren die weitreichenden Veränderungen in der weiblichen Rolle und den Fokus des Geschlechterdiskurses auf die Frau. Dadurch entsteht der Eindruck, dass jede Bildgruppe eine mögliche Reaktion des Mannes auf die Neue Frau erprobt: Beharrung auf dem traditionellen Beziehungsmodell durch Abschottung (frühe Werke), Sexualisierung und Objektivierung der Frau durch deren Reduktion auf den Körper (›Sportbilder‹) und Beherrschung der Frau durch ihre Bannung auf die Leinwand und damit Bestätigung der männlichen Überlegenheit (›Atelierbilder‹). In keinem der Werke wird die männliche Dominanz erfolgreich bestätigt, sondern höchstens starrköpfig inszeniert. Aber auch weibliche Dominanz entsteht nicht.

Räderscheidt entwickelte die Figur des Mannes mit steifem Hut zu Beginn der 1920er Jahre und stilisierte sich auch selbst in dieser Rolle, wie Fotografien von August Sander und Werner Mantz belegen.³¹ Der junge

29 Verschiedene Interpret:innen haben darauf hingewiesen, dass es sich bei den Figuren sehr wahrscheinlich um Räderscheidt und seine Frau Marta Hegemann handelt. Siehe Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 24–27; Esau: The Künstlerehepaar, S. 37; Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasiermesser«, S. 302; Heusinger von Waldegg: Zur Ikonographie, S. 61.

30 Auch Söll sieht die Architektur bei Räderscheidt als »kulissenhaft[...]« (Raumkälte, S. 156).

31 Zu Räderscheidts Selbstinszenierung für Sanders Fotos, einschließlich Abbildungen, siehe Dorothy C. Rowe: After Dada: Marta Hegemann and the Cologne avant-garde, Manchester et al. 2013, S. 124–175. Für eines der Fotos von Mantz, siehe Herzog: Anton Räderscheidt, S. 26. Zu den Fotografien siehe auch Söll: Der neue Mann, S. 188f.

Mann in den Gemälden ähnelt in jeweils unterschiedlichem Grade dem Maler und trägt wie dieser auf den Fotos einen schwarzen Anzug, ein weißes Hemd mit abknöpfbarem Kragen, eine schwarze Fliege und fast immer eine Melone.³² Der schwarze Anzug war im Laufe des 19. Jahrhunderts »ein Zeichen männlicher Eleganz und Macht«³³ geworden und wurde bis in die 1920er Jahre mit dem Image des ›korrekten Herrn‹ assoziiert, der sich durch »sovereignty, authority, physical and moral integrity, and a perfect, impenetrable bodily surface«³⁴ auszeichnete. Mit der Entwicklung hin zu einem jugendlicheren Männlichkeitsideal wurde während der Zwanzigerjahre der Anzug modernisiert – die Weste verschwand, der steife Stehkragen wurde durch den angenähten Hemdkragen und die Fliege durch die Krawatte ersetzt, und Jacke und Hose saßen lockerer.³⁵ Männerkleidung sollte vermitteln, dass der Mann der Neuen Frau in der Bewältigung der modernen Welt in nichts nachstand.³⁶ Räderscheidt hält jedoch am Anzug der Vorkriegszeit fest, sodass er und seine Figuren zusehends altmodisch anmuten.³⁷ Damit widersetzt der Maler sich auch dem Trend in der Kunst, wo der schwarze Anzug eher zur Ausnahme zählte und für die Abendgarderobe angeblich effeminierter Figuren wie dem Homosexuellen oder dem Dandy eingesetzt wurde.³⁸

Bei Räderscheidt vermittelt der schwarze Anzug nicht männliches Selbstbewusstsein und Unabhängigkeit, sondern hält die Figuren wie in einer Rüstung oder Uniform gefangen. Franz Kafka trieb diese Idee in *Die Verwandlung* auf die Spur, wenn der Handelsreisende Gregor Samsa seinen Anzug gegen den Panzer eines Ungeziefers tauscht und sich letztlich beide als gleich restriktiv und zerstörerisch erweisen. Räderscheidts Anzügen fehlen Knöpfe, Knopflöcher, Nähte und die Art von Knitterfäl-

32 Für Gerster repräsentieren Räderscheidts »Männer mit steifem Hut« den Angestellten, der nach dem Ersten Weltkrieg das Stadtbild zu dominieren begann. Dies übersieht aber die altmodische, steife Form der Figuren, die diesem »Sozio-Typ« widerspricht. (»...und die hundertprozentige Frau« S. 44).

33 Söll: Der Neue Mann, S. 169.

34 Änne Söll: Puppets, Patterns, and »Proper Gentlemen«: Men's Fashion in Anton Räderscheidt's New Objectivity Paintings, in: dies.: Fashion in European Art: Dress and Identity, Politics and the Body, 1775-1925, London 2017, S. 237. Siehe auch Söll: Der Neue Mann, S. 182-186.

35 Söll: Der Schwarze Anzug, S. 87.

36 Ebd., S. 85.

37 Ebd., S. 88; Söll: Puppets, S. 236f.; Söll: Raumkälte, S. 157.

38 So z.B. in Christian Schads *Graf St. Genois d'Anneaucourt* (1927, Centre Georges Pompidou, Paris) und Max Beckmanns *Selbstbildnis mit Smoking* (1927, Busch-Reisinger-Museum, Harvard University, Cambridge).

ten, die sich beim Tragen ergeben.³⁹ Dies scheint die Redensart von der Kleidung, die ›wie angegossen‹ sitzt, zu visualisieren, und bedeutet auch, dass diese Anzüge nicht ausgezogen werden können, sondern Teil der Figuren sind: Es gibt für Räderscheidts Männer kein Entkommen aus dem Rollenzwang. Der Anzug ist genauso ein Körperpanzer wie das Außenskelett des verwandelten Samsa, und die Abwehr jeglicher Entwicklung ist Teil der Männlichkeit, die der Anzug ›verkörpert‹. Die obligatorische Melone unterstützt den Eindruck des traditionellen Männerbildes. Gehörten Fedora oder Homburg bis weit ins letzte Jahrhundert zur Standardbekleidung des bürgerlichen Mannes und des Angestellten, die das Straßenbild der Zwanzigerjahre prägten, war die Melone eher bei älteren Herren und Honoratioren beliebt und wurde entsprechend mit konservativen Werten assoziiert. Für Räderscheidt war der Hut »die einzige mögliche Kopfbedeckung«,⁴⁰ und wie Stahlhelm und Pickelhaube zur Uniform des Soldaten gehörte die Melone zu der des korrekten Herrn.⁴¹ Aber wie die militärische Uniform für ein durch den Krieg erschüttertes Männerbild stand, so wurde angesichts einer Krise der Männlichkeit der schwarze Anzug zum Symbol eines immer umkämpfteren und schließlich immer unrealistischeren Ideals.

Geschlechterbeziehungen in Räderscheidts frühen Paarbildern: Abschottung von der Frau

In der ersten Gruppe der Paarbilder, zu der *Begegnung* (1921, Verbleib unbekannt), *Das Haus Nr. 9* (1921, Privatbesitz) und *Die Rasenbank* (1921, Verbleib unbekannt) gehören, wird das Image des korrekten Herrn beinahe aggressiv inszeniert, und je mehr die Neue Frau als Repräsentantin des Fortschritts und damit als Gefahr für die männliche Dominanz erscheint, desto trotziger wirkt diese Inszenierung. In *Begegnung* versucht die Frau, die Distanz zum Mann zu überwinden, indem sie ihn ansieht und vorsichtig die Hände nach ihm ausstreckt. Dieser aktiven Annäherung einer Frau im öffentlichen Raum, ein Verhalten, das vor dem Krieg für eine ›anständige‹ Frau unmöglich gewesen wäre, verschließt sich der Mann komplett:

39 Söll: Der neue Mann, S. 189.

40 Räderscheidt zit. in Richter: Anton Räderscheidt, S. 22.

41 Gerster erklärt das Bedürfnis nach einem Körperpanzer und Kopfschutz mit Räderscheidts Fronterfahrung und dem Image des gestählten Soldaten (»...und die hundertprozentige Frau«, S. 44).

In seinem schwarzen Anzug mit Melone wirkt er wie ein undurchdringlicher Block. Aufgrund der Rückenansicht wird das Schwarz weder durch die weiße Hemdbrust noch das Gesicht unterbrochen. In der Tat verbirgt der Mann selbst die Hände in den Hosentaschen und zieht die Schultern hoch, sodass auch der Nacken komplett zwischen Hut und Anzugkragen verschwindet. Seine Platzierung in der Bildmitte in voller Breite konfrontiert die Betrachter:innen unmittelbar mit der Starrheit und Verschlossenheit des Mannes, der die Frau zu ignorieren scheint. Die männliche Figur verweigert sich nicht nur der Frau, deren Blick und Geste er meidet, sondern auch dem Publikum, dessen Blick seine ›Rüstung‹ nicht durchdringen kann und so auf den Kontext zum besseren Verständnis der Situation angewiesen ist. Die zwei im gleichen Winkel wie die Figuren zueinanderstehenden Gebäude, deren Fluchlinien auseinanderlaufen, lassen keinen Zweifel daran, dass der Mann sich nicht auf die Neue Frau einlassen wird: Er gibt sich unbeweglich wie die Bauhaus-Gebäude im Bild, für die ausschließlich männliche Architekten verantwortlich zeichneten.

