

Ulrich Gerster

»... und die hundertprozentige Frau«

Anton Räderscheidt 1925-1930

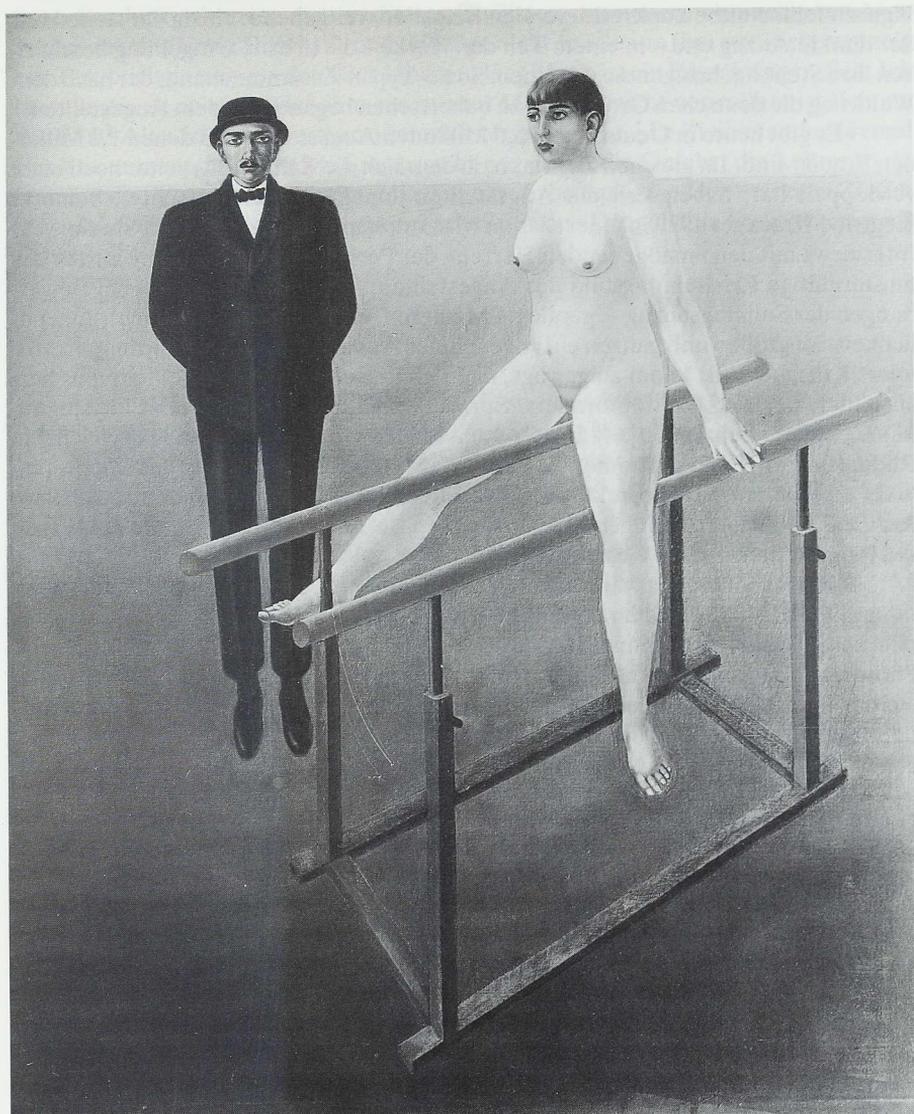
»Ich bin 34 Jahre alt und in Köln geboren. Ich male den Mann mit steifem Hut und die hundertprozentige Frau, die ihn durch das Bild steuert.«¹

Diese Sätze stellte Anton Räderscheidt² 1926 vor die Abbildungen seiner Werke in einem Katalog der Kölner Richmod Galerie. Die Ausstellung vereinigte noch einmal Künstler, die seit dem Ende des Ersten Weltkriegs die Kölner Avantgardenszene geprägt hatten: Einerseits Max Ernst, den Kopf der Rheinländischen Dada-Bewegung, der seit 1922 in Paris lebte und sich dort den Surrealisten angeschlossen hatte; andererseits Franz W. Seiwert und Heinrich Hoerle, die sich mit Räderscheidt und dessen Gattin Marta Hegemann 1920 vom Kreis um Ernst gelöst und die linksradikale »Stupid«-Gruppe gegründet hatten. Hier entwickelten sie eine figurative Form des Konstruktivismus; Räderscheidts Arbeiten waren zunächst von diesem Stil bestimmt. Schon 1921 kam er aber unter dem Einfluß der italienischen »Pittura metafisica« zu einer naturalistischeren Malweise, die ihn zu einem der frühesten Vertreter der »Neuen Sachlichkeit« werden ließ.³ Als Organisator der Ausstellung in der Richmod Galerie⁴ führte er also Avantgarde-Exponenten zusammen, die sich innerhalb eines halben Jahrzehnts auseinanderentwickelt hatten, die aber Strömungen verkörpern, in denen seine künstlerischen Wurzeln liegen. Darüber hinaus formulierte er im Katalog Programmatisches: Der Satz vom »Mann mit steifem Hut« und von der »hundertprozentigen Frau« bezeichnet ein Bildinventar, das in seinem Werk der 20er Jahre immer wieder aufgenommen wurde, zum Beispiel im »Akt am Barren« (Abb. 1) aus dem Jahr 1925.

Die Frau sitzt nackt mit gegrätschten Beinen auf den Holmen eines schräg in den Raum gestellten Barrens; dahinter steht der Mann in dunklem Anzug, mit Fliege und steifem Hut. Er trägt einen kleinen Schnurrbart und hält die Hände hinter dem Rücken verschränkt. Die Szene spielt auf einer hoch aufgeklappten Raumbühne, einzig durch die Horizontlinie definiert, die die Figuren auf Höhe des Halses schneidet. »Das Pechschwarze des Mannes« trifft, wie Franz Roh 1930 bemerkt, auf »das Mondhelle der Frau«, »seine geschlossene Form« auf »das Geöffnete und Gewinkelte des Weiberkörpers«⁵ – Gegensätze, die auf ein spannungsvolles Verhältnis der Geschlechter schließen lassen.

Der Mann

Der Mann mit steifem Hut ist eine Bildfindung der frühen 20er Jahre und über ein Jahrzehnt eine Konstante in Räderscheidts Werk. Oft ist er allein in verlassener großstädtischer Landschaft⁶, häufiger begegnet er dort der Frau.⁷ Wie in den meisten Arbeiten, wird die männliche Gestalt auch im »Akt am Barren« als Selbstbildnis gedeutet. Ein Selbstbildnis allerdings, das die physiognomische Durchdringung zugunsten einer Verallgemeinerung zurücknimmt. Weil die »übliche Persönlichkeitsmalerei« ausgedient habe, schreibt Carl Jatho 1929 »zur Problematik des Porträts«,



1 Anton Räderscheidt, Akt am Barren, 1925, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt

trete anstelle »privater Ichverherrlichung« eine Kunst »sozialer Sinngebung« und »Verknüpfung«. ⁸ Damit charakterisiert er weitgehend das neusachliche Bildnis. Auch Maler wie Otto Dix oder Heinrich M. Davringhausen ersetzen die Ausformung des Individuellen durch eine attributive Umschreibung des Dargestellten. Die Einbindung in soziale Zusammenhänge, zum Beispiel in die Berufswelt, steht im Vordergrund: Ärzte werden mit ihren Instrumenten, Schriftsteller mit der Schreibmaschine und Industrielle im Büro mit Telefon gezeigt. Räderscheidts männlichen

Figuren fehlen diese konkretisierenden Beigaben weitgehend; einzig der steife Hut, der dunkle Anzug und – in einem Teil der Werke – die urbane Umgebung beschreiben ihre Stellung, bringen sie mit einem Sozio-Typ in Zusammenhang, der nach dem Weltkrieg die deutschen Großstädte zu beherrschen begann: mit dem Angestellten.

»Es gibt heute in Deutschland 3,5 Millionen Angestellte, von denen 1,2 Millionen Frauen sind. Im gleichen Zeitraum, in dem sich die Zahl der Arbeiter noch nicht verdoppelt hat, haben sich die Angestellten annähernd verfünffacht«⁹, bemerkt Siegfried Kracauer 1929 in einer diesem Massenphänomen gewidmeten Studie. Aus Interviews mit den »maßgebenden Herren« der Personalabteilungen gewinnt er das mustergültige Erscheinungsbild des Angestellten: korrekte Kleidung – bei Bewerbungen der Sonntagsanzug –, gepflegte Manieren, ein freundliches Gesicht, Jugendlichkeit, im großen und ganzen ein angenehmes Aussehen. »Die Behauptung«, resümiert Kracauer, »ist kaum zu gewagt, daß sich in Berlin ein Angestelltentypus herausbildet, der sich [...] uniformiert. Sprache, Kleider, Gebärden und Physiognomien gleichen sich an [...]«. ¹⁰ Dieser vom Soziologen gezeichnete Idealtyp wird in Räderscheidts Werk phänomenologisch erfaßt. Auch die Kleidung des Mannes im »Akt am Barren« sitzt korrekt, die aufrechte Haltung läßt auf Manieren schließen, das Gesicht ist nett und jugendlich; in der Typisierung der Figur trifft er das Wesen des Angestellten – seine Gesichtslosigkeit.

Räderscheidt selbst war zwar kein Angestellter, dennoch verbindet ihn viel mit diesem Stand. 1892 als Sohn eines Beamten im höheren Schuldienst geboren, hat er mit dieser Schicht Erziehung, Bildung und seine bürgerliche Sozialisation gemein. Photographien belegen, daß Räderscheidt nicht nur in seinen Werken, sondern auch auf der Straße als Bourgeois auftrat. Und schon in den 20er Jahren wurde erkannt, daß seine Kunst die Welt des Bürgertums zum Thema habe¹¹; Kracauer nicht unähnlich entwirft er dabei ein unsentimentales Bild der eigenen Klasse.

