

Beinahe lebensgroß knien, stehen und sitzen die titelgebenden *Drei Weiber* in Otto Dix' Gemälde (1926) auf engstem Raum (Abb. 1). Deutlich werden die Aktfiguren als Sexarbeiterinnen markiert; in ihrem Äußerlichen grundverschieden verharren sie, nur herausgeputzt mit Seidenstrümpfen, Schnallenschuhen, Schleiern und Schmuckstücken, in einem Interieur voller schwerer Samtvorhänge und Teppiche. Exakt gemalte Details von Kopf bis Fuß auf 181 × 100,5 cm Bildfläche – genauestens bekommen wir jede Krampfader, einzelne Schamhaare und rötlich sprießende Pickel vor Augen geführt.

Die Reaktionen auf Dix' Sexarbeitsdarstellungen fallen nicht minder drastisch aus, bezeichnend sind die dabei gesetzten Akzente. Der Kunstkritiker Willi Wolfradt schrieb 1924: «diese Hurenbilder sind grausam persiflierte Fata Morgana; es ist malerisches Gaudium dabei, das sich weidet an der wilden Phantastik herausgeschminkter Hexen».¹ Dix-Biograf Fritz Löffler äußerte 1967: «Diese Dar-



1 Otto Dix, *Drei Weiber*, 1926, Öl und Tempera auf Sperrholz, 181 × 100,5 cm, Kunstmuseum Stuttgart (Inv.-Nr. 0-2550)

SILVIA FEDERICI CALIBAN UND DIE HEXE

Frauen, der Körper und
die ursprüngliche Akkumulation
übersetzt von Max Henninger
herausgegeben von Martin Birkner

mandelbaum kritik & utopie



2 Silvia Federici, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, hg. von Martin Birkner, mandelbaum verlag Wien/Berlin, Cover der 4. Aufl. 2017

stellungen aus dem Leben der Huren bewirkten [...] Verzauberungen [...]. [...] Es ist ein Totentanz grausigster Art, ein Hexensabbat, [...] radikale Dämonisierung, abstoßend und unästhetisch, die Apotheose des Hässlichen.»² Otto Conzelmann schließlich spitzte 1976 zu: «Geradezu behexend kondensiert sich lüsterne Bordellatmosphäre bei Dix in unvergesslich teuflischen Physiognomien».³ Und 2019 noch fasste Uwe M. Schneede unter Bezug auf Hans Baldung Grien zusammen: «Dix übertrumpfte Baldung, indem er dessen provokante Hexenästhetik [...] zeitgenössisch radikalisierte.»⁴

In diesen Urteilen wird eine Verknüpfung von Hexerei und Sexarbeit offenkundig, obwohl Dix weder durch den Gemäldetitel noch explizite motivische Details wie Besen oder Kessel einen konkreten Bezug zu Hexen herstellte. Um zu hinterfragen, warum sich diese Verbindung dennoch in der kunsthistorischen Forschung etabliert hat und damit einhergehende strukturelle und soziale Fragen zu untersuchen, möchte ich im Folgenden mit der Theorie der feministischen Philosophin, Historikerin und Aktivistin Silvia Federici arbeiten.⁵ Sie betrachtet in ihrer Publikation *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation* die langsame Etablierung kapitalistischer Systeme im Europa des 15. bis 18. Jahrhunderts, ein Prozess, in dem weibliche und später Schwarze Körper in vorrangig männlich und weiß dominierten Machtstrukturen kolonialisiert wurden, wobei die Hexenjagd einen Höhepunkt dieser Entwicklungen bildete (Abb. 2).⁶ Federici fasst zusammen:

«der Körper [ist] für Frauen in der kapitalistischen Gesellschaft das gewesen [...], was die Fabrik für männliche Lohnarbeiter gewesen ist: der Hauptschauplatz ihrer Ausbeutung und ihres Widerstandes. Denn der weibliche Körper ist vom Staat und von Männern angeeignet und gezwungen worden, als Mittel der Akkumulation und Reproduktion von Arbeit zu fungieren».⁷

Eine kunsthistorische Analyse von Dix' Gemälde und der bisherigen Forschung mithilfe von Federicis Erkenntnissen ermöglicht es, die Konsequenzen tief verwurzelter Diskriminierungsstrukturen, miteinander verflochtener Feind- und Frauenbilder sowie visuell fixierter Ängste und Vorurteile herauszuarbeiten. Dieser methodische Ansatz fokussiert anstelle einer künstler*innenbiografischen, motivgeschichtlichen oder ikonografischen Betrachtung eine feministische Sozialgeschichte. Zuerst werde ich vier Kernpunkte aus Federicis Analyse aufgreifen und auf Otto Dix' Gemälde *Drei Weiber* beziehen – Kindstötung, Männerverstümmelung, Sodomie sowie vermeintliche «Primitivität» –, um mich dann dem «Gender Trouble» im Bild zuzuwenden.