Eine ähnliche Dynamik vermittelt auch *Die Rasenbank*, wo Räderscheidt den auf seinen Anzug reduzierten, scheinbar körperlosen Mann mit einer Partnerin konfrontiert, die die Sexualisierung und gesteigerte Körperlichkeit der Neuen Frau repräsentiert. Hatte die Frau in *Begegnung* noch ein Outfit, das ähnlich starr und undurchlässig wie das des Mannes wirkte und so ihre Annäherung auf Geste und Körperhaltung beschränkte, trägt die Frau in *Die Rasenbank* ein sehr viel transparenteres Kleid. Unter dem dünnen fließenden Stoff ihres hellen, kurzärmeligen Kleides zeichnen sich ihre Brüste, Bauch und Beine deutlich ab; der dreieckige Schatten ihrer linken Hand evoziert den Venushügel. Ihr abgelegter Mantel erinnert daran, dass ihr Körper noch weiter enthüllt werden könnte. Das Tageskleid ebenso wie die entspannte, geöffnete Haltung der auf der Bank zurückgelehnten Frau kontrastieren mit der aufrechten Positur des Mannes und seinem rüstungsartigen Abendanzug, der die Idee, dass die Kleidung den männlichen Körper vor Verweiblichung durch Erosionierung schützen und »hygienic rationality«⁴² vermitteln soll, ins Extrem steigert. Der unter dem Stoff erahnbare Frauenkörper lädt zur Betrachtung und weiteren Enthüllung ein, weckt aber durch den Kontrast auch das Interesse am männlichen Körper. Der sichtbare weibliche Körper erinnert daran,

42 Christopher Bewerd: Manliness, Modernity and the Shaping of Male Clothing, in: Joanne Entwistle/Elizabeth Wilson (Hrsg.): *Body Dressing*, Oxford 2001, S. 172. Siehe zum Anzug als Schutz vor Effeminierung, Bewerd: Manliness, S. 166.

dass auch unter dem Anzug ein Körper steckt, der mehr über den Mann verraten und ihn erotisieren könnte. D.h. gerade in der Abgrenzung von der gesteigerten Körperlichkeit der Frau durch seinen Anzug provoziert der Mann die Art von effeminierendem Interesse, dem er entgehen will. Während die Frau in seine Richtung gedreht ist, steht er links vor ihr und ist den Betrachter:innen, die er direkt ansieht, frontal zugewendet. Seine rechte Handfläche zeigt in Höhe der Hüfte nach hinten, als wolle er den Abstand zur Frau unter allen Umständen wahren. Außer dieser Geste verrät nichts an seiner Haltung, dass er die Figur neben sich bemerkt. Wie der Mann in *Begegnung* wirkt er entschlossen, die Neue Frau zu ignorieren und sich so der Gefahr, die von ihr ausgeht, zu entziehen.

Das Haus Nr. 9 ist das einzige der drei Bilder dieser Gruppe, in dem das Paar Blickkontakt haben könnte. Am Kölner Hildeboldplatz 9 befand sich die Wohnung des Malers und seiner Familie, allerdings hat Räderscheidt die Fassade des Gründerzeithauses deutlich vereinfacht und geometrisiert, damit es wie die Gebäude in *Begegnung* modern aussieht.⁴³ Die Figuren stehen einander um Körperbreite versetzt gegenüber, sodass die Betrachter:innen den Mann von vorne, die Frau von hinten sehen; er ist im Anzug, sie im formellen Mantelkostüm. Ihre Hände sind auf dem Rücken verschränkt, seine sichtbare Hand steckt zur Hälfte in der Jackentasche, es gibt höchstwahrscheinlich keinen Körperkontakt zwischen ihnen. Hier versucht die Frau nicht wie in *Begegnung* und *Die Rasenbank*, offensiv in die Sphäre des Mannes einzudringen. Vielmehr deutet sich eine vorsichtige gegenseitige Annäherung an, die bisher übersehen wurde⁴⁴: Die Stellung der Füße beider Figuren, die Schultern der Frau und der Schatten auf dem Gesicht des Mannes verraten, dass sie sich ganz leicht zueinander neigen. Außerdem bilden sein rechter und ihr linker Arm parallele Linien. Der dunkle Eingang des Hauses, der nicht verrät, ob es eine Tür gibt, mag andeuten, dass die Möglichkeit einer Beziehung zwischen der Neuen Frau und dem traditionellen Mann und deren Gestaltung noch völlig offen ist. Seine Position erinnert an die eines Wächters, der ihr den Eintritt

43 Das Haus ist bis heute erhalten. Für ein Foto, siehe https://de.m.wikipedia.org/wiki/Dat ei:Hildeboldplatz_9.jpg (3.1. 2023).

44 So schreibt z.B. Reinhardt von der »unerbittliche[n] Kommunikationslosigkeit der beiden Partner« (Leben wie unter dem »Rasermesser«, S. 305), und Rowe meint, dass »any traces of emotion between the couple« fehlen (After Dada, S. 145).

verweigern oder erlauben könnte. Nicht Abwehr des Mannes, sondern angespannte Ruhe vor dem nächsten Schritt bestimmt hier die Stimmung.⁴⁵

In der im folgenden Jahr entstandenen Arbeit *Innenraum (Junge Ehe)* (1922, Verbleib unbekannt) hat der Maler das Paar aus den früheren Bildern in einen karg ausgestatteten Raum gestellt. Mit der Verlagerung in den Privatbereich und der Spezifizierung der Beziehung als Ehe hat sich die Paardynamik verschoben: In Umkehrung von *Begegnung* dominiert die ganz weiße Frauenfigur (selbst ihr dunkles Haar hat einen weißen Lichtreflex), die nun mit dem Rücken zu den Betrachter:innen wie ein Block in der Mitte des Bildes steht. Der Mann im schwarzen Anzug ohne Hut steht weiter hinten im Zimmer, sein Gesicht ist ausdruckslos. Er wirkt schmäler und verletzlicher als die in den 1920er Jahren erstarkte Neue Frau, und letztlich bleibt auch hier die versuchte Annäherung, angedeutet in seiner Haltung – er ist ihr im Dreiviertelpprofil zugewandt – einseitig, obschon sich die Rollen vertauscht haben. Der runde Tisch mit nur einem Stuhl kann als Absage an das in den Zwanzigerjahren aufkommende Modell der Kameradschaftsehe gedeutet werden. Beider Hände sind auf dem Rücken verschränkt, sie scheinen in ihren Positionen verharrt und sind außerdem, wie Herzog erklärt, in einem jeweils eigenen »Perspektivsystem fixiert«.⁴⁶ Selbst in der Ehe, dem Ort intimer Zweisamkeit, bleibt die echte Annäherung aus, und man fühlt sich an Erich Kästners neusachliches Gedicht »Sachliche Romanze« erinnert. Die Kameradschaftsehe ist mit dem Bild des Mannes im altmodischen Anzug unvereinbar, und umgekehrt scheint auch die monolithische Neue Frau unbeweglich.

Geschlechterbeziehungen in den ›Sportbildern‹

Mit den ›Sportbildern‹ verlagert Räderscheidt die Erforschung des Geschlechterverhältnisses in einen Bereich, der in den Zwanzigerjahren als Testgebiet für die gleichberechtigte sachliche Kameradschaft von Mann und Frau galt. Mehr als in der ersten Bildgruppe werden die Betrachter:in-

45 Richter ist sich sicher, dass es sich bei den Figuren um den Maler und seine Frau handelt (Anton Räderscheidt, S. 17), und der biografische Bezug des Hauses kann auch als Hinweis auf Räderscheidts eigene Unsicherheit in der Ehe mit einer ebenbürtigen, emanzipierten Frau und Kollegin gedeutet werden. Zur Unsicherheit Räderscheidts siehe Rowe: After Dada, S. 133–34; Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasiermesser«, S. 288.