Der dunkle Anzug ist aber nicht nur bürgerliches Attribut, in ihm ist der Mann auch eingekapselt; »wie in einer Rüstung eingemauert«, stehe er neben dem Akt am Barren, schreibt Franz Roh.¹² Tatsächlich erinnert die Kleidung an einen Panzer, der steife Hut an einen Helm – perfekter Schutz, der nur das starre Gesicht frei läßt. Dem Mann einen Harnisch anzulegen – dieses Bedürfnis mag durch ein Erlebnis Räderscheidts entstanden sein: Zweimal wurde er zwischen 1915 und 1917 an der Front verwundet, durch einen Lungensteckschuß und einen Granatsplitter am Kopf. Der Brustpanzer des Jacketts, verstärkt durch die steife weiße Hemdbluse und die Fliege, sowie der Melonen-Helm sind denn auch besonders ausgeprägte Rüstungsteile – wie um vor weiteren Verletzungen zu bewahren. Nicht allein das gewaltsame Aufreißen der Körperhülle durch Kugel und Splitter führte zum Wunsch nach einem Panzer, er wurde den Soldaten auch anerzogen. Klaus Theweleit beschreibt in seiner umfangreichen Dissertation »Männerphantasien«, wie der Mann durch Drill in der Kadettenschule und auf dem Kasernenhof in eine »Stahlgestalt« verwandelt wurde; Ernst Jünger hat sie hymnisch als »neuen Menschen« gefeiert.¹³ Und Theweleit entnimmt den Tagebüchern, Kriegserinnerungen und Romanen von Räderscheidts Generation auch, welche Funktion der Körperpanzer eigentlich hat, denn Schutz gegen Kugeln bot er nie: ein »dämpfender Damm« sei er »gegen den Wunsch zu wünschen«, ein Käfig für das triebhafte »innere Tier« und eine »Isolierschicht« gegen die Umwelt.¹⁴ Räderscheidt verbrachte zwei Jahre in der »Verwandlungs-« und »Wiederge-

burtsmaschine« Armee, die »verhetzte Zivilisten« zu neuen, »brauchbaren Menschen« macht (Ernst Röhm)¹⁵, und daß dies nicht spurlos an ihm vorüberging, zeigt ein Tagebucheintrag aus den 60er Jahren: »Der Mann ist ein Einzelgänger. Sein Ichbewußtsein ist so stark, daß ihm ein zweiter Mann gar nicht vorstellbar ist. Ich und die Welt! Alles ist ihm dienstbar oder wird vernichtet. [...] Er ist niemandes Freund. Ein Zusammenschluß der Männer besteht nur gegen die Gefahr, die Lehrer in der Schule, die Vorgesetzten beim Militär, am Arbeitsplatz.« Der stärkste Zusammenschluß der Männer besteht aber gegen die Frau: »Die geliebte Frau vereint alle Feinde [...].«¹⁶

Die Frau

Im »Akt am Barren« sitzt sie, die »geliebte Frau«, auf dem Sportgerät. Ihr »unerbittliches Nacktsein« im Gegensatz zum in seinem Anzug eingekapselten Mann¹⁷, vor allem aber das »Geöffnete und Gewinkelte« ihres Körpers lassen sie als erotisches Objekt erscheinen. Denn geöffnet sind ihre Schenkel, dem Betrachter (und dem Mann im Bild) ist ihr Geschlecht offenbar. Diese Stellung wird durch die Holmen des Barrens fixiert; und da sie nach hinten greifen muß, um das labile Gleichgewicht zu halten, sind auch ihre Hände gefesselt, der Möglichkeit einer Abwehr beraubt.

»Unerbittlich« ist nicht nur ihr Nacktsein, »unerbittlich« ist auch ihr Dargebottensein. Dies muß Horst Richter wohl entgangen sein, wenn er das Bild frei »von erotischen Anspielungen oder gar lasziven Nebentönen« sieht.¹⁸

»Deutsche Frau, dich ruft der Barrn«, beginnt 1920 ein Gedicht von Joachim Ringelnatz, und in den folgenden Versen spielt er immer wieder mit der erotischen Aufladung des Turnerinnenmotivs (»Deutsches Mädchen – Grätsche! Grätsche!«). Ironisch bricht er so das eigentliche Thema: die Verbindung von Sport und Frauenbefreiung. Denn als Sportlerin komme die Frau »in die Hose! Aus dem Rocke!«, könne sich »keck emanzipieren« und ihre Kräfte demonstrierend »über Männer triumphieren«.¹⁹

Sportlichkeit war fester Bestandteil eines Frauentyps, der sich in den 20er Jahren entwickelte und der sich in vielem vom Wilhelminischen Weiblichkeitsideal unterschied.²⁰ Viel diskutiert geistert er als Bild der »Neuen Frau« durch Gazetten und Romane: Als Berufstätige hat sie das Korsett abgelegt und trägt die bequeme Garçonne-Mode. Sie schminkt sich und raucht, abends geht sie ins Kino oder ins Café. Sie gibt sich bewußt international, und ihr Markenzeichen ist der Bubikopf; über ihn schreibt Heinrich Mann: »Kurze Haare durften nicht ausbleiben, nachdem die Figur der Dame knabenhaft geworden war. Hiervon abgesehen läßt sich damit besser sowohl tanzen und Sport treiben wie auch in Fabriken arbeiten.«²¹ Die Erwerbstätigkeit der Frau, mit der sie im Ersten Weltkrieg vielerorts eingezogene Männer ersetzte, wurde schon in der Weimarer Republik als Auslöser für das Aufbrechen von Rollenbildern gesehen: »Ein Großteil der Frauen war wirtschaftlich bis zu einem gewissen Grade selbständig geworden, die Not der Zeit hatte ihnen Beamtenmützen auf den Kopf gestülpt, und an der Granatendrehbank waren sie den Bügeleisen und den Kochtöpfen entwöhnt worden.«²² Als es in den 20er Jahren zu einer drastischen Ausweitung des Angestelltensektors kam, entstand eine ganze Reihe frauenspezifischer

Berufsbilder: Die Verkäuferin und die Stenotypistin – nicht etwa die Fabrikarbeiterin – verkörpern das moderne Ideal. Ihre Lebensrealität hatte allerdings wenig mit dem in Magazinen und Filmen entworfenen Leitbild gemein. Wer konnte sich den dynamischen Lebensstil der »Frau am Steuer«²³, die mit auffallendem Gepäck reist, schon leisten, wenn der Lohn unter dem Existenzminimum lag, und wer wollte sich als »Tippse« schon gegen die männlichen Vorgesetzten im Büro emanzipieren?

Sportlich sollte nicht nur die Erscheinung der »Neuen Frau« sein, Sportlichkeit wurde auch im Verhältnis der Geschlechter angestrebt. Eine Vielzahl von Ratgebern propagierte eine enttabuisierte Sexualität und den rationalen Umgang mit dem Triebleben; dazu gehörte ebenso eine sinnvolle Beschränkung der Geburtenzahl wie die kameradschaftliche Beziehung zwischen Frau und Mann. Eingeebnet wurde das neue Verhalten beim Tennisspielen, Radfahren und beim Turnen im Sportverein; hier herrschte der Trend, »die Trennung zwischen Frauen- und Männerräumen aufzuheben oder zumindest zu entschärfen.«²⁴ Der 1929 erschienene Essayband »Die Frau von morgen[,] wie wir sie wünschen« zeigt, wie Männer auf diesen Umbruch reagierten. Richard Huelsenbeck zum Beispiel ortete eine »Verstimmung im Untergrund«. Die »allgemeine Verwirrung früherer Moralbegriffe« erscheine vielen seiner Geschlechtsgenossen »als eine Art gottgewollter Kümmeris, eine Hölle, vielleicht ein Purgatorium.«²⁵ Arnolt Bronnen glaubte den Mann, »sexuell gesehen«, zur Drohne geworden, »die küßte und starb«²⁶, und Frank Thiess notierte zum weiblichen Selbstbestimmungsrecht: »Das klingt vielen Männern nicht gut in die Ohren, denn sogleich ist die Furcht zur Stelle, sie könnten verlieren, was allein zu besitzen ihnen wohl tut.«²⁷

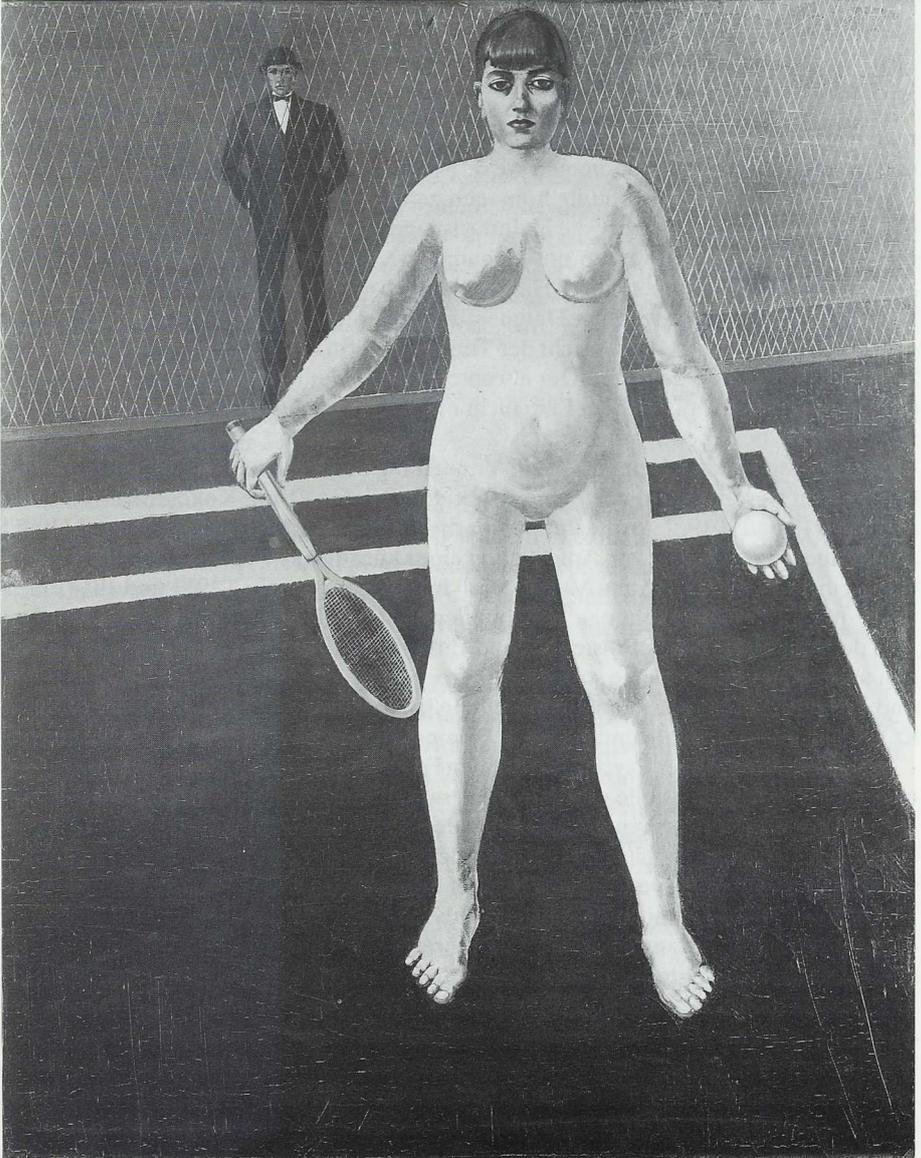
Marta Hegemann, seit 1918 mit Anton Räderscheidt verheiratet, war nicht nur äußerlich eine moderne Frau mit kurzen Haaren und zeitgemäßer Kleidung, als Kunsterzieherin und Sportlehrerin hatte sie eine abgeschlossene Ausbildung, war damit imstande, ein finanziell unabhängiges Leben zu führen. In den 20er Jahren trat sie als beachtete Künstlerin in vielen Ausstellungen gleichberechtigt neben ihrem Mann auf: Ihr Werk zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Doppelrolle einerseits als Mutter und Ehefrau, andererseits als Malerin, die einengende patriarchalische Strukturen zu sprengen suchte.²⁸ Als »eine [künstlerische] Kraft erheblichen Ranges« wird sie 1930 in der Vossischen Zeitung bezeichnet²⁹, als emanzipierte Frau von Zeitgenossen beschrieben.