Sex, Hex, Hex!

Federici argumentiert, dass in der Zeit der Hexenverbrennungen auch die «Debatte über das «Wesen der Geschlechter»» geführt worden sei, innerhalb derer Frauen vom Patriarchat als «körperlich und geistig schwach und gleichsam biologisch für Böses anfällig» stereotypisiert wurden.⁸ Die Hexenjagd habe der Disziplinierung der vermeintlichen weiblichen Triebhaftigkeit gedient, damit Frauenkörper im Sinne des kapitalistischen Systems kontrolliert arbeiteten, sprich zukünftige Arbeiter*innen gebaren und ohne monetäre Entlohnung Hausarbeiten verrichteten, wodurch die Reproduktionssphäre verborgen und als «Naturressource» mystifiziert worden sei.⁹ Alle Praktiken, die nicht als produktive Sexualität kategorisierbar waren – wie auch die Sexarbeit – hätten als «asozial und geradezu dämonisch» gegolten.¹⁰ Federici stellt fest:

«Von besonderer Bedeutung ist die Beziehung, die die Hexenjagd zwischen der Prostituierten und der Hexe herstellte. [...] «In der Jugend eine Hure, im Alter eine Hexe», lautete ein Sprichwort, denn sowohl Huren als auch Hexen bedienten sich der Sexualität nur, um Männer zu täuschen und zu korrumpieren [...]».¹¹

Mit dem Vorwurf der Hexerei ging oftmals eine Anschuldigung der (kannibalischen) Kindstötung einher – das Märchen *Hänsel und Gretel* transportiert diese Idee bis heute. Federici zufolge weist dies auf eine «Dämonisierung von Verhütungspaktiken» hin, die ein wichtiger Aspekt der Sexarbeit sind und mit der Hexenverfolgung zugunsten des Bevölkerungswachstums im kapitalistischen System kontrolliert werden sollten.¹² Dass die längst etablierte Verknüpfung von Sexarbeit und Hexarbeit auch die kunstgeschichtliche Forschung zu Dix' Werk bestimmt und bis dato auf feministisch-sozialhistorischer Ebene kaum hinterfragt wurde, verstellt den Blick auf das Gemälde *Drei Weiber*. So lässt sich überlegen, ob die dargestellten Sexarbeiterinnen noch in der kunstgeschichtlichen Forschung des 20. Jahrhunderts als Hexen beschrieben und auf diese Weise mit dämonischen Gefahren, kriminellen Machenschaften sowie Kindstötungen assoziiert wurden, weil die Sexarbeit nicht die menschliche Fortpflanzung zum Ziel hat, sondern mithilfe von Verhütungsmitteln dem ökonomischen Verdienst an sexueller Lust nachgeht. Interessant ist in diesem Kontext vor allem, dass während der Weimarer Republik ein zunehmender Geburtenrückgang zu verzeichnen war, weshalb die zeitgenössische, «bevölkerungspolitisch motivierte Sexualaufklärung [...] die biologische Reproduktion der Deutschen gefährdet [sah]».¹³ Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld schlussfolgerte: «Es waren die Veränderungen der Produktionsweise, die Nötigung der Frau zu außerhäuslicher Erwerbsarbeit und ihr aus dem erwachenden Selbstbewusstsein aufsteigendes Streben nach Gleichberechtigung, die eine Änderung der Lage

herbeiführten [...]»¹⁴ Mit diesen Entwicklungen ging auch eine Auflösung des bürgerlichen Normengefüges einher, in dem eheliche Treue als zentral und außereheliche Sexualbeziehungen als verwerflich gegolten hatten; zudem wurden Nacktheit und Sexualität stückweise enttabuisiert, allerdings weniger für die bürgerliche Ehefrau.¹⁵ Die dargestellten «Weiber» entsprachen explizit nicht den während der Zeit der ursprünglichen Akkumulation forcierten und noch die 1920er Jahre prägenden Idealen der loyalen Hausfrau und Mutter, zu denen sich seit 1900 zahlreiche Alternativen etabliert hatten. Die drei Aktfiguren stellen vielmehr ein solches provokantes, körperlich überzeichnetes Gegenbild dar.