46 Herzog: Anton Räderscheidt, S. 27.

nen nun in die visuelle Geschlechterdynamik der Bilder mit hineingezogen. *Akt am Barren* (1925, Verbleib unbekannt), *Tennisspielerin* (1926, Pinakothek der Moderne, München), *Akt am Trapez* (1929, Verbleib unbekannt), *Drahtseilakt* (1929, Verbleib unbekannt) und *Die Schönheitskönigin* (1930, Verbleib unbekannt) kontrastieren alle eine nackte Sportlerin⁴⁷ mit einem Mann mit steifem Hut. Obwohl die Freikörperkultur den Nacktsport unterstützte, widersprach diese Konfiguration der Realität und hätte beim Publikum der Zeit Erstaunen hervorgerufen. Es gelingt dem Maler mit diesen Werken, unterschiedliche Dimensionen des zeitgenössischen Geschlechterdiskurses zusammenzubringen: Der Fokus auf die weiblichen Figuren spiegelt die einseitige Fixierung der Debatte auf die Frau und ihren Körper und visualisiert die Wahrnehmung des wachsenden weiblichen Einflusses, gegen den es sich (aus patriarchaler Sicht) zu wehren galt. Gleichzeitig enthüllt Räderscheidt die Voyeuristik im Sport, die ein Beispiel für die Objektivierung der Frau als Strategie männlicher Identitätsbehauptung ist. Der Maler belässt es aber nicht bei der Darstellung dessen, was er in seiner Umgebung beobachten konnte, sondern deutet an, wie Frauen dieses Kräftespiel durch ihren Körper manipulieren und für sich einen Platz im Sport zu ihren eigenen Konditionen reklamieren können. Außerdem zieht er die Betrachter:innen in die voyeuristische Dynamik der Werke hinein. So erweisen sich die ›Sportbilder‹ mit ihren nackten Athletinnen und Artistinnen nicht nur als grotesker, sondern auch als kritischer und provokativer als die erste Bildgruppe.

In der Weimarer Republik gehörten Sport und Sportveranstaltungen zum modernen Lebensstil, gerade auch für die Neue Frau. Räderscheidts Gattin, das Modell für alle ›Sportbilder‹, war selbst eine examinierte Zeichen- und Sportlehrerin.⁴⁸ Nach dem verlorenen Krieg sollte der Sport die Körper der Deutschen zu wohlfunktionierenden Maschinen machen, die das Ansehen des Landes wieder herstellen konnten. Außerdem galten Sport und Körperkultur als Ausgleich zur Mechanisierung und Rationalisierung der Arbeitswelt und des städtischen Lebens, die die Menschen

47 Auch wenn es sich nicht bei allen Frauenfiguren in dieser Gruppe um Sportlerinnen im engeren Sinne handelt, wird dieser Begriff der Einfachheit halber im Folgenden benutzt.

48 Wie Räderscheidt, der auch examinierter Zeichenlehrer war, arbeitete Hegemann nie als Lehrerin, sondern entschied sich für eine Karriere als freischaffende Künstlerin. Siehe Herzog: Anton Räderscheidt, S. 11.

angeblich sich selbst und ihrem Körper entfremdeten.⁴⁹ Während konervative Kreise den Frauensport als Vorbereitung auf die Anstrengungen von Schwangerschaft und Mutterschaft unterstützten, standen sie ihm gleichzeitig kritisch gegenüber, da er den weiblichen Körper ausstellte und »vermännlichte« und mit der Forderung nach gleichberechtigter Kameradschaft der traditionellen Geschlechterordnung zuwiderlief. Für die Befürworter:innen der Frauenemanzipation waren besonders kompetitive Einzelsportarten eine Möglichkeit, weibliche Individualität und Unabhängigkeit zu demonstrieren.

Wie andere gesellschaftliche Phänomene der 1920er Jahre war auch die Sportlerin ein bei den Künstler:innen der Neuen Sachlichkeit beliebtes Motiv, um das Potential des von den wilhelminischen Zwängen befreiten Frauenkörpers zu feiern, z.B. in Willi Baumeisters *Läuferin II* (1925) und *Seilspringerin* (1925, beide Staatsgalerie Stuttgart) oder Lotte Lasersteins *Tennisspielerin* (1929, Privatsammlung). Ganz anders gestaltet sich die Behandlung des Sujets bei Räderscheidt, wo die weibliche Kraft im starren Körper der Figuren gefangen bleibt und die Gegenwart des Mannes mit steifem Hut und die Entblößtheit der Frau statt Freiheit und kameradschaftlichem Miteinander den Eindruck bedrohlicher erotisierter Spannung vermitteln.

Die »Sportbilder« subvertieren das moderne Narrativ der Kameradschaft, indem sie den Sport als Bereich entlarven, in dem die Frau auf den Körper reduziert und dieser dem männlichen Blick im Werk (und dem der Betrachter:innen) präsentiert wird. Räderscheidts prominente weibliche Figuren dominieren also die Leinwand, aber nicht die dargestellten Beziehungen. Sie erleben den Sport nicht als Bestärkung oder Befreiung, sondern finden sich der traditionellen Geschlechterdynamik ausgesetzt. Dieser verweigern sie sich jedoch in unterschiedlichem Grade, indem sie sich in sich selbst, in den weiblichen Körper wie in einen »Körperpanzer«⁵⁰ zurückziehen: Sie präsentieren zwar ihr nacktes Äußeres, verweigern jedoch die Hinweise darauf, was in ihrem Inneren vorgeht oder wie dieser Körper in der Geschlechtermatrix zu interpretieren ist. So kommt dem Körper selbst hier die Rolle zu, die in den früheren Bildern die glatten, undurchdringlichen Anzüge und das transparente Kleid der Frau haben. Statt der erotischen Anziehung, die traditionell von der nackten

49 Für eine zeitgenössische kritische Sicht auf den Sport in den Zwanzigerjahren, siehe Siegfried Kracauer: *Die Angestellten*, Frankfurt 1971, S. 99ff.

50 Nentwig: *Akt und Sport*, S. 103.



»Die Tennisspielerin,« 1926

weiblichen Form ausgeht, vermitteln diese statuesken Figuren kühle Distanz. Ihre Posen und Formen verwischen in unterschiedlichem Maße die Geschlechtergrenzen, sodass die Kopplung von biologischem Geschlecht und Geschlechtsidentität unsicher wird und sie weniger typisch weiblich wirken als die bekleideten Frauen in den früheren Werken. Der Blick auf

den Frauenkörper produziert keine verlässliche Information über deren Weiblichkeit mehr.

Das Publikum, das sowohl mit den kunstgeschichtlichen Traditionen der Aktdarstellung als auch mit zeitgenössischem Bildmaterial in Zeitschriften vertraut war, mussten Räderscheidts ›Sportbilder‹ irritieren: In dem der Maler geläufige Darstellungsweisen subvertierte und so etablierte Sehgewohnheiten unterbrach, enthüllte er die Widersprüchlichkeit der Geschlechterdebatte. Im gesamten 19. Jahrhundert waren die Rollen in der Aktmalerei klar verteilt: Meist männliche Künstler stellten weibliche Modelle dar; der männliche Akt war die Ausnahme. Dabei galt, dass die Nacktheit z.B. durch einen religiösen, mythologischen oder historischen Kontext oder durch Beschäftigungen wie die Körperpflege oder das Bad begründet sein sollte. So konnte die Lust an der Betrachtung der weiblichen Form zum Bildungsakt und Ausdruck der Kunstversiertheit umgedeutet werden. Einer der ersten, der diese Konvention als heuchlerisch entlarvte, war Edouard Manet mit seinem skandalträchtigen Gemälde *Le déjeuner sur l'herbe* (1862-1863, Musée d'Orsay, Paris), das eine nackte Frau mit zwei bekleideten Männern beim Picknick zeigt.⁵¹ Ihre Nacktheit scheint einzig der Skopophilie der Männer und der Betrachter:innen zu dienen, wie ihr direkter auffordernder Blick bestätigt. Elemente von Manets Werk finden sich in Räderscheidts ›Sportbildern‹ wieder: der Gegensatz von nackter Frau und bekleideten Männern, die herausstechende Helligkeit und prominente Position der Frauenfigur, ihre makellose Haut und klassisch weiblichen Formen. Dennoch ist die Wirkung der Bilder verschieden: Bei Manet scheinen die Figuren entspannt, ihre physische Nähe vertraut; bei Räderscheidt hingegen starren sie mit unbewegten Gesichtern geradeaus und sind räumlich voneinander distanziert. Der größte Unterschied ist jedoch der Grad der Entblößung der Frauenfiguren. Manet stellt seine sitzende Figur mit angezogenen Knien von der Seite dar, ihr Genitalbereich entzieht sich dem Blick, wir schauen nur seitlich auf ihre Brüste. Dagegen zeigt Räderscheidt seine Sportlerinnen von vorne mit leicht gespreizten Beinen, und ihr Intimbereich bildet das Zentrum der Bilder. So wirken Räderscheidts Sportlerinnen exponierter als die Frauenfigur Manets. Von letzterer nahmen zeitgenössische Betrachter:innen an, dass es sich um eine Prostituierte handelte.⁵² In der Weimarer

51 Herzog erwähnt Manets Werk ebenfalls, entwickelt den Vergleich aber nicht weiter (Anton Räderscheidt, S. 39).

52 Marilyn Stokstad/Michael W. Cothren: Art History, 4. Aufl., Boston, 2011, S. 977.

Republik wurde, so vermitteln Räderscheidts Bilder, im Sport das Angebot des Frauenkörpers für den männlichen (visuellen) Konsum genauso gebilligt wie in der Prostitution.