Im »Akt am Barren« sind die Bezüge zwischen dem Typ der »Neuen Frau« und der Person Marta Hegemanns vielfältig. Der kugelige Kopf mit dem Kurzhaarschnitt und dem geschminkten Gesicht entspricht dem modischen Ideal, wie er auch Porträtzüge der Künstlergattin aufweist. Als Turnerin ist sie in zeitgemäßer Beschäftigung gezeigt, und es wird auf ihre Biographie verwiesen. Als Nackte mit runden Gliedern und vollen Brüsten ist sie die »hundertprozentige Frau, die den Mann durch das Bild steuert«, als Gattin ist sie die »geliebte«.

1926 erscheint die gleiche Frau auf einem Tennisplatz (Abb. 2); in ihrer Rechten hält sie einen Schläger, in der Linken einen Ball. Auch hier hat sie einen Bubi-kopf und ein geschminktes Gesicht – auch hier ist sie nackt. Hatte das »Gewinkelte« des Akts am Barren im Vergleich zur strikten Vertikalität des Mannes bereits etwas Raumgreifendes, verschiebt Räderscheidt dieses Ungleichgewicht in der »Tennisspielerin« weiter zu Gunsten der weiblichen Figur. Sie beherrscht nun mit gegrätsch-

ten Beinen und abgewinkelten Armen fast die ganze Bildfläche und blickt dem Betrachter frontal entgegen. Der Mann mit steifem Hut ist nicht einmal mehr halb so groß, und er steht außerhalb des Spielfelds hinter einem Zaun. Durch Ball und Schläger wird die Frau zur Spielerin; sie bekommt ein agiles Moment, das sie vom in

2 Anton Räderscheidt, Tennisspielerin, 1926, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, München, Staatsgalerie moderner Kunst



sich ruhenden Mann absetzt. Durch ihren prallen Körperbau, nicht nur durch ihr bilddominierendes Ausmaß, wirkt sie machtvoll und erinnert an ein urzeitliches Fruchtbarkeitsidol. Dies umso mehr, als sie trotz ihrer Sportlichkeit etwas leblos wirkt.

Die Frau als Puppe (und ein paralleler Fall)

Schon die Nackte am Barren sitzt ungenlenk auf dem Sportgerät – wie eine Marionette, vielleicht auch ein mechanisches Spielzeug, dessen Räderwerk zum Stillstand gekommen ist. Das Puppenhafte der Tennisspielerin wird durch die Modellierung von Rumpf und Gliedern geprägt. Zwar betonen Licht- und Schattenpartien das Volumen des Körpers; die stark zusammenfassende Flächenbehandlung verhindert aber, daß er anatomisch wahrgenommen wird. Nicht Haut spannt sich über Fleisch und Knochen, eher ist eine Stoffhülle homogen gefüllt. Die Gelenke sind unartikuliert, die Proportionen verschoben, die Haltung ist unnatürlich. Einzelheiten unterstützen diesen Eindruck: Brustwarzen und Schamhaare fehlen, die Zehennägel scheinen aufgeklebt. Der Ball müßte ihrer Hand eigentlich entgleiten, während der Schläger in unsicherer Balance zwischen Daumen und Zeigefinger eingeklemmt ist. Im Gegensatz zum Körper ist das Gesicht der Tennisspielerin mit feinen Pinselstrichen äußerst lebendig wiedergegeben. Der abrupte Wechsel der Malweise erweckt die Vorstellung, daß der Kopf mit dem Leib nicht organisch verbunden, sondern, aus anderem Material bestehend, aufgesetzt ist.

Daß gerade eine Puppenfrau zur Vorstellung der idealen, der »hundertprozentigen« Frau werden kann, zeigt eine Reihe von Briefen Oskar Kokoschkas aus den Jahren 1918 und 1919.³⁰ An die Puppenmacherin Hermine Moos gerichtet, enthalten sie genaue Anweisungen zur Anfertigung einer künstlichen Frau. Sie soll Ersatz für die ehemalige Geliebte Alma Mahler sein, mit der ihn zwischen 1911 und 1914 eine »sehr passionierte Beziehung«³¹ verbunden hatte. Über Materialbeschaffenheit, Bau des Skeletts, Art der Polsterung und Einfärbung läßt sich der Maler äußerst genau aus, denn es gelte, »eine solche Zauberei vorzutäuschen, daß ich beim Ansehen und Angreifen das Weib meiner Vorstellung lebendig zu machen glaube«. Kokoschka selbst nennt sie »Idol« und in vielen Briefen einen »Fetisch«.

In der Sprache der Psychologie ist der Fetisch ein Gegenstand oder ein isolierter Körperteil, dem anstelle eines Partners sexuelle Anziehungskraft zukommt. Als Urheber der fetischistischen Neigung wird der Selbstschutz erkannt: Aus »Angst vor der Frau und vor der Liebe«, und um den »drohenden Zusammenbruch«, des »Selbstwertgefühls« zu vermeiden, so Josef Rattner, bediene sich der Fetischist seines Ersatzobjekts, um mit ihm »nach Belieben« [zu] schalten und [zu] walten [...] In diesem Spiel kann er dann, besser als im wahren Liebesverhältnis, alle Regeln diktieren und unumschränkter Herr und Meister sein.«³² Kokoschka wünscht sich in der Puppe eine »Geliebte«, und er versichert Hermine Moos: »wie die Puppe auch ist, daß sie mir lieber sein wird und Zuflucht mehr als die ganze heutige Realität« – eine Realität, in der ihn Alma Mahler verlassen hatte.

Das Ergebnis ist dann freilich nicht, wie von ihm erhofft, ein Wesen, »welches zweideutig ist, tot und lebendiger Geist«, sondern ein desillusionierendes Fetzenbündel mit abnormen Armen und »elephantiasischen« Knien; die Hülle – schreibt er

in seinem letzten Brief »ehrlich erschrocken« – sei ein »Eisbärenfell«, das niemals den »Eindruck einer Weiberhaut« erwecke. Mehrere Werke Kokoschkas haben die mißlungene Puppe zum Thema. In ihnen versucht er, seine Enttäuschung zu überwinden, aber auch die unglückliche Liebe zu Alma Mahler.

Ob Räderscheidt die Mitte der 20er Jahre von Paul Westheim veröffentlichte Brieffolge³³ oder eines von Kokoschkas Bildern kannte, als er zum Typ der puppenhaften Frau in sportlicher Umgebung fand, entzieht sich unserer Kenntnis. Die Anweisungen für Hermine Moos lesen sich zwar wie Beschreibungen von Räderscheidts weiblichen Gestalten, und die reale Puppe, wie auch Kokoschkas Darstellungen derselben, weisen eine enge Verwandtschaft zum Beispiel mit der Tennisspielerin auf. Wichtiger ist aber, daß uns die Geschichte von der »geisterhaften Gesellschafterin« mit dem Fetisch-Begriff ein Instrument zur Klärung von Räderscheidts Figurentyp in die Hand legt. Während sich Kokoschka einen realen Fetisch anfertigen ließ und diesen später abbildet, rückt Räderscheidt die Frau durch seine Malerei in die Nähe einer Puppe. In seinen Bildern wird sie zum Wesen, »welches zweideutig ist, tot und lebendiger Geist« – und tot ist sie ein erotisch besetzter Teil der Gegenstandswelt. Die »geliebte Frau«, die alle Feinde vereint, ist so einerseits mächtiges Götzenbild, andererseits verliert sie als Puppe ihre Bedrohlichkeit. Es scheint, als gehöre zum gepanzerten Mann die verdinglichte Frau, die ihm verfügbar ist.

Die Frau als Objekt der Schaulust

Durch die Maschen eines Drahtzauns wird die Tennisspielerin vom Mann mit steifem Hut betrachtet. Sein Gesicht ist zwar so klein, daß man nicht mit Sicherheit bestimmen kann, ob sein Blick auf ihr ruht oder an ihr vorbei aus dem Bild führt. Im ersten Fall wäre das männliche Schauen durch die Nacktheit der Frau ein direkt voyeuristisches, im zweiten würde es der Situation – wie im »Akt am Barren« – als Möglichkeit innewohnen.³⁴

Durch die Anlage von Platz und Zaun wird das voyeuristische Element verstärkt. Gräuliche Markierungslinien umrahmen den Standort der Spielerin. Sie begrenzen ihren Bewegungsraum und bezeichnen ihn als Ausstellungsfläche, die durch den bis zum oberen Bildrand reichenden Maschendraht von der Umwelt getrennt ist. Ein schmaler, brauner Streifen außerhalb des Felds, dessen Tonwert zwischen dem sehr dunklen Grün des Platzes und dem hellen des Hintergrunds liegt, bestimmt den Zuschauerraum. Dort steht der Mann, per definitionem ein Schauender – »ganz Auge und zur Salzsäule erstarrt«³⁵.

»Der *Sinn* des lüsternen Schauens liegt im Charakter des Voyeurs und seiner Einstellung zum Liebesproblem, dem er als »distanzierter Beobachter« ausweichen will. [...] Auch hier wieder kann man das Anliegen des *Selbstschutzes* kaum übersehen [...]. Was der Voyeur vermeiden will, ist die *Nähe* zum Geschlechtspartner, die er aus infantilen Gründen fürchtet. Solange man nur *schaut*, muß man nicht *handeln*.«³⁶

Die psychoanalytische Beschreibung der Beweggründe eines Voyeurs spiegelt sich in Räderscheidts Bild: Der Zaun verhindert »die Nähe zum Geschlechtspartner«, die auffällige Passivität des Mannes ergibt sich aus »seinem ganz Auge wer-

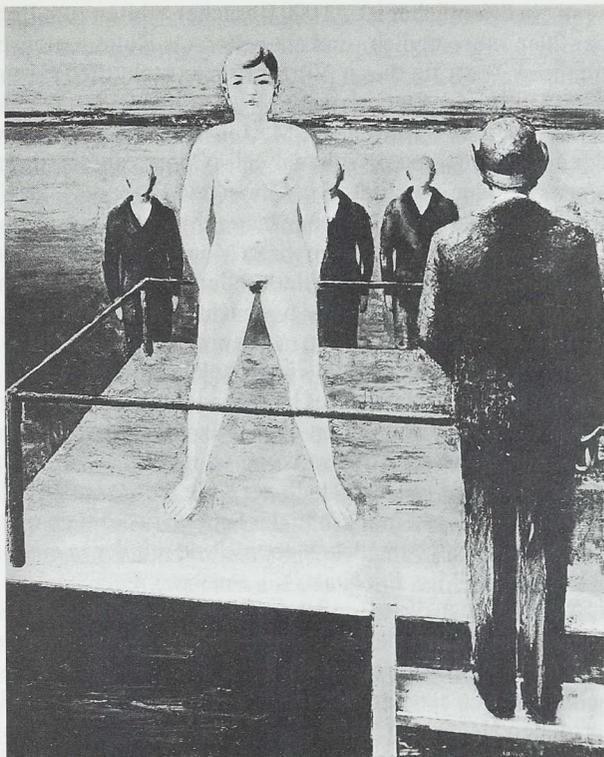
den«, das anstelle des Handelns tritt. Er wird in das Spiel der Frau nicht eingreifen und ganz »distanzierter Beobachter« bleiben. Sein Bedürfnis nach »Selbstschutz« findet außer im Maschendraht in seinem Anzugpanzer Ausdruck.