In der kunsthistorischen Identifikation der dargestellten Sexarbeiterinnen als Hexen klingt eine Federici zufolge über Jahrhunderte präsente Angst vor der vermeintlichen weiblichen sexuellen Macht an.¹⁶ Schon der berühmte *Hexenhammer* (1486), ein Traktat, das die Hexenverfolgung legitimieren sollte, besagte, dass vom Teufel besessene Hexen Männer kastrieren, sie impotent zaubern oder für ihre Gelüste versklaven könnten.¹⁷ Mit diesen Vorstellungen von Verstümmelung lässt sich auch die Übertragung von Geschlechtskrankheiten wie der oftmals totbringenden Syphilis assoziieren, die bereits in der Frühen Neuzeit, aber auch in der Weimarer Republik auf Bordellbesuche zurückgeführt wurde.¹⁸ Sexarbeit diente in der Zwischenkriegszeit der Weimarer Republik als Einkommensquelle vieler, unter anderem verwitweter Frauen.¹⁹ Die zahlreichen Sexarbeiterinnen prägten das Stadtbild und wurden für die grassierenden Geschlechtskrankheiten verantwortlich gemacht.²⁰ Die kunsthistorische Verknüpfung der *Drei Weiber* mit schadenbringender Hexerei scheint demnach auch mit einer konkreten Angst vor tödlichen Geschlechtskrankheiten zu korrespondieren. Der Literaturwissenschaftlerin Esther K. Bauer zufolge könnte jedes der *Drei Weiber* für eine sexuelle Gefahr stehen: «disease, female dominance, and sexual perversion».²¹ Der Blick der dünnen Stehenden sei verschleiert wie bei einer Syphiliskranken, die Sitzende, geradezu männlich aussehende, könne durch ihren massigen Körper jeden Mann unterdrücken, und diejenige, die lustvoll mit dem Hund am Boden spielt, verkörpere durch die angedeutete Sodomie eine sexuelle Perversion.²² Hexen galten Federici zufolge oft als zoophil: Sie würden mit dem als Ziegengott erscheinenden Teufel kopulieren, Tiere als Hilfsgeister halten, die sie oftmals an ihren «besonderen Zitzen säugten», oder sich gar selbst in fliegende Tiere verwandeln.²³ Diese imaginierten sexuellen und symbiotischen Beziehungen zwischen Menschen und Tieren hätten dazu gedient, die angebliche zügellose, animalische Trifftaftigkeit der Frauen und ihre niedersten menschlichen Instinkte zu behaupten, während «die Fähigkeit zur Disziplin und Kanalisierung der eigene instinktiven Triebe in Arbeitskraft» zur entscheidenden Wirkmacht in entsprechenden kapitalistischen Kontexten geworden sei.²⁴ Die Beobachtungen Federicis zum Vorwurf der Zoophilie liefern auch Ansätze, die bisherigen Forschungen zum Gemälde kritisch zu befragen. Die vielbesprochene dargestellte Hündin mit den betonten Genitalien spiegelt den hockenden Körper der knienden Frau wider und regt so eine Imagination der menschlichen Vulva an. Rita Täuber sieht hier beispielsweise den «klassischen Spielgefährten frivoler Damen des 18. Jahrhunderts», aber auch eine «wortwörtliche Anspielung der willenslosen «hündischen» Hingabe der Prostituierten»; gleichermaßen weckt die Darstellung Assoziationen zur «Bestialität» der *Femme fatale*.²⁵ Der über Jahrhunderte etablierten Verflechtung von als gefährlich erachteten, sexualisierten Frauen, Tieren und Hexen lässt sich offenkundig schwerlich entkommen.