Der Sexualisierung widerspricht scheinbar der Umstand, dass Räderscheidt die weiblichen Geschlechtsmerkmale teilweise weggelassen hat. Anders als z.B. Otto Dix und Christian Schad, die das weibliche Genital wiederholt darstellten, steht er damit in einer auf das fünfte vorchristliche Jahrhundert zurückgehenden Tradition, die Schamhaar, -lippen oder -spalte durch glatte Haut ersetzte.⁵³ Fotografien von nackten Frauen in Magazinen und auf Plakaten der 1920er Jahre wurden ebenfalls oft retuschiert.⁵⁴ So wird bei Räderscheidt der weibliche Körper selbst zum Ort, an dem sich die Falschheit der zeitgenössischen Diskussion um den Frauensport enthüllt. Während in der bildenden Kunst die Forderung nach einem moralisch akzeptablen Sujet und die Vernachlässigung anatomischer Korrektheit als Deckmantel für den visuellen Konsum des weiblichen Körpers dienten, tut dies die Berufung auf die Förderung von weiblicher Gesundheit und Emanzipation im Sport. Indem Räderscheidt die Konvention der bildenden Kunst mit dem Thema des Sports kombiniert, enthüllt er diesen als Ort der »Pseudoemanzipation«⁵⁵ statt als Bereich, wo Frauen im kameradschaftlichen Miteinander der Geschlechter einen gesunden Körper und Geist entwickeln konnten.

In den ›Sportbildern‹ experimentiert der Maler mit unterschiedlichen Ausprägungen des Geschlechterkonflikts, indem er die Posen und Körper der Frauenfiguren und ihre unmittelbare Umgebung variiert. Am deutlichsten ist der Kontrast zwischen Objektivierung der Frau und deren Verweigerung der Objektrolle in *Die Schönheitskönigin*. Dieses letzte Werk der Reihe ist keiner Sportart im eigentlichen Sinne gewidmet, spitzt aber die Ikonografie und Spannungen der früheren Bilder zu und präsentiert mit dem Schönheitswettbewerb eine Institution, die sich gerade durch die systematische Objektivierung des weiblichen Körpers durch eine meist männliche Jury definiert. Als 1927 die erste Miss Germany und die erste Miss Europe gewählt wurden, waren solche Wettbewerbe

53 Ann-Sophie Lehmann: Das unsichtbare Geschlecht: Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hrsg.): Körperteile: Eine kulturelle Anatomie, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 316–39.

54 Nentwig: Akt und Sport, S. 112.

55 Ebd., S. 103; Hans-Jürgen Maes: Identitätsbeschaffung in einer totalitären Gegenwart: Perspektive, Horizont und Balance in den Sportbildern Anton Räderscheidts, in: Werner Schäfke/Michael Euler-Schmidt (Hrsg.): Anton Räderscheidt, Köln 1993, S. 13.

in vielen westeuropäischen Ländern und den USA schon etabliert und galten als Zeichen der Frauenemanzipation.⁵⁶ In Deutschland entstanden überregionale, kommerzielle Wettbewerbe erst nach dem Ersten Weltkrieg, als der Anblick kriegsversehrter Männer und ausgemergelter Frauen die Sehnsucht nach physischer Schönheit schürte und Geschäftsleute die Anziehungskraft erkannten, die Wettstreits leicht bekleideter junger Frauen auf die wachsende Zahl unterhaltungsbedürftiger Angestellter hatten. Zeitungen und Zeitschriften taten das Übrige, um das Interesse an den Veranstaltungen zu wecken und gleichzeitig normative Schönheitsideale zu etablieren.

Die Schönheitskönigin ist das einzige der ›Sportbilder‹, in dem die Frau dem Blick von mehr als einer männlichen Figur ausgesetzt ist. Sie steht breitbeinig mit hinter dem Rücken verschrankten Händen auf einem von einem Geländer eingefassten Podest und blickt die Betrachter:innen direkt an. Die Konfiguration erinnert an eine Statue im Museum, einen Viehmarkt oder einen Boxring, d.h. an Kontexte, in denen der Körper im Zentrum steht und anhand unterschiedlicher, allgemein anerkannter Kriterien beurteilt wird, z.B. Schönheit, Makellosigkeit, Stärke, Fitness. Dabei gilt in diesen Szenarien das Urteil genauso dem präsentierten Objekt wie der meist männlichen Person, die damit unmittelbar assoziiert wird und deren berufliche Qualitäten gleichfalls bewertet und als Zeichen ihrer moralischen Integrität gedeutet werden: dem Künstler, dem Züchter oder dem Trainer. Die nackte Frau auf dem Podest weckt so Assoziationen, die Räderscheidts Figur in eine Reihe mit Objekten in von Männern dominierten Bereichen stellen. Insbesondere der Bezug zum Boxsport verankert das Werk in den 1920er Jahren, als Boxkämpfe zu den beliebtesten Massenveranstaltungen gehörten und Boxer wie Max Schmeling als Verkörperungen des männlichen Ideals galten.⁵⁷ Dass einige Neue Frauen boxten, war entsprechend umstritten.

Eine Männerfigur ähnlich der in *Begegnung*, die größer als die Schönheitskönigin ist und deren schwarze Rückenansicht mit Hut links vorne ein Gegengewicht zu ihrer hellen Form bildet, steht auf der obersten

56 Veit Didczunet/Dirk Külow: Miss Germany: Die deutsche Schönheitskönigin, Hamburg 1998, S. 12–23; Nina Wuttke: Miss Germany: A Century of Beautiful Women, in: Deutsche Welle, 2.2.2018, <https://www.dw.com/en/miss-germany-a-century-of-beautiful-women/a-37579589> (15.1.2023).

57 So kann es nicht verwundern, dass Max Schmeling beim ersten deutschen Schönheitswettbewerb 1927 in der Jury saß. Siehe Didczunet/Külow: Miss Germany, S. 14.

Stufe der Treppe zum Podest und versperrt so der Frau wie anderen Betrachter:innen den Ab- bzw. Zugang. Maes interpretiert den angewinkelten linken Arm des Mannes als Hinweis darauf, dass er möglichweise masturbiert⁵⁸ und so die Frau zum bloßen Werkzeug seiner einseitigen Lustbefriedigung macht. Hinter der Frau stehen mindestens drei weitere, kleinere Männer, die im Anzug, aber ohne Hut, Krawatte, Haare oder Gesicht anonymisiert erscheinen, als ob Räderscheidt den männlichen Blick als eine soziale Kraft jenseits des individuellen Mannes darstellen wollte, die die Frau in der traditionellen Geschlechtermatrix zu fixieren versucht und der sie nur schwer entkommen kann.

Die Frauenfigur ist in ihrer Nacktheit entblößter als die in Badeanzügen oder kurzen Kleidern abgelichteten Schönheitsköniginnen der Zeit. Dennoch zeigt ein Vergleich mit Fotos von tatsächlichen Wettbewerben, dass sich Räderscheidts Modell nicht mit der weiblichen Rolle des Objekts identifiziert. Die historischen Schönheitsköniginnen wurden typischerweise im schmeichelhaften Halb- oder Dreiviertelpprofil, mit geschlossenen oder gekreuzten Beinen und oft mit etwas geneigtem Kopf fotografiert, während sie die Betrachter:innen anlächelten. Die Einladung zum Schauen wurde gelegentlich durch ein Winken unterstrichen. Diese Frauen strahlen aus, was Laura Mulvey als »to-be-looked-at-ness« bezeichnet:

The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.⁵⁹

Paradoxalement verweigert sich gerade Räderscheidts Figur dieser »exhibitionistischen« Rolle, obwohl sie in ihrer Nacktheit zeigt, was die echten Schönheitsköniginnen scheu verstecken. Die in der traditionellen visuellen Dynamik geübten Betrachter:innen können den Körper der Figur nicht entlang der üblichen Geschlechterparadigmen »lesen«. Gemäß dem essentialistischen Geschlechtsverständnis sollten primäre und sekundäre weibliche Geschlechtsmerkmale mit einer ebensolchen Geschlechtsidentität gepaart sein. Die frontale Pose und das ausdruckslose Gesicht von Räderscheidts Figur erinnern aber an die Fotografien männlicher Sportler bei Preisverleihungen oder der Präsentation von Mannschaften. Da ihr

58 Maes: Identitätsbeschaffung, S. 17.

59 Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: Screen 16 (1975) H. 3, S. 11 (kursiv im Original). Obwohl Mulvey dieses Konzept für Filme entwickelte, lässt es sich mühelos auf andere Bereiche der künstlerischen Darstellung übertragen.

Körper die einzige Quelle für Informationen über diese Schönheitskönigin ist, finden sich die Betrachter:innen in einer widersprüchlichen Situation: Ihre Aufmerksamkeit wird durch die Nacktheit, Ikonographie und Organisation der Leinwand auf diesen Körper gezogen, der aber ihren ›Wißtrieb‹ und ihre Erwartungen frustrieren muss und sich der Sexualisierung widersetzt.