»In der durchschnittlichen Aktmalerei ist die Hauptperson niemals dargestellt worden. Gemeint ist der als Mann vorausgesetzte Betrachter vor dem Bild. An ihn richtet sich alles«³⁷ – auch in der »Tennispielerin«. Ihm und nicht dem Mann mit steifem Hut wendet sich die Nackte zu. Und sein Verhältnis zum Akt ist ebenfalls von sexueller Schaulust bestimmt. Räderscheidt unterstreicht dies mit kompositorischem Kalkül: Das Geschlecht der Frau wird durch die vervollständigt zu denkenden Linien des Spielfeldes eingegrenzt. Diese Umrahmung und Trennung vom übrigen Körper verleiht der Scham eine herausragende Bedeutung; sie wird zum Zentrum des Blicks. Auch der Betrachter vor der Leinwand muß dabei keine Annäherung fürchten. Die Bildebene ist die nicht zu durchbrechende Grenze, die ihm die Frau vom Leib hält.

Die Tennispielerin ist dieses Betrachters gewahr und sieht ihm selbstsicher entgegen. Zwischen ihr, dem Mann im Bild und dem davor ergibt sich dabei ein spannungsreiches Dreieck des »Sich-Anschauens«. Wie das Auge des Betrachters zwischen der Frau und der dunklen Anzuggestalt hin und her wechseln kann, ist auch der Blick des Mannes mit steifem Hut ambivalent gehalten: Vielleicht sieht er auf die Nackte, vielleicht aus dem Bild heraus, dem Betrachter entgegen. Die beiden Männer, inner- und außerhalb des Bildes, spiegeln so ihre Haltung, sind inner- und außerbildliche Referenten ihres Verhältnisses zur Frau; auf ihrem Körper ruht nun ein doppelter Blick. Und nur ihr ist ein Teil der Situation nicht bewußt; den Mann in ihrem Rücken nimmt sie nicht wahr – sein Schauen ist nicht nur geschützt, es ist auch verborgen.

»Alles entpersönlichen, Schablonen benutzen, Konstrukteur sein«³⁸, lehrte Heinrich Hoerle und stellte damit die Maxime des figurativen Konstruktivismus auf, zu dem man 1920 in der »Stupid«-Gruppe gefunden hatte. Räderscheidts frühe Werke folgen diesem Leitsatz: Figuren sind zweidimensionale Chiffren auf flächig abstrahiertem Grund. Doch während Hoerle und Seiwert eine Kunst »im Dienste der Ausbeuteten« schaffen und mit ihren Darstellungen von »Profitmaschinen« und »Arbeitsklaven« der »Masse Mund sein« wollten³⁹, zeigen Räderscheidts Arbeiten schon damals den Mann und die Frau: ihn schwarz, sie weiß. Nachdem er durch die Zeitschrift »Valori Plastici« mit den Werken Carlo Carràs und Giorgio de Chiricos in Berührung gekommen war, gewinnen seine Gestalten 1921 an Volumen, und der konstruktiv aufgefaßte Hintergrund wird zu einem Bühnenprospekt. Daß daraus keine illusionistischen Abbilder von Raum werden, belegt die »Tennispielerin«: Die Perspektive ist hoch aufgeklappt, monochrom sind die Flächen des Platzes, unterteilt von oft mit dem Lineal gezogenen Geraden. Auf diese Folie setzt Räderscheidt Figuren, die an ihren Rändern hart abgegrenzt sind und wie ausgeschnitten wirken. Weder Schatten noch tiefenräumlich richtige Größenverhältnisse (der Mann ist im Vergleich zu den Feldmarkierungen viel zu klein) verbinden sie mit ihrer Umgebung. Das »Atmosphärische« scheint erloschen, schreibt Roh zum »Akt am Barren«, und er spricht von einem »gewissen Schematismus«.⁴⁰ Tatsächlich folgt Räderscheidts Bildaufbau – als Erbe aus »Stupid«-Zeiten – bis weit in die 20er Jahre einem konstruktiven Prinzip. Die einzelnen Elemente, der Mann mit steifem Hut und

3 Anton Räderscheidt, Schönheitskönigin, 1930, Öl auf Leinwand, 150 x 119 cm, Verbleib unbekannt



die nackte Frau, sind dabei Teile eines Zeichensystems, die sich vor wechselndem Hintergrund zu immer neuen Konstellationen ordnen. Nach dem »Akt am Barren« und der »Tennisspielerin« werden sie 1929 in zwei Akrobatendarstellungen variiert. 1930 wird die Reihe der »Sportbilder«⁴¹ mit der »Schönheitskönigin« (Abb. 3) abgeschlossen.

Die nackte Frau ist hier auf einer Bühne ausgestellt; sie gleicht der Tennisspielerin und nimmt eine ähnliche Pose ein. Auch ihre Beine sind gespreizt, auch ihr Körper ist dem Betrachter frontal zugewandt. Rechts führt eine Treppe zum Podest; auf dem obersten Tritt steht eine männliche Rückenfigur im dunklen Anzug. Hinter der Schönheitskönigin, auf der anderen Seite des Rings, sind drei weitere Männer zu sehen, die in aufrechter Haltung, mit stramm angelegten Armen an eine militärische Formation erinnern – und an die männlichen Zusammenschlüsse gegen die Gefahr. In diesen gesichtslos uniformen Gestalten spiegelt und vervielfacht sich der typisierte Mann, wie sich der Angestellte in der Masse der Großstadtbewohner vervielfältigt.

Räderscheidt nimmt in der »Schönheitskönigin« zweifach Aspekte von Massenkultur auf: Zum einen deutet er mit dem Boxing auf Sportveranstaltungen, die in der Weimarer Republik Tausende anzogen. Indem er die Nackte vor männlichem Publikum aufs Podest stellt, verweist er zum anderen darauf, daß der Blick auf die

Frau ein öffentlicher ist. 11 000 Besucher zählten zum Beispiel Tanzrevuen im Berlin der 20er Jahre täglich, und sie gelten als Kulminationspunkt der Angestelltenkultur.⁴² Im Zentrum dieser Vorführungen steht die Präsentation des weiblichen Körpers: Dutzende von Girls – alle gleich groß, gleich gekleidet, mit der gleichen Augen- und Haarfarbe – führen wie Marionetten dieselben Bewegungen aus. Der Körper der einzelnen Tänzerin geht dabei im Chorus unter, verwandelt sich »in Bestandteile eines rasenden Wechsels von Linien und Farben«⁴³, bis »Tausend nackte Beinchen« (so ein Revuetitel) zu einem Massenornament verschmelzen. – »Die Tillergirls lassen sich nachträglich nicht mehr zu Menschen zusammensetzen«⁴⁴, schreibt Siegfried Kracauer. Ein ähnlich aufgliedernder Umgang mit dem weiblichen Körper ist bei Schönheitskonkurrenzen zu beobachten. 1928 wurde die erste »Miss Europa« gekürt, und ihre Reize wurden mathematisch erfaßt: 91-54-90 waren die Maße der Erwählten. Die Siegerin aus einem solchen Wettbewerb stellt Anton Räderscheidt zwei Jahre später dar, und es kann hier eine vergleichbare Zerlegung des Frauenleibs gesehen werden: die Linien des Horizonts, der vorderen und (in der Vervollständigung) der hinteren Abschränkung schneiden die Ausgestellte auf Höhe des Halses, des Geschlechts und unterhalb der Knie. Diese optische Teilung verstärkt das marionettenhafte Erscheinungsbild der Schönheitskönigin und verbindet sie mit dem geometrisierten Revuemädchen ebenso wie mit der in einer Zahlenkombination aufgeschlüsselten »Miss Europa«.

Aber auch die männlichen Zuschauer werden in das Liniensystem einbezogen, das die Frau zergliedert. Ihre Köpfe (und damit ihre Augen) liegen alle auf Höhe der Frauenbrüste. Während ihr Blick ungehindert ist, verlaufen die trennenden Abschränkungen etwa auf der Ebene ihres Geschlechts und bezeichnen so den Ort der sexuellen Hemmung. Hier deckt sich die Bildbetrachtung mit den Erkenntnissen der Psychologie, die das voyeuristische (und das fetischistische) Verhalten mit dem Anliegen begründet, aktive Sexualität zu vermeiden. Räderscheidt stellt dies nicht nur als Problem des Einzelnen dar. In der Typisierung und Vervielfältigung des Mannes, wie in der Stilisierung der Frau zur Schönheitskönigin und zum Idol, erweitert er den Blick und bezeichnet Funktionsweisen von Erotik in der urbanen Massenkultur der Weimarer Republik.

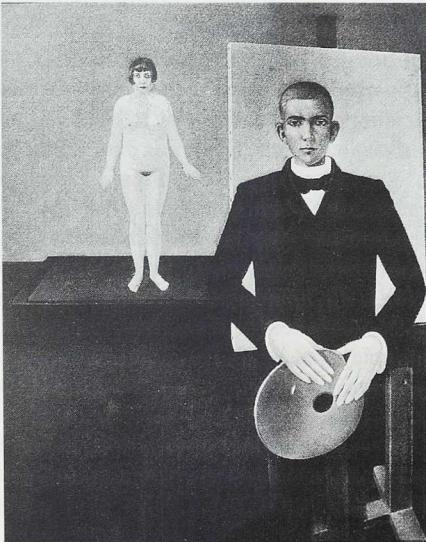
Die Frau als Modell

Vom Mann, der von der Frau durch das Bild gesteuert wird, schreibt Anton Räderscheidt 1926. Wie anhand der bisher betrachteten Werke gezeigt werden konnte, steht die männliche Anzugsgestalt zwar im Bannkreis der nackten Frau; es ist aber der Maler, der dieses Zusammentreffen inszeniert. Während die Frau dem voyeuristischen Blick dargeboten und verdinglicht wird, ist der Mann mit steifem Hut statischer Angelpunkt. Über ihn als Repräsentanten erschließt sich die Bildwelt; eigentlich könnte man behaupten, daß die Frau vor seinem Auge durchs Bild gesteuert werde. Räderscheidt thematisierte seine Rolle als Künstler und sein Verhältnis zum weiblichen Modell in einer Reihe von vier Ateliendarstellungen. Sie sind fast im gleichen Zeitraum wie die Sportbilder entstanden und können als *paralleler Strang* der Auseinandersetzung mit der Geschlechterproblematik gewertet werden. Auftakt ist das Bild »Maler und Modell« (Abb. 4) aus dem Jahr 1926.