In Anlehnung an das Konzept der animalischen, triebgesteuerten Frauenfigur möchte ich in einem letzten Schritt auch die Behauptung der ›Primitivität‹ im Kontext der Verknüpfung von Hexerei und Sexarbeit beleuchten. Sie zeigt das dichte Diskriminierungsgeflecht um die Körperbilder insbesondere Schwarzer Frauen und Sexarbeiterinnen, die mit Hexerei assoziiert werden. Im 20. Jahrhundert erschienen zahlreiche Abhandlungen über anthropologische Körpervermessungen und -taxonomien, die dazu dienten, Bevölkerungsgruppen zu kategorisieren sowie herabzusetzen, und die auch in der Kunstgeschichte wirksam waren.²⁶ Bauer zieht beispielsweise einen Vergleich zwischen dem Beckenknochen der knienden Frauenfigur der *Drei Weiber* mit dem Körper von Sarah ›Saartjie‹ Baartman, einer Südafrikanerin, die seit 1810 als sogenannte nackte ›Hottentotten Venus‹ durch europäische Städte getourt war.²⁷ Sie galt als Inbegriff der ›primitiven‹, überbordenden Sexualität, die aufgrund ihres breiten Beckens und der vermeintlichen ›Missbildung mit der Überentwicklung der Klitoris‹ auch mit Homosexualität in Zusammenhang gebracht und aufgrund ihrer angeblich ›angeborenen Syphilis‹ zum menschlichen Schauobjekt erklärt worden war.²⁸ Als Dix in Berlin lebte, trat dort unter anderem Josephine Baker mit ihrer *Revue Nègre* auf.²⁹ Conzelmann schreibt, als würde er den Vergleich zu Baartman oder Baker ebenfalls vor Augen haben, jedoch wenig kritisch reflektieren: ›Mit schneidender Schärfe signalisiert [Dix] den Typus: den breitgezogenen Dirnenmund, die platte Hottentottennase, die niedere Stirn.‹³⁰ Auch der Germanist und Medizinhistoriker Sander L. Gilman untersucht ebenjene Verschmelzung der ›Kategorien des Weiblichen [...] ›Hottentottin‹ und ›Prostituierte‹› und schlussfolgert: ›Die Hottentottin wurde [...] zum Inbegriff der schwarzen Frau, ebenso wie die Prostituierte repräsentativ für die sexualisierte Frau wurde.‹³¹ Federici analysiert eine auch für die kunstgeschichtliche Forschung relevante ›Afrikanisierung der Hexe‹; so sei die europäische Hexenverfolgung im 17. Jahrhundert langsam ausgeklungen, weil ›die herrschende Klasse die Kontrolle über sie zu verlieren begann und in die Schusslinie ihrer eigenen Repressionsmaschine geriet‹, zudem seien die europäischen Arbeiter*innen ausreichend für den Kapitalismus diszipliniert gewesen.³² Stattdessen sei fortan in den Kolonien nach erweiterten Arbeitskräften und Akkumulationsstrategien gesucht worden.³³ In diesem Zuge seien bestehende Gesellschaftsstrukturen aufgebrochen und Menschen versklavt sowie ermordet worden, was eine Hexenjagd mit sich gebracht habe, die in Teilen des afrikanischen Kontinents bis heute fortschreite.³⁴ Federici versteht die Hexenverfolgung aus einer intersektionalen Perspektive nicht als ein ausschließlich europäisches Phänomen, sondern als globalisierte Strategie zur Etablierung kapitalistischer Systeme, wobei Schwarze Frauenkörper eine hochgradig diskriminierte Stellung einnehmen, weil sie in vielerlei Hinsicht an die Konstrukte der Hexe und Sexarbeiterin gekoppelt werden.³⁵

Die negativ in der Gesellschaft verhandelte, aber auch Faszination auslösende und in zahlreichen Kunstwerken und Rezeptionen thematisierte Verknüpfung zwischen Hexerei und Sexarbeit war und ist, so die These dieses Beitrags, insbesondere zu gravierenden gesellschaftlichen Umbruchszeiten präsent: zur Zeit der ursprünglichen Akkumulation, während der die Normen der patriarchalen Kernfamilie erst etabliert wurden, wie auch zur Zeit der Weimarer Republik, in der diese Normen aufgebrochen, hinterfragt und neu verhandelt wurden. Noch in den 1960er und 70er Jahren, in denen sich die zweite Welle der Frauenbewegung formierte, wurden Hexerei und Sexarbeit in der kunsthistorischen Forschung zusammengedacht,

wie die Aussagen Löfflers, Conzelmanns und anderer Autor*innen zeigen. Dass das Thema bis heute nicht an Relevanz einbüßt, mag sich in den aktuellen Aushandlungen geschlechtlicher Diversität in Anbetracht erneut aufkeimender, rechtskonservativer Strömungen begründen, die eine feministische Reflexion unumgänglich machen. Eine kunstgeschichtliche Perspektive, die sozialhistorisch-feministische Fragen fokussiert, ermöglicht es, die blinden Flecken der eigenen Disziplin Stück für Stück sichtbar zu machen und die aufgezeigten Verknüpfungen zu hinterfragen.