Für *Akt am Trapez* wählte Räderscheidt einen Kontext, der ebenso wie der Schönheitswettbewerb den weiblichen Körper zur Unterhaltung der Massen zur Schau stellt und dabei den männlichen Blick auf die weibliche Form zieht. Anders als die Schönheitskönigin akzeptiert die Trapezkünstlerin aber diesen Blick und damit die gegenderte Rollenverteilung, d.h. den *status quo*, indem sie dem Mann zuwinkt und so die einladende Geste der tatsächlichen Schönheitsköniginnen aufnimmt. Dazu passt auch, dass sie von allen Akten den am wenigsten ›retuschierten‹ Körper hat und ihre Sexualisierung durch den Blick des Mannes besonders deutlich wird: Sie ist von einem kastenartigen Gerüst umgeben, und die männliche Figur außerhalb dieser Struktur beobachtet sie von unten durch eine Öffnung. Sein Blick ist in Richtung ihrer Scham gerichtet. Die Geschlechter sind klar getrennt und ihre Rollen als Schauender und Angeschauter fest verteilt. Die Annahme ihrer Rolle macht die Trapezkünstlerin zu einer Gegenfigur der Schönheitskönigin.

In *Die Tennisspielerin* stellte Räderscheidt eine Vertreterin *des* Sports der Neuen Frau dar und eine Sportart, in der Männer wie Frauen Geschlechterrollen neu definierten. In den 1920 Jahren entwickelte sich ein Gender-inverser Gegensatz zwischen ›weichem‹ Herrentennis, dessen Spieler sich ungewöhnlich viel mit Körperpflege, Kleidung und Liebesbeziehungen beschäftigten, und kämpferischem, international erfolgreicherem Damentennis, das von einem ›männlichen‹ Grad an »strength, aggression, and self-sufficiency⁶⁰ geprägt war. Während andere Sportarten einen asketischen Lebensstil erforderten, verfolgten Tennisspieler:innen offen ihre sexuellen Interessen: Der Tennisplatz war nicht nur ein Ort des Sports, sondern auch des Begehrns.

Räderscheidts die Leinwand dominierende Tennisspielerin vermittelt durch ihre Größe (ihr Kopf stößt an den oberen Bildrand) und unmittelbare Körperlichkeit weibliches Selbstbewusstsein, Überlegenheit und sexuelle Freiheit und erinnert so an die Schönheitskönigin. Anders als bei

60 Erik N. Jensen: *Body by Weimar: Athletes, Gender, and German Modernity*, Oxford 2013, S. 17.

dieser sind ihre Hände aber nicht jeglichen Kontakt verweigernd auf dem Rücken verschränkt. Vielmehr präsentiert sie mit ausgebreiteten Armen die ›Insignien‹ der Neuen Frau als Tennisspielerin – Schläger und Ball – und lädt so zum Blick auf ihren ›geöffneten‹ Körper, die Quelle ihres sportlichen Erfolgs, ein. Sie mag hoffen, dass die Betrachter:innen die Sportlichkeit ihres Körpers bewundern und ihn nicht sexualisieren, wie dies der allgemeine Diskurs um den Sport als Ort der gleichberechtigten Partnerschaft verspricht und wie es ihre nur schwach angedeuteten Sexualmerkmale auf den ersten Blick vermitteln. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass Räderscheidts *Tennisspielerin* dem kunsthistorischen Muster folgt und die ›Retuschierung‹ der Sexualmerkmale höchstens die erotische Vereinnahmung des weiblichen Körpers kaschieren kann: die Frau ist auch hier mehr Objekt als Subjekt. Schon die Unbeholfenheit, mit der sie Schläger und Ball hält, minimiert ihren Status als ernstzunehmende Spielerin und damit den Eindruck weiblicher Stärke.⁶¹ Auch wenn Tennisspielerinnen ihren männlichen Kollegen oft überlegen waren, wurden immer wieder ihre Weiblichkeit und damit implizit ihre vermeintlich geringeren körperlichen Fähigkeiten und allgemeine Schwäche betont – eine Sichtweise, die man gerade mit der konservativen Männerfigur im Anzug mit steifem Hut im Hintergrund assoziieren würde. Obwohl deutlich kleiner als die Frau, scheint er sie zu kontrollieren. Er steht hinter einem Zaun, der zusätzlich zur Markierung des Tennisfelds den Bewegungsraum der Frau begrenzt und wahrscheinlich den gesamten Platz umschließt. Wie das Gerüst um die Trapezkünstlerin hält der Zaun die Spielerin gefangen wie ein Käfig, in dem der männliche Blick (vor und auf der Leinwand) sie sich jedoch jederzeit, auch ohne ihr Wissen und damit schutzlos, unterwerfen kann.⁶² Die weibliche Überlegenheit auf dem Tennisplatz, so Räderscheidts Bild, ist eine vermeintliche; selbst dort haben Männer das Sagen, wie in der Realität der Einfluss von Trainern, Klubvorständen usw. bestätigte.

Deutlicher als in den anderen ›Sportbildern‹ wird in *Drahtseilakt* der Körper der Frauenfigur zum Ort der Subversion des Geschlechterdualismus. Außer den kleinen, nur angedeuteten Brüsten der Artistin weist nichts an ihrer jungenhaften Figur eindeutig auf ihr Geschlecht hin, sodass sie eher androgyn als weiblich erscheint, wie es auch immer

61 Zur unsportlichen Erscheinung der Tennisspielerin, siehe Rowe: After Dada, S. 153.

62 Für eine Diskussion der Blicke in *Die Tennisspielerin*, siehe Gerster: »...und die hundertprozentige Frau«, S. 50.

wieder von der Neuen Frau behauptet wurde. Zusätzlich verdeckt die Balancierstange der Seiltänzerin deren Genitalbereich, und ihr Gesicht ist weniger feminin als das der übrigen Sportlerinnen. Sie hat auch keinen Bauchnabel, was vielleicht bedeutet, dass sie ein hautfarbenes oder weißes Ganzkörpertrikot trägt.⁶³ Dies wäre eine Annäherung an die Männerfigur, deren Anzug hier durch ein schwarzes Trikot ersetzt wurde. Dieser Angleichung der Geschlechter in der Körperform und Kleidung setzt er allerdings seine Melone entgegen, und seine auf dem Rücken verschränkten Hände verweigern der Frau jegliche Hilfe bei den letzten Schritten aufs sichere Dach. Nicht Kameradschaft der Geschlechter, sondern Distanz (Konkurrenz?⁶⁴) bestimmt auch diese Beziehung.

So erteilen die ›Sportbilder‹ dem Sport als Ort der gleichberechtigten Begegnung von Mann und Frau eine Absage. Stattdessen erweist er sich als Weiterführung der bestehenden Ungleichheit der Geschlechter. Der Sport ist ein Bereich, in dem die Neue Frau sich gegen die Vereinnahmung ihrer neugefundenen körperlichen und sexuellen Freiheit durch patriarchale Strukturen wehren muss und an dem der Mann seine dominante Rolle nach Möglichkeit verteidigt.

Die ›Atelierbilder‹: Versuch der Bannung auf die Leinwand

Besonders die ›Atelierbilder‹ verraten das Ausmaß der Herausforderung, die der Umgang mit der Neuen Frau für den Mann bedeutete. Definitionen von Männlichkeit und Weiblichkeit bedingen sich immer gegenseitig, und Darstellungen des Künstlers mit seinem weiblichen Modell und dessen Präsentation auf der Leinwand sind auch immer Kommentare über die geltenden Männer- und Frauenbilder und eine Selbsteinordnung des Malers in diese Geschlechtermatrix. In den ersten zwei ›Atelierbildern‹ entwickelt Räderscheidt die Strategie der ›Sportbilder‹ weiter, d.h. die Sexualisierung und Objektivierung der Frau, und erkundet, wie diese Herangehensweise auch die Konzeption des Mannes als ihres Gegenbildes beeinflussen könnte. Mit *Selbstbildnis* unternimmt er schließlich das Expe-

63 Da nur Schwarz-Weiß-Fotografien überliefert sind, kann dies nicht endgültig bestimmt werden. Allerdings spricht die Linie, die den dunkleren Körper der Fraufigur vom helleren Hals und Gesicht trennt, für ein Trikot.

64 Die Idee der Konkurrenz drängt sich durch den autobiografischen Kontext der Werke auf, da Räderscheidt sich in Konkurrenz zu seiner ebenfalls malenden Frau fühlte. Siehe Reinhardt: Leben wie unter dem »Rasermesser«, S. 307.

riment einer Annäherung, das aber, wie die detaillierte Analyse zeigt, nur mit einer Reihe von ›Sicherheitsnetzen‹ gegen die Gefahren der Verweiblichung oder der Dominanz der Frau unternommen werden kann.

Die ›Atelierbilder‹ entstanden nach den beiden ersten ›Sportbildern‹, *Akt am Barren* und *Die Tennisspielerin*, und Verbindungen zwischen den ›Atelierbildern‹ und den ›Sportbildern‹ belegen, wie zentral die Suche nach einem neuen Geschlechterverhältnis für den Maler in den 1920er Jahren war. Das Selbstbildnis mit Modell ist ein Topos der bildenden Kunst und dient der (Selbst-)Bestätigung des Künstlers in seinem Beruf. Es beleuchtet die Spannung zwischen dem meist weiblichen Modell als Muse und als Produkt des männlichen Künstlers,⁶⁵ schafft aber auch die ungewöhnliche Situation, dass der Künstler gleichzeitig Subjekt und Objekt seines Blickes ist, sich gleichzeitig im Spiegel sieht und sein Bild für die Betrachter:innen manipuliert. Räderscheidt war sich der Mehrfachrolle des Malers in Selbstbildnissen bewusst: »Er [der Maler, E.B.] gestaltet das Ich, das er sein will. Aber wo ist er?«⁶⁶ So machen es Darstellungen von Maler mit Modell besonders deutlich, dass das Kunstwerk und seine Figuren Gebilde der künstlerischen Fantasie und als solche auch Experimente mit der Wirklichkeit sind – in diesem Falle mit der Beziehung des Künstlers zur Frau.