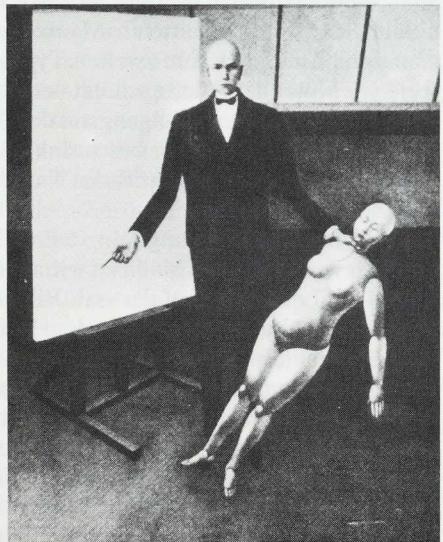
Der bekannte Typ Mann mit hochgeschlossenem Jackett, weißem Stehkragen und schwarzer Fliege steht im Vordergrund. Vor seinen Körper hält er demonstrativ eine Palette als Zeichen seiner künstlerischen Tätigkeit. Über die Leinwand hinter ihm schreibt Franz Roh: »Seltsam die Begegnung mit dem Malbrett, auf dessen schneeweiß schimmernder Unversehrtheit des Malers Oberkörper abgedrückt erscheint [...].«⁴⁵ Auf einem Podest links hinter der Leinwand ist die nackte Frau zu sehen. Ihre Arme sind leicht angewinkelt, sie trägt einen kurzen Pagenschnitt und blickt dem Betrachter entgegen. Das Atelier, das Künstler und Modell umgibt, bezeichnet Roh als »wesenloses Raumgefüge« und als »Allraum.«⁴⁶ In ihm finden Gegenstände und Figuren keinen klar definierten Platz – die Standfläche der Staffelei ist angeschnitten, die des Mannes liegt außerhalb des Bildes.

Drei Aspekte nimmt Räderscheidt in diesem Werk auf, die anhand der Sportbilder beschrieben wurden. Erstens kapselt der Mann sich auch hier ein; der Schutz des Anzugpanzers scheint aber nicht mehr auszureichen und wird durch die Palette verstärkt, die er wie einen Schild vor seinen Genitalbereich hält.⁴⁷ Zweitens entspricht das Modell hinter ihm demselben Frauentyp wie die Tennisspielerin. Halb Marionette, halb erotisches Objekt gleicht auch diese Nackte einer Fetischpuppe. Den eigentlichen Fetisch hält der Maler allerdings in Händen, denn die Palette ist zweideutig: Einerseits stellt sie schützende Deckung dar, andererseits wird sie durch die runde Kontur und das Daumenloch (welches auf der Höhe seines Geschlechts liegt) zu einem Genitalsymbol. Während die Frau in den Hintergrund tritt, nimmt er mit diesem Gegenstand eine Form von Kontakt auf, die er mit der weiblichen Puppenfigur noch nicht eingegangen ist – er berührt die Palette. Und drittens handelt es sich auch in diesem Bild um eine voyeuristische Situation. Obwohl der Mann sich

4 Anton Räderscheidt, *Maler und Modell*, 1926, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Verbleib unbekannt



5 Anton Räderscheidt, *Maler und Modellpuppe*, 1928, Öl auf Leinwand, 100 x 79 cm, Verbleib unbekannt



von der Frau abwendet, ist die Schaulust im Gegensatz von bekleidetem Maler und nacktem Modell angelegt. Sie ist auf dem Podest ausgestellt, er wird sie ansehen, sobald er zu malen beginnt.

In den psychoanalytischen Schriften von Sigmund Freud verbinden sich diese drei Punkte. Grundlage seiner Untersuchung ist der Kastrationskomplex⁴⁸, ausgelöst durch den Blick des männlichen Kindes auf die Genitalien der Frau. Ihr fehlt der bislang auch bei ihr vorausgesetzte Phallus: »das kann nicht wahr sein, denn wenn das Weib kastriert ist, ist sein eigener Penisbesitz bedroht [...]«⁴⁹ Daß dies »in der Gestaltung mannigfacher Perversionen eine große Rolle« spiele, stellte Freud schon 1905 fest⁵⁰; so auch beim Fetischismus:⁵¹ Denn der Fetisch wird zum Ersatz für den weiblichen Phallus, dem von nun an das sexuelle Interesse zukommt – er ist »das Zeichen des Triumphes über die Kastrationsdrohung und der Schutz gegen sie [...]«.⁵² Es soll hier betont werden, daß es nicht Ziel ist, die Person Anton Räderscheidts einer analytischen Betrachtung zu unterziehen. Vielmehr konfrontiert uns der Maler *in seinem Werk* der 20er Jahre immer wieder mit den Figuren des sich schützenden Mannes, der puppenhaften Frau und mit Situationen sexueller Schaulust. Diese Phänomene verknüpft Freuds Modell auf der Ebene der Psychologie ebenso, wie sie sich in Räderscheidts Bilderwelt zusammenfügen. Auch Janine Chassequet-Smirgel berührt in ihren – auf Freuds Narzißmustheorie beruhenden – Überlegungen⁵³ Aspekte, die hier von Bedeutung sein können. Sie sieht den Ursprung von Perversion darin begründet, daß die Mutter dem männlichen Kind durch ständige »Überütterung« zu verstehen gibt: Ich brauche »nicht den Platz meines Vaters einzunehmen, ich habe ihn ja immer gehabt« [...].⁵⁴ So wiegt sie den Sohn im falschen Glauben, der perfekte Partner für sie zu sein. »Sein Ichideal, statt den genitalen Vater und seinen Penis zu besetzen, wird von nun an einem prägenitalen Modell verbunden bleiben.«⁵⁵ Er wird seine infantilen Sexualobjekte (zum Beispiel den Fetisch) verherrlichen und seine kindlichen Partialtriebe (zum Beispiel den Voyeurismus) idealisieren.

Wendet man Chassequet-Smirgels Begriffspaar des genitalen und des in prägenitaler Sexualität verhafteten Mannes auf Räderscheidts Anzuggestalten an, hat man sich bisher eher dem zweiten Typ gegenüber gesehen. Das Abdecken des Geschlechts hinter der Palette schützt den Phallus nicht nur, er wird auch versteckt – soll kein Thema sein. Dem Umgang mit der Frau zieht der Mann dann das infantile »Augen-Petting«⁵⁶ vor, oder er beschränkt sich auf das kindliche Spiel mit dem Fetischgegenstand. Auch der Begriff des Narzißmus kann in unsere Betrachtung Eingang finden.

Schon im Entstehungsjahr stellte Franz Roh zu »Maler und Modell« fest, der Künstler wirke auf dem Malbrett wie abgedrückt. Räderscheidt schuf also ein Selbstbildnis mit Leinwand, auf der – als Bild im Bild – im Grunde wieder er zu sehen ist. Sein Blick geht dabei gerade aus dem Bild und spiegelt sich an dieser Fläche, wie der Sohn sich damals »in den Augen seiner Mutter spiegelte, um daraus die Bestätigung für seine bewunder[n]swerte Vollkommenheit zu schöpfen.« (Chassequet-Smirgel)⁵⁷ Es scheint fraglich, ob er das in den Hintergrund gerückte Modell malen wird – denn eigentlich ist die Leinwand bereits von ihm besetzt.

1928 kombiniert Räderscheidt die Elemente Mann, Frau und Leinwand im Werk »Maler und Modellpuppe« (Abb. 5) aufs neue. Der Atelierraum hat sich hier wesentlich verändert; die in die Dachschräge eingelassene Fensterreihe verhindert

die Vorstellung eines »wesenlosen Raumgefüges«. Der steil aufgeklappte Fußboden bricht zwar den Eindruck einer naturalistischen Wiedergabe des Zimmers, trägt aber das Gestell der Staffelei und die männliche Figur. Hoch aufgeschossen nimmt der Künstler in symmetrischer Haltung die Mittelachse des Bildes ein. Mit seiner Linken umklammert er grob den Hals einer fast lebensgroßen weiblichen Gliederpuppe; sie gleicht ihm – ihre kahlen, »kugeligen Köpfe« sind austauschbar.⁵⁸ Die in vielen Werken beobachtete Zweideutigkeit der Frau, »tot und lebendiger Geist« zu sein, ist aufgehoben. Endgültig ist sie zum Gegenstand geworden, und erst jetzt scheint es dem Mann möglich, sie zu berühren.

Rechts hinter dem Maler steht die Leinwand, von der er nun abgerückt ist. Nur noch sein angewinkelter Arm und ein Teil des Oberkörpers hebt sich vom hellen Malgrund ab, auf den er mit einem Stift oder mit einer Kohle deutet. Heusinger von Waldegg beschreibt die Stellung des Künstlers zwischen Staffelei und weiblicher Marionette wie folgt:

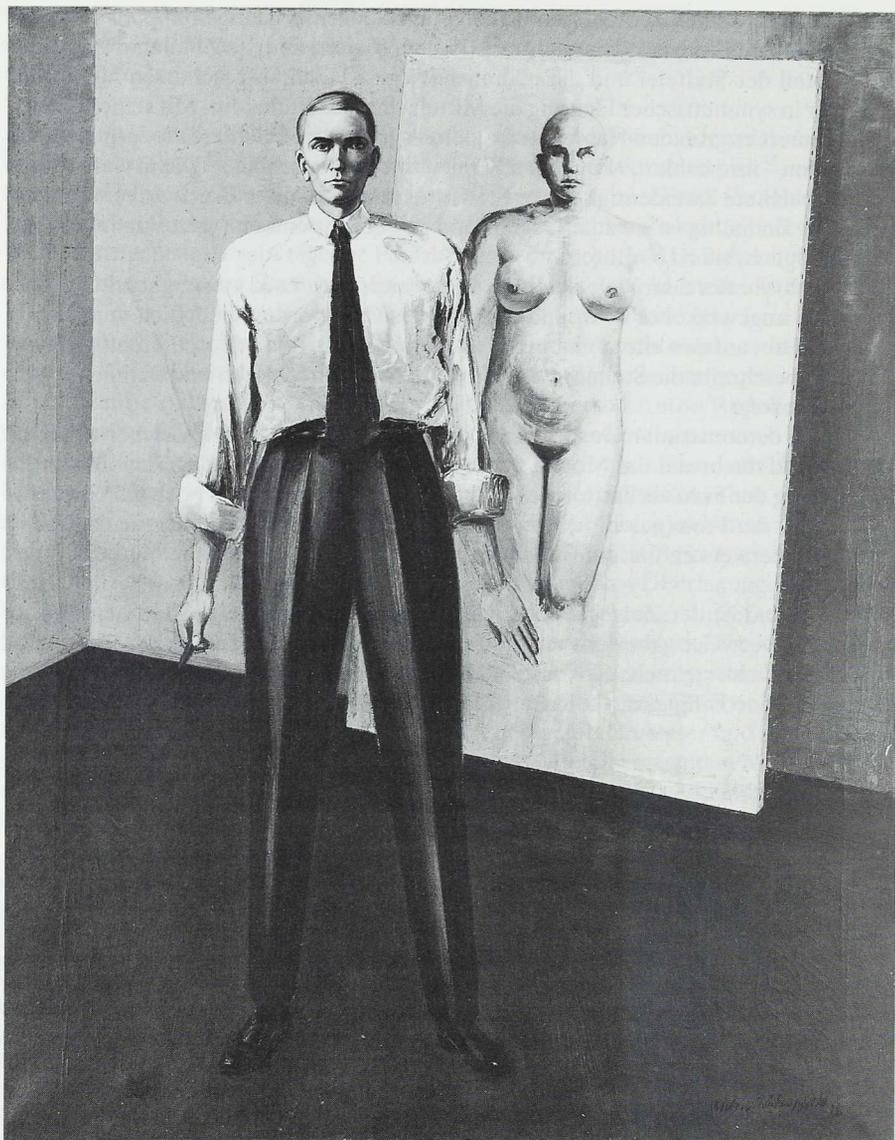
»Die demonstrative Geste des auf die Leinwand gerichteten Zeichenstiftes einerseits und die brutal das Modell packende andererseits verweisen sowohl auf die Vorstellung der Frau als Fiktion des Mannes – der Maler wird die noch schlummernde Existenz der Frau (geschlossene Augen) im Prozeß der Verbildlichung gleichsam zum Leben erwecken und im Bilde fixieren – wie auf das gespannte Verhältnis des Paares.«⁵⁹

Treffend ist der Zeigegestus erfaßt, der tatsächlich auf eine kommende Verbildlichung verweist. Aber erwacht dadurch die »schlummernde Existenz der Frau« – oder gilt nicht vielmehr Kokoschkas Satz über seinen mißratenen Fetisch: »Die Puppe war eine Effigie, die kein Pygmalion zum Leben erweckt?«⁶⁰

Die Frau im Bild

Ein gemeinhin mit »Selbstbildnis« (Abb. 6) betitelt Werk⁶¹ zeigt im selben Jahr diese Verbildlichung. Der Maler steht breitbeinig im Vordergrund. Rechts hinter ihm lehnt an einer der zwei grauen Wände, die mit dem Fußboden den Raum definieren, eine Leinwand; ein weiblicher Akt ist auf ihr dargestellt. Nachdem die Frau im Atelierbild von 1926 zurückgesetzt und in »Maler und Modellpuppe« in eine Marionette verwandelt wurde, ist sie nun als Figur aus dem Bildraum verschwunden, nur noch als Bild im Bild gegenwärtig.⁶² Dieser Verlust einer Realitätsebene gegenüber dem Mann ist die erste Stufe eines vielfachen Zurückdrängungsmechanismus – die zweite, daß sie in Grisaille auf der Leinwand erscheint. Einerseits erklärt sich dies durch den Kohlestift in der Hand des Künstlers, andererseits wird über das Szenische hinaus auf die Tradition der malerischen Darstellung von Skulptur seit dem 15. Jahrhundert verwiesen: Während ein Bildhauer in der Figur eines Menschen eine einfache Illusion entstehen läßt, ist die des Malers, der eine Statue in Grisaille festhält, eine doppelte. Diesen Aspekt der doppelten Täuschung kann auch in Räderscheidts Werk gesehen werden. Licht- und Schattenpartien betonen die Dreidimensionalität des Frauenkörpers, die Graumalerei nimmt aber jeden Anschein von Haut und lebendigem Fleisch. Das Abbild einer Skulptur wird hier als Bild im Bild vor Augen geführt – die Illusion ist nicht nur doppelt, sie ist dreifach.

Diese Skulptur ist ein Torso; während der rechte Arm der Frau vom Künstler



6 Anton Räderscheidt, Selbstbildnis (Maler und Modell), 1928, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Privatbesitz

verdeckt ist, verliert sich der linke auf Höhe der Schulter, die Beine sind unterhalb der Knie abgeschnitten. Durch die Reduktion wird der Rumpf mit den Geschlechtsmerkmalen betont: Scham und Brüste sind akzentuiert und plastisch herausgearbeitet. Weiblichkeit erscheint mächtig, aber nur als Symbol. Erstarrt und in der Bildebene gefangen, wird das Bedrohungspotential der Frau gebrochen; indem sie ihrer Glieder beraubt worden ist, hat man ihr darüber hinaus die letzte Möglichkeit zu

handeln genommen. Ihr kahler Kopf und die entleerten Augenhöhlen unterstützen dies. Schon im Alten Testament stehen Haare als Sinnbild für Potenz, und in einer großen Zahl von Liebeszaubern sind sie zentrales Element. König Salomon zum Beispiel versicherte sich der Treue seiner Gattin, indem er ihr eine Locke abschnitt und verbrannte; denn dann werde »sie niemals Sehnsucht und Gelüste nach einem andern Manne fühlen«⁶³, das heißt, sie verliert ihre eigenständige Sexualität. Über fehlende Augen schreibt Renate Berger: »Um ihren Blick, um ihr Bewußtsein gebracht, bleibt die Frau, der Mensch als Körper bzw. Stumpf zurück.«⁶⁴

Betrachtet man das »Selbstbildnis« als die Verbildlichung der Marionette aus »Maler und Modellpuppe«, wird deutlich, daß die Frau nicht zum Leben erweckt wurde. Die geschlossenen Augen öffnen sich nicht, sie gehen verloren. Aus dem Holzgegenstand wird kein lebendiges Wesen, sondern das Gemälde eines Skulpturenfragments. Nicht als Pygmalion tritt Räderscheidt auf – vielmehr als Antipygmalion. Eine gewisse Ambivalenz ist dem Werk aber insofern eigen, als die Arbeit am Bild weitergehen könnte. Vorläufig zeigt er das Gegenüber der Frau aber versteinert.

Eher als das Modell wird der Maler im »Selbstbildnis« zum Leben erweckt. Er steht bildbeherrschend vor dem Betrachter, durch die leichte Untersicht demonstrativ erhöht. Die dunkle Anzughülle ist zum Teil gefallen, die textile Qualität der Kleidung, besonders des weißen Hemds mit den hochgekrempeelten Ärmeln, ist deutlich erkennbar: Der Panzer ist durchdringbar geworden, das Gesicht hat seine Maskenhaftigkeit verloren. Die typisierte Physiognomie der früher betrachteten Männerfiguren weicht den individuellen Zügen Anton Räderscheidts, die mit feinen Pinselstrichen minutiös ausgemalt sind. Ihr helles Rosa, das mancherorts fast ins Violette spielt, setzt einen farblichen Akzent, der in den Händen etwas blasser aufgenommen wird. Die Rechte hält mit lockerem Griff die Kohle, die Linke ist nach innen abgedreht – eine Geste, mit der Räderscheidt die Bannung der Frau in die Bildebene bekräftigt. Nun wird auch der genitale Schutz aufgegeben. Die Haltung des Körpers ist geöffnet, keine Palette verdeckt mehr das Geschlecht, und die Fliege (bisher der obere Abschluß der männlichen Rüstung) wird durch eine Krawatte in auffällig phallicher Form ersetzt. Man kann jetzt mit Chassequet-Smirgel vom Bild eines »genitalen« Mannes sprechen.

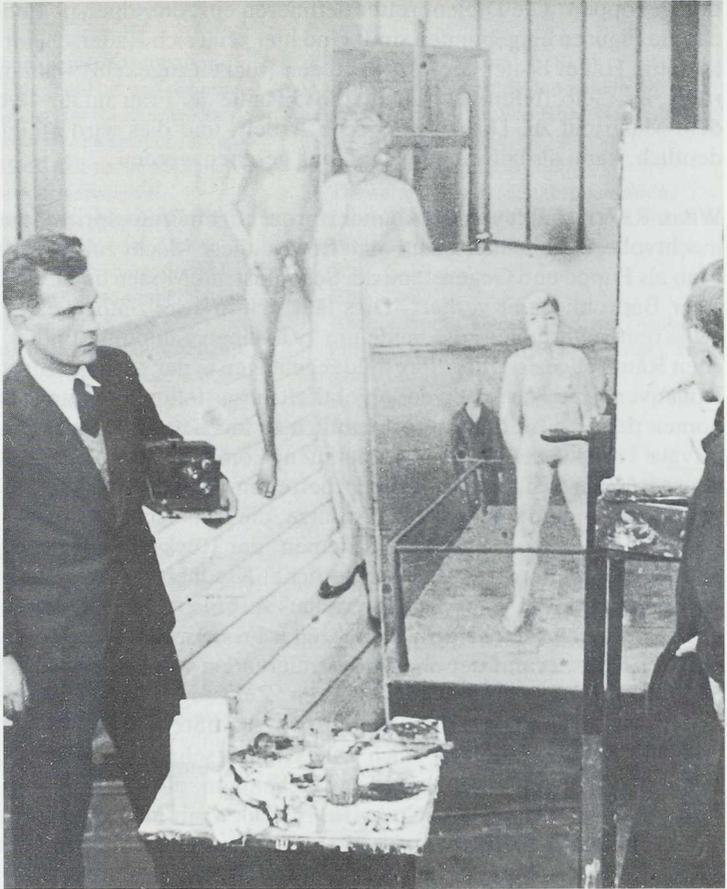
1952 stellte Franz Roh rückblickend fest, daß auf die Werke »mit der magischen Objekt-Verschärfung und der stahlglatten Bildhaut« Gemälde folgten, deren Oberfläche »einem lebendigen Geflecht sichtbarer Pinselhiebe« glichen.⁶⁵ Das »Selbstbildnis« ist ein Zeugnis dieses Übergangs. Zwar sind die Kanten des Raums und der Leinwand hart, meist mit dem Lineal gezogen, die Flächen plan ausgemalt und die Züge des Malers in altmeisterlicher Technik festgehalten; seine Kleidung aber zeigt einen gestischeren Umgang mit der Farbe. Die Raffungen und Falten des Hemdstoffs zum Beispiel lassen den Arbeitsprozeß mit Spachtel und Pinsel erkennen, Hose und Hemd sind mit deutlich sichtbaren, vertikalen Strichen ausgeführt. Mit dieser malerischen Bearbeitung der Oberfläche geht eine Lockerung des konstruktiven Bildaufbaus einher. Das Schaubühnen- und Prospekthafte der frühen Hintergründe, in die die Figuren hineingesetzt waren, weicht einem illusionistischen Blick ins Atelier. Der Mann wird nun vom Boden getragen (Glanzlichter auf den Schuhen klären die optische Verkürzung), und er beherrscht den Raum, der ihn umgibt.