Gender Trouble

Ein zentrales Anliegen Federicis liegt darin zu fragen, welche Arbeit im monetären System als wertvoll erachtet wird, welche im Gegensatz dazu unter- oder gar unbezahlt bleibt und wie sich diese Verteilungen strukturell begründen. Verfolgen wir diesen Gedankengang anstelle der Hexenjagd bei der Analyse einiger Details des Gemäldes *Drei Weiber*, eröffnen sich weitere aufschlussreiche Aspekte. So signierte Dix das Bild mit seinem Monogramm in Form eines Tattoos auf dem Arm der Knienden. Der Maler schrieb sich folglich nicht nur in das Bild, sondern ebenso in die Haut der Dargestellten ein. Die kunsthistorische Forschung analysierte die Tätowierung bisher kulturgeschichtlich und ikonografisch, verstand sie als solidarischen Akt mit der «sozialen Randgruppe» der Prostituierten oder interpretierte sie gar als Verweis auf Dix eigene «Liebe zu Dirnen». ³⁶ Doch etwas macht stutzig: Während meiner Recherchen stieß ich im Kunstmuseum Stuttgart auf eine Vorzeichnung zum Gemälde, die im Hintergrund nicht die Sitzende zeigt, sondern wahrscheinlich Dix selbst (Abb. 3). Dass sich ein Künstler bei der Arbeit mit Modell darstellt, ist nichts Außergewöhnliches – Ulrike Lorenz erkennt in dem Blatt eine



3 Otto Dix, *Ideenskizze zum Gemälde «Drei Weiber», ausgeführte Komposition, um 1925, Grafit auf Papier, 59,9 × 48,2 cm, Kunstmuseum Stuttgart (Inv.-Nr. Z-1279)*

«Maler-Musen-Modifikation».³⁷ Doch eines ist durchaus bemerkenswert: Dix selbst ist nackt in dieser Szene, unverkennbar sind Schulterblätter und Gesäßbacken auszumachen. Gesicht, Taille und Haarschnitt lassen sich zwar als männlich verstandene visuelle Marker deuten, eine Graftlinie am unbekleideten Oberkörper formt jedoch eine Kurve, die wie eine weibliche Brust anmutet. Wie viel Dix'sches Selbst steckt in den *Drei Weibern*? Und formulierte Dix durch diese Verschmelzung von Maler*innenberuf und Sexarbeit eine ironische Kritik am Künstler*innendasein, die er mit kunsthistorischen Zitaten spickte und die sich aus heutiger Perspektive mit Federicis Lohn-für-Arbeit-Debatte verknüpfen ließe?³⁸