In *Maler und Modell* (1926, Verbleib unbekannt) hat Räderscheidt die Organisation der Leinwand von *Die Tennisspielerin* umgekehrt: Nun steht der bekleidete Maler groß im Vordergrund und sieht die Betrachter:innen direkt an, während das deutlich kleinere nackte Modell im Hintergrund auf einem Podest steht. Mit der Tennisspielerin teilt sie die Pose, wenn auch mit spiegelverkehrter Haltung der Arme und ohne Requisiten. Ihre Beine sind jedoch geschlossen, sodass sie weniger exponiert erscheint. Da sie jedoch Brustwarzen und Schamhaarung hat, wirkt ihr Körper gleichzeitig realistischer und sexualisierter. In der Arbeitssituation des Ateliers (und zumal das Modell die eigene Frau ist) ist komplett Abschottung von der Neuen Frau nicht mehr möglich. Vielmehr muss sich der Künstler, um dem Modell als Frau und Individuum in der Darstellung gerecht zu werden, auf dieses einlassen. Nur so kann er ihr auf der Leinwand ›eine Stimme‹ geben, statt nur eine Hülle abzubilden.

Dies scheint dem Maler aber nicht zu gelingen. Er hält die unbenutzte Palette eher ungelenk, und das Fehlen jeglicher Pinsel und die leere Lein-

65 Siehe Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 28.

66 Räderscheidt zit. in Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 21.

wand lassen Zweifel daran aufkommen, dass er die Frau auf der Leinwand ›einfangen‹ kann. Zu groß mag der Unterschied zwischen der vom Modell verkörperten Neuen Frau und dem konservativen Frauenbild des Mannes im Anzug sein. Indem er sich mit der Staffelei als Schutzschild in sicherer Entfernung vom Modell, das in den Hintergrund des Studios verbannt ist, hält, verhindert er den Austausch. Anstatt die Frau zu malen, wird ihm deren Gestaltung zur Gestaltung seiner selbst. So sieht es aus, als ob er selbst das Porträt auf der Leinwand ist, und schon Roh wies darauf hin, dass die Beine des Malers kaum von denen der hölzernen Staffelei zu unterscheiden sind: Sein ganzer Körper ›wächst‹ in die Staffelei und Leinwand hinein, und er selbst wird so gleichzeitig Maler und Modell, Künstschaffender und Kunstwerk.⁶⁷ Nicht ohne Ironie verrät Räderscheidt, dass er sich dieser Dynamik und der Ängste, die sie antrieben, bewusst war. Seinem ›impotenten‹ Maler stellt er ein Yoni-Symbol in Form des Fingerlochs der Palette vor den Genitalbereich, und einen Hut trägt dieser auch nicht mehr.⁶⁸ Die Furcht vor dem Verlust der Männlichkeit im Kontakt mit der Neuen Frau hat sich schon erfüllt, die Grenzen zwischen weiblich-passivem Modell und männlich-aktivem Künstler sind verschwommen.

In *Maler und Modellpuppe* ist die Frau zu einer einarmigen, kahlen, nackten Gliederpuppe reduziert, die der Maler mit der Linken vor sich am Hals hält, als wolle er sie präsentieren oder von sich fernhalten. Sein Griff mutet brutal an, und mit ihren geschlossenen Augen ist die Frauenfigur im visuellen Machtspiel ganz auf die Objekttrolle beschränkt. Anstatt auf Distanz gehalten oder sexualisiert zu werden, ist die Frau nun ihrer Humanität beraubt zum Ding geworden, auch wenn ihre »Fleischlichkeit«⁶⁹ zusammen mit ihren verwischten Gelenken etwas Belebtes hat. Der Maler bestimmt sein Verhältnis zur Neuen Frau nicht in deren Gegenwart, sondern versucht, sich an einem unbelebten Gegenstand abzuarbeiten, der keine Anforderungen stellen kann. Aber auch dieser Versuch schlägt fehl: Die leere Leinwand, auf die er mit einem Stift weist, deutet an, dass der Maler nicht mehr in der Lage ist, ein Frauenbild zu entwerfen. Er kann die Frau in seinem Studio nicht als traditionelles Pendant zum Mann mit steifem Hut gestalten. Stattdessen führt ihre Anwesenheit noch in Form einer Puppe in diesem persönlichsten Bereich des Künstlers zu einer Schwächung seiner Position und kreativer Ohnmacht. Schon kahl und

67 Franz Roh: Zur jüngsten niederrheinischen Malerei, S. 367.

68 Gerster: »...und die hundertprozentige Frau«, S. 53.

69 Herzog, Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 28.

ohne Hut hat auch der den Betrachter:innen direkt zugewandte Maler etwas von einem Automaten. Die fast identischen Gesichter und Glatzen der Figuren unterstreichen die Verwischung der Grenzen zwischen Puppe und Mensch, Mann und Frau, Modell und Künstler.

Mit *Selbstbildnis* macht der Künstler die Fragilität der männlichen Rolle angesichts der Neuen Frau noch deutlicher und erprobt die Möglichkeit einer Aufhebung der Grenzen zwischen den Geschlechtern. Das Werk zeigt den Maler vor einer Leinwand mit der Kohlezeichnung eines weiblichen Aktes (Marta Hegemann), aber es bleibt offen, welche der Figuren das Porträt des Malers ist oder ob beide zusammen sein Selbstbildnis darstellen. Diese Vagheit ist von Kunsthistoriker:innen unterschiedlich interpretiert worden. So schreibt Rowe, dass das Werk verschiedene Facetten des Malers repräsentiere,⁷⁰ und ganz ähnlich sieht auch Matthias Eberle das Bild als eine mögliche »Synthese aus Mann und Frau«.⁷¹ Für Sigrun Paas scheitert die Synthese dieser in ihren Augen völlig getrennten Identitäten allerdings, sodass das Bedürfnis des Malers, auch weiblich zu sein, unerfüllt bleiben muss.⁷² Paas' Betonung der Unterschiede zwischen den Figuren vernachlässigt aber die mehrdeutige Ikonografie des Werkes, die die Möglichkeit ihrer Annäherung, selbst ihrer Verschmelzung und die Abwehr- oder Schutzhaltung des Mannes nebeneinanderstellt. Ein Vergleich von *Selbstbildnis* mit den anderen ›Atelierbildern‹ sowie dem *Selbstportrait vor dem Spiegel* (1928, Privatbesitz), einem Aktbild, belegt, dass Räderscheidt nicht nur mit unterschiedlichen (Macht-)Beziehungen der Geschlechter experimentierte, sondern auch interpiktografische Verbindungen herstellte, die die Geschlechtergrenzen unterhöhlen und so die Möglichkeit der Angleichung und Nähe erprobte.⁷³

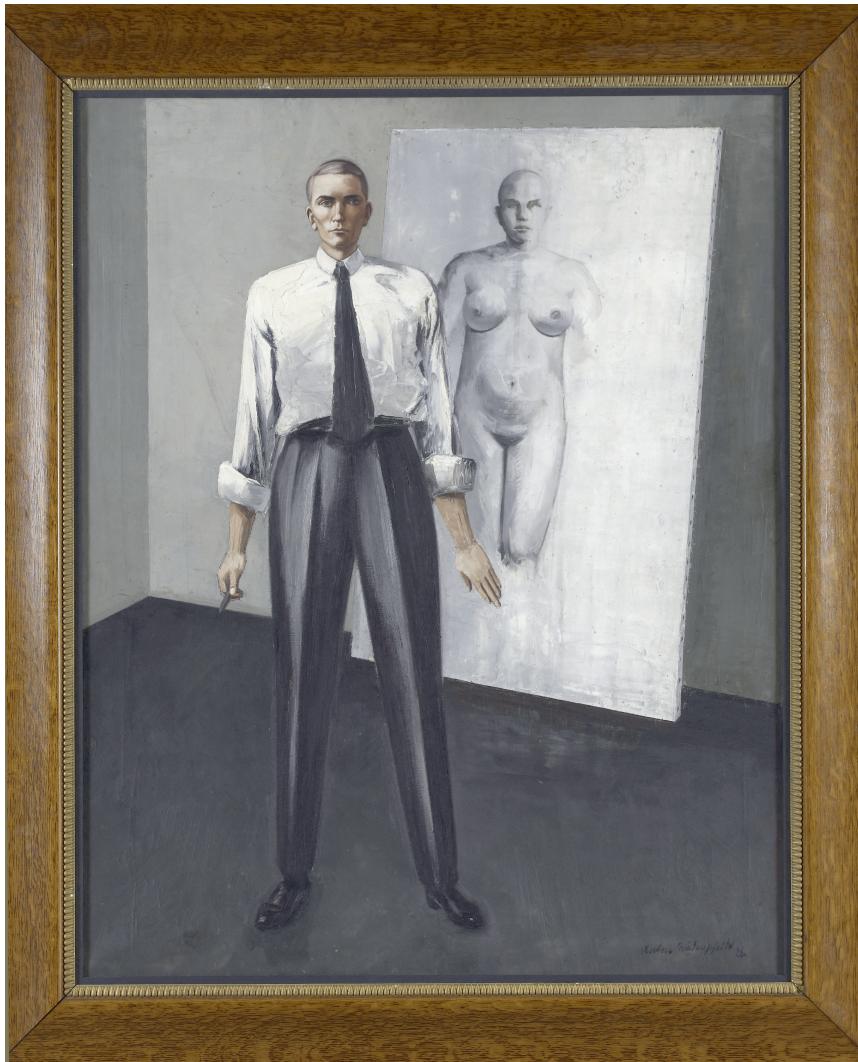
70 Rowe: After Dada, S. 162.