Auffällig ist im »Selbstbildnis« die Angleichung der männlichen und weiblichen Figur. Von einer Ähnlichkeit der Gesichtszüge spricht Matthias Eberle und leitet daraus die Möglichkeit ab, daß das Leinwandbild eine »Synthese aus Mann und Frau« meine.⁶⁶ Entschiedener ist die Interpretation von Sigrun Paas; sie sieht im Torso ein »Selbstbildnis des Künstlers als Frau«. Der Maler versuche »über die Bildmagie mit dem körperlichen zugleich das seelische Selbst der Frau zu bannen.« »Doch dieser Jagdzauber funktioniert nicht. Der robuste Körper mit dem kahlen Kopf bleibt puppenhaft starr und reflektiert darin nur das zähe Bemühen des Künstlers. Sein weibliches Ich bleibt ein totgeborener Zwitter aus Kopf und Leib, dem kein Blut in den Adern fließt. Die Sehnsucht nach Androgynität, die das Doppelbildnis inspiriert haben mag, erweist sich auch über die Allmacht der künstlerischen Phantasie als uneinlösbar.«⁶⁷

Verbunden sind Maler und Modell vor allem durch ihre Haltung. Sie sind dem Betrachter frontal zugewandt, ihre leicht aus dem Lot gerückten Körperachsen laufen nach unten in einer V-Form zusammen. Die Schattenpartien auf den Figuren sind gegeneinander gerichtet, lassen die Frau als Spiegelung des Mannes erscheinen und heben sie an der ihm zugewandten Seite plastisch vom Malgrund ab. Ihr Körperbau nimmt die breiten männlichen Schultern auf – verleiht ihr, wie die Glatze, einen Zug ins Hermaphroditische. Auch die Ähnlichkeit der Physiognomien beruht weniger auf zwillingshafter Gleichheit, denn auf Gleichschaltung: Ihre Mimik ist simultan, und verwandt ist die zeichnerische Ausformung von Mund, Nase und Augenbrauen. Näher als dem Mann mit seinen harten Zügen kommt das Bild der Frau aber der Tennisspielerin. Die ovalen Köpfe, die ausladenden Körper und die Posen sind (mit Ausnahme der Beinstellung) deckungsgleich. Demzufolge zeigt die Leinwand nicht ein zweites Bildnis Anton Räderscheidts, sondern – wie die Tennisspielerin – eines seiner Gattin Marta Hegemann. Es ist allerdings völlig entleert und durch die malerische Regie dem Porträt des Künstlers weitgehend angepaßt.⁶⁸ Während Sigrun Paas aus ihrer Interpretation, es handle sich um ein Selbstbildnis als Frau, auf das Scheitern des Künstlers in der Vergegenwärtigung seines »weiblichen Ichs« schließt, reiht die hier vorgelegte Deutung die Grisaillemalerei auch unter dem Blickwinkel der »Androgynität« in die Folge der Atelierbilder ein. Die Zurückdrängung der Frau zuerst in den Hintergrund, dann über die Gliederpuppe zum Bild eines Torsos findet in der Angleichung an den Mann ihre Fortsetzung. Ihre erotische Macht und ihr »Jagdzauber« werden hier ein weiteres Mal gebrochen. Die Spannung der Geschlechter verringert sich durch die bildnerische Inszenierung auf ein Maß, das männliche Befreiung – die Entwicklung eines »männlichen Ichs« erlaubt. Diese Sehnsucht scheint dann auch durch die »Allmacht der künstlerischen Phantasie« einlösbar.

Der entblößte Mann

Daß der Mann in Räderscheidts Bildwelt gegen Ende der 20er Jahre eine neue Rolle annimmt, ergab sich aus der Interpretation des »Selbstbildnisses«; bekräftigt wird diese Deutung durch eine Photographie von Hannes Maria Flach, die das Atelier des Künstlers festhält. Gegen die Rückwand ist ein bis vor kurzem unbekanntes Gemälde (Abb. 7) gestellt⁶⁹, welches das Thema Maler und Modell um 1930 zum vierten



7 Hannes Maria Flach, Anton Räderscheidts Atelier (Ausschnitt), 1931, Photographie, Privatbesitz

Mal variiert. Obwohl das Bild nur in schlechter Aufnahmequalität überliefert und zu großen Teilen verdeckt ist, lassen sich ikonographische Weiterentwicklungen verfolgen, die es zu beachten lohnt.

Der Mann ist nun nackt; der ersten Lockerung, die dem Kleiderschild schon im »Selbstbildnis« viel von seiner Wehrhaftigkeit genommen hatte, folgt eine letzte. In viriler Selbstsicherheit steht der Künstler mit dem Pinsel in der Hand vor der Leinwand, dem Betrachter und der Frau.⁷⁰ Die leichte Neigung des Kopfes deutet darauf hin, daß er sein Modell – es stellt Marta Hegemann dar – betrachtet. Dem sich aus seinem Panzer lösenden Maler folgt der entblößte; die Frau hingegen tritt wieder in den Vordergrund, nicht mehr nackt, sondern im Abendkleid, mit eleganten schwarzen Schuhen. Die Deformation der weiblichen Figur erweist sich als Etappe auf der Suche nach einer männlichen Identität – nachdem sie gefunden ist, wird die Frau in ihrer körperlichen Integrität wiederhergestellt. Auch in diesem Bild ist die Entspannung des Geschlechterverhältnisses an eine weitere Klärung der räumlichen Situa-

tion gekoppelt: Die Dielenbretter definieren ein zentralperspektivisches System, in das die Figuren eingebunden sind. Und hier zeigt sich Räderscheidt erstmals als Maler tätig. Hat er bisher der Leinwand den Rücken zugekehrt – anfangs war sie unberührt, im »Selbstbildnis« erscheint die Grisaille der Frau auf ihr – wendet er sich nun dem Malgrund zu. Die künstlerische Arbeit, und dies wird im letzten Atelierbild deutlich, kann als befreiende Handlung gesehen werden.

Wenn Räderscheidt von der »hundertprozentigen Frau« spricht, meint er zum einen machtvolle Weiblichkeit, zum andern wird diese Macht zurückgedrängt, indem die Frau als Puppe und Gegenstand der Schaulust, als Modell und Leinwandbild viel von ihrer Bedrohlichkeit verliert. Dies läßt sich in zwei zeitlich parallel entstandenen Werkreihen verfolgen, die beide um 1930 einen Endpunkt finden. Die im öffentlichen Raum angesiedelten Sportbilder gelangen in der »Schönheitskönigin« dazu, die Rollenverteilung zwischen der objekthaft ausgestellten Frau und dem Mann als Phänomen der Großstadtkultur erkenntlich zu machen; die Darstellungen, welche das private Umfeld des Ateliers aufnehmen, kommen zum individuelleren Bild eines von sexuellen Schutzmechanismen befreiten Künstlers. Diese beiden Stränge der Paarikonographie spiegeln zwei Ansätze, die Räderscheidts Werk der 20er und frühen 30er Jahre wechselweise bestimmen: der Rückgriff auf die eigene Biographie und die Ausweitung ins Gesellschaftliche. Kindheit und Jugend hatte er in einem konservativ-patriarchalischen Elternhaus verbracht. Nach dem Krieg geriet das Gebäude wilhelminischer Normen auf breiter Front ins Wanken. Auch persönlich hatte sich der Künstler mit der ebenso faszinierenden wie verunsichernden Erscheinung der »Neuen Frau« auseinandersetzen. Zeitzeugen lassen keinen Zweifel daran, daß Marta Hegemann sich zu emanzipieren wußte und ein dominierendes Gegenüber war. Gerd Arntz: »Für mich war es immer sehr deutlich, dass er [Räderscheidt] es mit den Extravaganzen von Marta Hegemann, die übrigens auch eine beachtenswerte Malerin war, nicht leicht hatte. Er schien mir im übrigen sehr hörig.«⁷¹

Ein Bruch im Gefüge überlieferter Wertvorstellungen, der im Leben des Künstlers seinen Niederschlag fand, muß vielleicht als stetiger Antrieb zur Beschäftigung mit dem Paarmotiv gesehen werden. Dabei gelingt ihm in der Verallgemeinerung seiner eigenen Person zum »Mann mit steifem Hut« und der Marta Hegemanns zur »hundertprozentigen Frau« eine Rückkopplung: In diesen typisierten Figuren verkörpert sich das spannungsreiche Verhältnis zwischen den Geschlechtern zur Zeit der Weimarer Republik.

»Die bedeutenden Werke jener Epoche dankten nicht wenig von ihrer Gewalt der fruchtbaren Spannung zu einem ihnen Heterogenen, zu der Tradition, gegen die sie aufbehrten. Diese stand ihnen noch als Macht gegenüber, und gerade die produktivsten Künstler hatten viel von ihr in sich selbst. Mit der Reibung an dieser Tradition ist vieles von der Nötigung vergangen, die jene Werke inspirierte.«⁷²

Theodor W. Adornos Sätze betreffen zwar die künstlerische Tradition, gegen die sich die Avantgarde auflehnte, dennoch sind sie in bezug auf Räderscheidts Paarmotiv bedenkenswert. Auch er trug Überliefertes in sich – in Form seiner bürgerlichen Herkunft und tradierten Rollenbilder. Nachdem er sich an diesem mächtigen Erbe während einer Dekade malend gerieben hatte, verflachten seine Darstellungen der Mann-Frau-Beziehung zu Beginn der 30er Jahre.⁷³ Die Nötigung, welche die Werke inspiriert hatte, begann nachzulassen.

Anmerkungen

Der Aufsatz beruht auf meiner Lizentiatsarbeit: »Der Mann mit steifem Hut und die hundertprozentige Frau«. Anton Räderscheidt Männer- und Paarbilder der zwanziger Jahre, Universität Zürich 1990. Auf sie sei bezüglich weiterführender Literatur verwiesen.