71 Matthias Eberle: Ausstellungsverzeichnis, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste, Schloss Charlottenburg, Bd.4: Neue Wirklichkeit: Surrealismus und Neue Sachlichkeit. Große Orangerie im Schloss Charlottenburg, Wieland Schmied/Matthias Eberle (Hrsg.), Berlin 1977, S. 214.

72 Sigrun Paas: Freundinnen, in: Werner Hofmann (Hrsg.): Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, München 1986, S. 281.

73 Für *Graf St. Genois d'Anneaucourt* und *Selbstportrait* verfolgt Christian Schad eine ähnliche Technik der Angleichung der Geschlechter im Bild und interpiktorial. Siehe Esther K. Bauer: Penetrating Desire: Gender in the Field of Vision in Thomas Mann's *Der Zauberberg* and Christian Schad's *Graf St. Genois d'Anneaucourt*, in: Monatshefte 101 (2009) H.4, S. 485-490.

Gender Trouble in Anton Räderscheidts Kunstwerken des Magischen Realismus



Anton Räderscheidt, »Selbstporträt,« 1928

Selbstporträt vor dem Spiegel ist höchstwahrscheinlich eine Studie für ein weiteres verschollenes ›Atelierbild‹, das nur auf einem Foto von Hannes

Maria Flach aus dem Jahre 1931 überliefert ist.⁷⁴ Die Studie zeigt den Maler in genau derselben Pose wie seine Figur in *Selbstbildnis*, jedoch völlig nackt. Anders als der ›gepanzerte‹ Mann mit steifem Hut, dessen Ähnlichkeit mit Räderscheidt besonders in den frühen Paarbildern und den ›Sportbildern‹ eher vage ist, hat sich der Maler hier deutlich erkennbar sowie selbstbewusst und energisch dargestellt. Der männliche Körper erscheint als Quelle der Stärke und vermittelt die Art von athletischer Männlichkeit, die zum Wiedererstarken Deutschlands beitragen sollte. Der Künstler ist in seiner Nacktheit aber auch der Gefahr der Sexualisierung und Objektivierung ausgesetzt, die normalerweise der weiblichen Form ›vorbehalten‹ sind.

Anders als in den anderen ›Atelierbildern‹ ist in *Selbstbildnis* das weibliche Modell nicht anwesend, sondern nur seine lebensgroße Darstellung in Kohle, d.h. der Akt der künstlerischen Aneignung ist vorbei und die Leinwand zeigt die Frau, wie sie in das Selbstbildnis des Malers passt. Ein erster Hinweis darauf, dass in *Selbstbildnis* die Geschlechtergrenzen durchlässiger sind, ist die weniger formelle Kleidung des Malers. Obwohl er auch hier perfekt gebügelte Hosen, ein weißes Hemd und eine schwarze Krawatte trägt, markieren das Fehlen eines Jacketts und Huts und die hochgerollten Hemdsärmel eine Lockerung gegenüber den früheren Männern mit steifem Hut und entsprechen auch eher der Herrenmode der Zeit.⁷⁵ Der Mann ist moderner geworden.

Räderscheidt stellt sich und die weibliche Figur in fast identischen Posen nebeneinander: Beide schauen die Betrachter:innen direkt an und haben die gleiche Körper- und Armhaltung. Räderscheidt betont diese Übereinstimmung, indem er sich und die abgebildete Frau Schulter an Schulter stehen lässt. Dazu musste er die Darstellung beider Figuren manipulieren, wodurch es wirkt, als ob der Maler sich unnatürlich zurücklehnt, während die Ausrichtung des Frauenkörpers von der Neigung der Leinwand abweicht. Arm- und Körperhaltung teilen die beiden Figuren auch geschlechtsübergreifend mit dem Maler in der Aktstudie und dem weiblichen Modell in *Maler und Modell*. Diese Parallelen werden durch

74 Das großformatige Werk auf dem Foto muss zwischen 1928 und 1931 entstanden sein, wahrscheinlich eher zu Beginn dieses Zeitraums, als auch die Studie gemalt wurde. Da die Qualität der Reproduktion dieses Fotos schwach ist und das Gemälde außerdem nur teilweise und im Hintergrund zu sehen ist, soll es hier nicht weiter besprochen werden. Siehe Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 43f.

75 Söll: Der Neue Mann, S. 159.

die Abwesenheit der Unterschenkel in der Studie und bei der weiblichen Figur unterstrichen. Die Schatten auf den bemerkenswert ähnlichen Gesichtern des Malers und der Kohlezeichnung spiegeln sich, d.h., ihre dunkle Gesichtshälfte ist seiner dunklen am nächsten. Darüber hinaus ist die Zeichnung, die unvollendet wirkt, wesentlich vollständiger auf der Seite des Malers.⁷⁶ Zusammen mit den Schatten verstärkt dies den Eindruck von der Frau als seinem Spiegelbild oder seiner Doppelgängerin. Genau in der Bildmitte, an seinem linken Oberarm, scheinen die zwei sogar zusammenzuwachsen. Außerdem bilden die beiden Figuren zusammen eine V-Form, so dass die von den Beinen beschriebenen Linien sich schließlich treffen müssen. Die Farbgebung von *Selbstbildnis*, das fast ganz en grisaille gehalten ist, betont die Ähnlichkeit von Maler und Kohlezeichnung noch zusätzlich. Anders als in den übrigen Bildern sticht der weibliche Körper nicht durch seine Helligkeit hervor.

Dieser Annäherung von Mann und Frau wirken allerdings verschiedene Elemente des Bildes entgegen. So hat es den Anschein, als ob der Maler für eine gleichberechtigte Beziehung bzw. für die vollständige Aufhebung von Geschlechtergrenzen noch nicht bereit ist und deshalb eine Reihe von Schutzmaßnahmen ergriffen hat. Diese betreffen die Darstellung des Mannes und der Frau gleichermaßen. So wird zum einen die angedeutete Verschmelzung nur mit einem Kunstwerk, das der Maler geschaffen hat (er hält noch den Kohlestift!) und über das er völlige Kontrolle hat, entworfen, nicht mit einer echten Frau. Außerdem hat er diese weibliche Figur nackt und mit klar herausgearbeiteten Brüsten, Rundungen und Schambehaarung dargestellt. Ihre Reduzierung auf den Torso sorgt dafür, dass der Blick besonders auf diese Sexualmerkmale gezogen wird und die Figur so zum erotisierten Blick auf den Körper einlädt. Außerdem lassen die fehlenden Gliedmaßen und Haare sie – besonders im Vergleich zur vollständig bekleideten Männerfigur mit Haar – kraftlos erscheinen. Dieser Schwächung des Weiblichen setzt der Maler seine demonstrative Stärke entgegen. Durch die Froschperspektive wirkt er leicht erhöht, wie die Aktstudie vermittelt er Kraft und Selbstbewusstsein, und seine Krawatte, die er für die weniger phallische Fliege eingetauscht hat,⁷⁷ betont seinen männlich-überlegenen Status. Aufgrund der Perspektive scheint die Frau aus dem Bild herauszutreten – eine Bewegung, die er mit der abweisenden Geste seiner Linken, die er mit dem Mann in *Die Rasenbank*

76 Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 43.

77 Gerster: »...und die hundertprozentige Frau«, S. 57.

teilt, abzuwehren versucht. Auch wenn er die Frau auf der Zeichnung mit den traditionellen Mitteln – Erotisierung, Einschränkung der Bewegungsfreiheit, Fixierung auf die Rolle der Schwachen – zu kontrollieren versucht, scheint diese Form der Bannung nicht mehr zu funktionieren. Die Frau droht, in seinen Bereich einzudringen, aber er ist dafür noch nicht bereit.