- 1 Jankel Adler, Gert Arntz, Max Ernst, Marta Hegemann, Heinrich Hoerle, Anton Räderscheidt, Franz W. Seiwert, Gert H. Wollheim, Ausst.-Kat., Richmod Galerie (Casimir Hagen), Köln 1926, o.S.
- 2 Monographische Literatur zu Räderscheidt (in Auswahl): Richter, Horst: Anton Räderscheidt, Recklinghausen 1972; Heusinger von Waldegg, Joachim: Zur Ikonographie der »einsamen Paare« bei Anton Räderscheidt, in: Pantheon, 37. Jg., H. 1, 1979, S. 59ff.; Herzog, Günter: Anton Räderscheidt, Köln 1991.
- 3 Seit 1925 rechnet die Kunstkritik Räderscheidt dieser Richtung zu: Er wurde zur ersten Überblicksausstellung »Neue Sachlichkeit«. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Städtische Kunsthalle, Mannheim 1925) eingeladen; in Franz Rohs Buch »Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei« (Leipzig 1925) wurde eines seiner Werke abgebildet.
- 4 Brief von Räderscheidt an F. Roh, 17.6.1925. The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles.
- 5 Roh, Franz: Räderscheidt: »Zwei Menschen«, in: Das Kunstblatt, 14. Jg., H. 4, 1930, S. 103.
- 6 Z.B. »Junger Mann mit gelben Handschuhen«, 1921. Privatbesitz.
- 7 Z.B. »Das Haus Nr. 9«, 1921. Privatbesitz.
- 8 j[Carl Jatho]: zur problematik des porträts, in: a bis z, Nr. 28, 1932, Reprint in: Seiwert, Franz W.: Der Schritt, der einmal getan wurde, wird nicht zurückgenommen. Schriften (Hg.: Uli Bohnen und Dirk Bakkes), Berlin 1978, S. 110.
- 9 Kracauer, Siegfried: Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland, Frankfurt a.M. 1971, S. 11. Vgl. auch: Bohnen, Uli: Constructivism Between East and West. The Progressives of Cologne, in: The Cologne Progressives 1919-1933, Ausst.-Kat., Rachel Adler Gallery, New York 1987.

- 10 Kracauer (wie Anm. 9), S. 25.
- 11 Roh, Franz: Zur jüngsten niederrheinischen Malerei, in: Das Kunstblatt, 10. Jg., H. 10, 1926, S. 366.
- 12 Roh (wie Anm. 5), S. 103.
- 13 Theweleit, Klaus: Männerphantasien, Diss., Basel/Frankfurt a.M. 1986, Bd. 2, S. 167ff.
- 14 Ebd., S. 30.
- 15 Ebd., S. 201.
- 16 Räderscheidt, Anton: Aus dem Tagebuch (ab 1966), Teilabschrift (Typoskript). Historisches Archiv, Köln, S. 4.
- 17 Roh (wie Anm. 5), S. 103.
- 18 Richter (wie Anm. 2), S. 20.
- 19 Ringelntz, Joachim: Am Barren, in: Ders.: Das Gesamtwerk in sieben Bänden, Bd. 1, Berlin 1984, S. 87f.
- 20 Zur »Neuen Frau« der 20er Jahre: Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit, Frankfurt a.M. 1986, S. 146ff. Hier sind weiterführende Literaturangaben zu finden.
- 21 Mann, Heinrich: Essays, Hamburg 1960, S. 499.
- 22 J. R. Spinner, zit. nach: Soden, Kristine von: Frauen und Frauenbewegung in der Weimarer Republik, in: Lusk, Irene und Dietz, Gabriele (Hg.): Die wilden Zwanziger. Weimar und die Welt 1919-33, Berlin 1986, S. 111.
- 23 Fries, Peter: Große Damen, Sport- und andere Mädels, in: Velhagen & Klasing Monatshefte, 43. Jg., Bd. 1, 1928/29, S. 191.
- 24 Frevert (wie Anm. 20), S. 197.
- 25 Huebner, Friedrich M. (Hg.): Die Frau von morgen wie wir sie wünschen, Frankfurt a.M. 1990, S. 34f.
- 26 Ebd., S. 69.
- 27 Ebd., S. 143. Vgl. auch: Bovenschen, Silvia: Krieg und Schneiderkunst oder Wie sich die Männer von gestern die Frau von morgen vorstellten. Vorwort zur Neuausgabe, in: Ebd., S. 15.
- 28 Zu Marta Hegemann: Berents, Catharina: Marta Hegemann: Elemente einer Befreiungssikographie, in: kritische berichte, Jg. 18, H. 1, 1990, S. 39ff.; Marta Hegemann (1894-1970). Leben und Werk, Ausst.-Kat., Kölnisches Stadtmuseum,

- Köln 1990.
- 29 M. O. [Max Osborn]: Rheinische Kunst. Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft, in: Vossische Zeitung, Nr. 53, 2.3.1930.
- 30 Kokoschka, Oskar: Briefe I 1905-1919 (Hg.: Olda Kokoschka und Heinz Spielmann), Düsseldorf 1984, S. 290ff. Vgl. auch: Gorsen, Peter: Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit im 20. Jahrhundert, Reinbek b. Hamburg 1987, S. 248ff.
- 31 O. Kokoschka, zit. nach: Gorsen (wie Anm. 30), S. 248.
- 32 Rattner, Josef: Psychologie und Pathologie des Liebeslebens. Eine Einführung, Frankfurt a.M. 1981, S. 131f.
- 33 Westheim, Paul (Hg.): Künstlerbekenntnisse. Briefe/Tagebuchblätter/Betrachtungen heutiger Künstler, Berlin o.J. [1925 oder 1926], S. 243ff.
- 34 Vgl. dazu auch Matthias Eberle, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre, Ausst.-Kat., Neue Nationalgalerie u.a., Berlin 1977, S. 4/213.
- 35 Gorsen (wie Anm. 30), S. 262. Eine Formulierung Gorsens über Richard Lindner.
- 36 Rattner (wie Anm. 32), S. 103.
- 37 Berger, John u.a.: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt, Reinbek b. Hamburg 1988, S. 51.
- 38 Zit. nach: Heinrich Hoerle. Leben und Werk 1895-1936, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln 1981, S. 32.
- 39 Seiwert (wie Anm. 8), S. 79.
- 40 Roh (wie Anm. 5), S. 103.
- 41 Räderscheid prägte diesen Begriff auf einer Postkarte an F. Roh, o.D. [1926] (wie Anm. 4).
- 42 Siehe zu den Tanzrevuen: Anselm, Sigrun: Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren, in: Dies. und Beck, Barbara (Hg.): Triumph und Scheitern in der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins, Berlin 1987, S. 253ff., insbesondere 266ff.
- 43 Ebd., S. 269.
- 44 Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt a.M. 1977, S. 53.
- 45 Roh (wie Anm. 11), S. 367.
- 46 Ebd., S. 366.
- 47 Das Phänomen des abgedeckten Geschlechtsbereichs ist schon in früheren Bildern zu beobachten, z.B. »Junger Mann mit gelben Handschuhen«, 1921. Privatbesitz; »Mann und Laterne«, 1924. Verbleib unbekannt.
- 48 Siehe dazu u.a.: Freud, Sigmund: Studienausgabe, Frankfurt a.M. 1982, Bd. 5, S. 243ff.
- 49 Ebd., Bd. 3, S. 384.
- 50 Ebd., Bd. 5, S. 101.
- 51 Ebd., Bd. 3, S. 379ff. Über den Zusammenhang zwischen Kastrationskomplex und Exhibitionismus/Voyeurismus siehe z.B.: Ebd., Bd. 5, S. 66f./Anm. 4.
- 52 Ebd., Bd. 3, S. 385.
- 53 Chassequet-Smigel, Janine: Das Ichideal. Psychoanalytischer Essay über die »Krankheit der Identität«, Frankfurt a.M. 1981, S. 18ff.
- 54 Ebd., S. 20.
- 55 Ebd.
- 56 Gorsen (wie Anm. 30), S. 265. Auch dies formulierte Gorsen zu Richard Lindner.
- 57 Chassequet-Smigel (wie Anm. 53), S. 30.
- 58 Heusinger von Waldegg (wie Anm. 2), S. 65.
- 59 Ebd.
- 60 Zit. nach Gorsen (wie Anm. 30), S. 248.
- 61 Ein Etikett der Richmod Galerie aus den späten 20er oder frühen 30er Jahren auf dem Keilrahmen bezeichnet das Bild mit »Maler und Modell«. Obwohl dieser Titel als der authentische betrachtet werden muß, wird hier an der Bezeichnung »Selbstbildnis« festgehalten. Sie hat sich in der Literatur eingebürgert, und mit ihr läßt sich das schwerfällige »Maler und Modell I«/»Maler und Modell II« umgehen.
- 62 Eine Studie aus dem Jahr 1927 zur Frauenfigur wurde in einem Inserat der Galerie Wintersberger publiziert (in: Art, Nr. 11, November 1984, S. 133). Dort wurde sie fälschlicherweise als »Vorskizze zu dem Bild »Die Tennisspielerin« [1926!])« bezeichnet.
- 63 Zit. nach Bächtold-Stäubli, Hanns (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 3, Berlin/Leipzig 1930/31, S. 1279. Bezüglich des »Selbstbildnis« siehe auch: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution, Ausst.-Kat., Hamburger Kunsthalle, München 1986, S. 281.
- 64 Berger, Renate: Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und se-

- xueller Integrität, in: Dies. und Hammer-Tugendhat, Daniela (Hg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihren Interpreten, Köln 1985, S. 155.
- 65 Anton Raederscheidt. Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen 1922-1952, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln 1952, o.S.
- 66 Tendenzen der Zwanziger Jahre (wie Anm. 34), S. 4/214.
- 67 Eva und die Zukunft (wie Anm. 63), S. 281.
- 68 Herzog (wie Anm. 2, S. 43) sieht im weiblichen Akt – wie in den Porträtzügen des Malers (!) – »die Synthese eines Selbstbildnisses und eines Bildnisses der Marta Hegemann«, also ein »Doppelporträt«.
- 69 Den Hinweis auf das in meiner Lizentiatsarbeit besprochene und von Herzog als »bisher gänzlich unbekanntes [...] Bild« (ebd., S. 43f.) bezeichnete Werk verdanke ich Catharina Berents (Hannes Maria Flach. Fotografien der zwanziger Jahre, Seminararbeit, Universität Marburg 1987).
- 70 Die Gouache »Männlicher Akt«, 1928 (Abb. in: Von Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den 20er Jahren, Ausst.-Kat., Kölnischer Kunstverein, Köln 1975, S. 140), die bei Herzog (wie Anm. 2, S. 45) den Titel »Selbstporträt vor dem Spiegel« trägt, ist eine Vorzeichnung zur männlichen Figur. Die Datierungsspanne des Gemäldes ergibt sich aus dem Entstehungsjahr dieser Gouache und dem der Photographie, liegt also zwischen 1928 und 1931. Während Herzog es auf 1928 ansetzt, scheint mir aus stilistischen Gründen auch 1929/1930 möglich.
- 71 Brief von G. Arntz an J. Heusinger von Waldegg, 25.2.1979.
- 72 Adorno, Theodor W.: Jene zwanziger Jahre, in: Ders.: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt a.M. 1963, S. 66f.
- 73 Gegen Ende der 20er Jahre beginnt Räderscheidt mit einer Reihe von Straßenbildern, die sein Werk bis 1933 dominieren, z.B. »Straßenbild II«, 1932, Abb. in einem Katalog des Auktionshauses Karl & Faber, München (162. Auktion, 28./29.6.1983, Nr. 1455).