Selbstbildnis nimmt im magisch-realistischen Werk des Künstlers und in seiner Behandlung des Paarmotivs eine Sonderstellung ein. Anders als die anderen Werke dieser Phase mit ihrer perfekten »stahlglatte[n] Bildhaut«⁷⁸ ist dieses Gemälde spontaner und weniger glatt gemalt und versteckt den Schaffensprozess nicht.⁷⁹ Es ist auch das einzige echte Selbstporträt.⁸⁰ Gleichzeitig ist es das einzige Werk, in dem die Frau einerseits unmissverständlich als Kreation des Mannes dargestellt ist, und wo es andererseits zur größten Annäherung von Mann und Frau kommt. Dies alles legt nahe, dass der Maler mit *Selbstbildnis* eine neue Phase im Umgang mit Geschlechterrollen markierte.

Fazit

Mit seinen Arbeiten der Zwischenkriegsjahre vermittelt Räderscheidt eine dezidiert männliche Perspektive auf die paradigmatischen Verschiebungen in den Geschlechterverhältnissen, die er um sich herum sah und in seiner Ehe erlebte. Diese Perspektive ist von der männlichen Furcht vor Verweiblichung und Machtverlust geprägt. Indem Räderscheidt den Körper ins Zentrum seiner Auseinandersetzung mit Männlichkeit und Weiblichkeit stellt, greift er die Schlüsselfrage der zeitgenössischen Geschlechterdebatte auf, nämlich ob Geschlechtsidentität biologisch oder kulturell bestimmt ist. Er macht den Körper selbst zu dem Ort, an dem er mit der Verwischung der Geschlechtsidentität experimentiert und unterläuft so nicht nur die strikte Unterscheidung von Männlichkeit und Weiblichkeit, sondern entzieht auch der Frage, an der sich die Genderdebatte entzündete, die Grundlage. Wenn der Körper selbst keine Stabilität in der Genderzuschreibung garantiert, dann können auch ein perfekter Anzug und steifer Hut den Mann nicht vor der vermeintlichen Verweiblichung

78 Franz Roh zit. in Richter: Anton Räderscheidt, S. 26.

79 Herzog: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, S. 46.

80 Ebd., S. 43.

schützen. Diese Einsicht erklärt vielleicht, weshalb Räderscheidt sich im selben Jahr, 1928, als entschieden männlichen Akt und in gelockertem Outfit darstellte.

Literaturverzeichnis

- Bauer, Esther K.: Penetrating Desire: Gender in the Field of Vision in Thomas Mann's *Zauberberg* and Christian Schad's *Graf St. Genois d'Anneaucourt*, in: Monatshefte 101 (2009), Nr. 4, S. 483–98.
- Beyer, Andreas: Die Körper als Bild: Die Kunst als Theater der Geschlechter, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 22–29.
- Breward, Christopher: Manliness, Modernity and the Shaping of Male Clothing, in: Joanne Entwistle/ Elizabeth Wilson (Hrsg.): Body Dressing, Oxford 2001, S. 165–81.
- Brooks, Peter: The body in the field of vision, in: Paragraph 14 (1991), S. 46–67.
- Didczuneit, Veit/Külow, Dirk: Miss Germany: Die deutsche Schönheitskönigin, Hamburg, 1998.
- Eberle, Matthias: Ausstellungsverzeichnis, in: Wieland Schmied/Matthias Eberle (Hrsg.): Tendenzen der Zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste, Schloss Charlottenburg, Bd. 4: Neue Wirklichkeit: Surrealismus und Neue Sachlichkeit. Große Orangerie im Schloss Charlottenburg, Berlin 1977, S. 4/37–4/272
- Esau, Erika: The *Künstlerehepaar*: Ideal and Reality, in: Marsha Meskimmon/Shearer West (Hrsg.): Visions of the »Neue Frau«: Women and the Visual Arts in Weimar Germany, Aldershot 1995, S. 28–41.
- Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, in: Alexander Mitscherlich et al. (Hrsg.): Studienausgabe, Bd. 5: Sexualleben, Frankfurt: 1972, S. 37–145.
- Frevert, Ute: Von Männerängsten und Frauenwünschen: Geschlechterkämpfe 1850–1950, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 30–41.
- Geschlechterkampf: eine Annäherung. Die Kuratoren Felicity Korn und Felix Krämer im Gespräch mit Rose-Maria Gropp, in: Felix Krämer (Hrsg.): Geschlechterkampf: Franz von Stuck bis Frida Kahlo, München 2016, S. 12–21.
- Gerster, Ulrich: »...und die hunderprozentige Frau«: Anton Räderscheidt 1925–1930, in: kritische berichte 4 (1992), S. 42–63.
- Hartlaub, Gustav: Zum Geleit, in: Anton Kaes/Jay, Martin/Dimenberg, Edward (Hrsg.): Weimar Republic Sourcebook, Berkeley 1994, S. 491–93. Zuerst veröffentlicht in: Ausstellung »Neue Sachlichkeit«: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Mannheim 1925.
- Herzog, Günter: Anton Räderscheidt, Köln 1991.
- Herzog, Günter: Anton Räderscheidts »Selbstbetrachtungen«, in: Werner Schäfke/ Michael Euler-Schmidt (Hrsg.): Anton Räderscheidt, Köln 1993, S. 21–37.

- Heusinger von Waldegg, Joachim: Zur Ikonographie der ›einsamen Paare‹ bei Anton Räderscheidt, in: *Pantheon* 37 (1979), H.1, S. 59–68.
- Jensen, Erik N.: *Body by Weimar: Athletes, Gender, and German Modernity*, Oxford 2013.
- Koschorke, Albrecht: Die Männer und die Moderne, in: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam 2000, S. 141–62.
- Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten*, Frankfurt 1971.
- Lehmann, Ann-Sophie: Das unsichtbare Geschlecht: Zu einem abwesenden Teil des weiblichen Körpers in der bildenden Kunst, in: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hrsg.): *Körperteile: Eine kulturelle Anatomie*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 316–39.
- Maes, Hans-Jürgen: Identitätsbeschaffung in einer totalitären Gegenwart: Perspektive, Horizont und Balance in den Sportbildern Anton Räderscheids, in: Werner Schäfke/Michael Euler-Schmidt (Hrsg.): *Anton Räderscheidt*, Köln 1993, S. 9–18.
- Makela, Maria: Rejuvenation and Regen(d)eration: »Der Steinachfilm«, Sex Glands, and Weimar-Era Visual and Literary Culture, in: *German Studies Review* 38 (2015), Nr. 1, S. 35–62.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema, in: *Screen* 16 (1975), Nr. 3, S. 6–18.
- Nentwig, Janina: Akt und Sport: Anton Räderscheidts ›hunderprozentige Frau‹, in: Michael Cowan/Kai Marcel Sicks (Hrsg.): *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918–1933*, Bielefeld 2005, S. 97–116.
- Paas, Sigrun: Anton Räderscheidt, Selbstbildnis, in: *Eva und die Zukunft: Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*, München 1986, S. 281.
- Reinhardt, Hildegard: Leben wie unter dem ›Rasermesser‹: Marta Hegemann und Anton Räderscheidt, in: Renate Berger (Hrsg.): *Liebe macht Kunst: Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln 2000, S. 287–325.
- Rewald, Sabine: Glitter and Doom: German Portraits from the 1920s, New York et al. 2006.
- Richter, Horst: Anton Räderscheidt, Recklinghausen 1972.
- Roh, Franz: Zur jüngsten niederrheinischen Malerei, in: *Das Kunstblatt* 10 (1926), S. 363–68.
- Roh, Franz: Anton Räderscheidt. Gemälde, Aquarelle, Bildnisse, Köln 1952.
- Rowe, Dorothy C.: After Dada: Marta Hegemann and the Cologne Avant-Garde, Manchester 2013.
- Söll, Änne: Raumkälte: Architektur und Distanz in Anton Räderscheidts Porträts der 1920er Jahre, in: Annette Geiger/Gerald Schröder/Änne Söll: *Coolness: zur Ästhetik einer kulturellen Strategie und Attitüde*, Bielefeld 2010, S. 149–63.
- Söll, Änne: Der Neue Mann? Männerporträts von Otto Dix, Christian Schad und Anton Räderscheidt 1914–1930, Paderborn 2016.
- Söll, Änne: Der Schwarze Anzug: Verlust und Restauration autoritativer Männlichkeit im Männerporträt der Neuen Sachlichkeit, in: *Regards croisés* 6 (2016), S. 85–96.

Gender Trouble in Anton Räderscheidts Kunstwerken des Magischen Realismus

- Söll, Änne: Puppets, Patterns, and ›Proper Gentlemen‹: Men’s Fashion in Anton Räderscheidt’s New Objectivity Paintings, in: Justine De Young (Hrsg.): *Fashion in European Art: Dress and Identity, Politics and the Body, 1775–1925*, London 2017, S. 233–57.
- Stokstad, Marilyn/Cothren, Michael W.: *Art History*, 4. Aufl., Boston 2011.
- Tatar, Maria: *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton 1995.
- Wuttke, Nina: Miss Germany: A Century of Beautiful Women, in: Deutsche Welle, 2.2.2018, www.dw.com/en/miss-germany-a-century-of-beautiful-women/a-37579589 (15.1.2023).