Bereits um die Jahrhundertwende spielten in Berlin Lebensentwürfe, die sich heute als nicht-heteronormativ oder «queer» beschreiben lassen, in verschiedenen Kontexten eine Rolle. Bauer stellt passend zur Körperverschmelzung in Dix' Vorzeichnung fest, dass bereits jene Überlegungen literarisch und künstlerisch angestoßen wurden, die spätestens seit den 1970er Jahren die Genderdebatten prägen sollten: «During the first decades of the twentieth century, the writers and painters [...] focused on the body to explore and negotiate the organization of male and female social roles and sexual desire.»³⁹ Derartige künstlerische Ansätze «trouble» the conventions and prescriptions of gender.»⁴⁰ Im Nachtleben der Berliner Großstadt-Bohème, an dem Dix rege teilgenommen haben soll, wurden Travestie, Androgynie und Homosexualität ausgelebt.⁴¹ Auch auf wissenschaftlicher Ebene gab es spätestens in den 1920er Jahren Bestrebungen, heute als «queer» bezeichnete Formen der Sexualität zu erforschen. So konnten Interessierte beispielsweise das Bildmaterial im Archiv und Museum des Instituts für Sexualwissenschaften (1919–1933) konsultieren.⁴² Dessen Gründer Hirschfeld beschrieb ausführlich die «sexuelle[n] Zwischenstufen» des Menschen, für deren «Entkriminalisierung» er kämpfte, und thematisierte beispielsweise «1. Hermaphroditismus (die äußeren Genitalien sind weder eindeutig männlich noch weiblich)» und «2. Androgynie (die sekundären Geschlechtsmerkmale zeigen Abweichungen von der Norm: abnormale Behaarung, Fehlen von Brüsten bei Frauen, überstarke Brüste bei Männern – Gynäkomastie usw.)».⁴³ Auch wenn nicht behauptet werden soll, dass die *Drei Weiber* diese Kategorien eindeutig erfüllen, so ist doch erwähnenswert, dass das Gemälde neben allen frauenfeindlichen Assoziationen und Schilderungen einer vermeintlichen «Hässlichkeit» womöglich die Dimensionen sexueller Pluralität erweitert. Ähnlich äußert Täuber mit Bezug auf Conzelmann die Idee, dass die Dargestellten optisch an Ernst Kretschmers Typenlehre aus dem Jahr 1921 erinnern, ohne dabei jedoch auf die Genderfragen dieser Schrift einzugehen.⁴⁴ Der Psychiater beschäftigte sich tatsächlich mit «Intersexuellen Dysplasien», die er als «schizophren» bezeichnete, wobei sich Schizophrenie auf eine nicht als eindeutig männlich oder weiblich einzuordnende Sexualität bezog.⁴⁵ Kretschmers «schizophrene Intersexualität» umfasst beispielsweise «Maskulinismen der Frauen» mit «ausgeprägter[en] Schultern, schmalere[n] Becken, wenig weibliche[m] Fettansatz» und einer «Überlänge der Extremitäten» – eine Beschreibung, die sich auch auf die blonde Stehende beziehen ließe.⁴⁶ Ebenso könnte die beliebte Sitzende als «Akzentuierung» des pyknischen Typus verstanden werden, der sich durch eine «deutliche Verfettung im Achsel-Brustkorb-Bereich», «tief liegende, kleine Augen» und eine «eher dick[e], derb[e], evtl. pastös gedunsen[e]» Haut äußere.⁴⁷ Interessant ist, dass Kretschmer diese Veranlagungen, die er als krankhaft und kriminell verstand, insbesondere Sexarbeiterinnen diagnostizierte.⁴⁸ Könnte in Dix' Bild auch ein Kommentar zu sol-

chen «Forschungsergebnissen» enthalten sein? Ließe sich aus heutiger Perspektive also überlegen, ob der Mann in der Vorzeichnung, sprich der Maler selbst, nicht als den Frauen übergeordnet im Bild angelegt war, sondern gleichwertig und ebenso «intersexuell schizophr» mit dem «Milieu» verschmelzen sollte, wie es auch die Tattoo-Signatur nahelegt?

An dieser Stelle lässt sich eine letzte Brücke zu Federicis Analysen schlagen. Denn sie beschreibt, dass in der Frühen Neuzeit besonders jene Frauen als «rebellisch» wahrgenommen und darum der Hexerei bezichtigt worden seien, die sich in Bünden organisiert und wie Männer aufgeführt oder gekleidet hätten.⁴⁹ Nicht nur die Adaption des stereotyp Männlichen durch Auftreten und Kleidung, sondern die aktive Verschleierung oder gar das Auflösen der heteronormativen, binären Geschlechtergrenzen scheint in manchem Fall der Zündfunken am Scheiterhaufen der vermeintlichen Hexen gewesen zu sein. Insbesondere die Frage, ob nicht gerade jene Menschen als Hexen verfolgt wurden, die die im kapitalistischen System neu etablierten Genderrollen einem «Queering» unterziehen wollten, wäre aus einer heutigen Perspektive durchaus spannend. Sie ließe sich mit der aktuell zu beobachtenden künstlerischen und aktivistischen Wiederaneignung des Hexenbilds als Strategie des *empowerments* verknüpfen. Abschließend möchte ich schlussfolgern, dass die negative Bewertung der Frauen in Dix' Gemälde als Hexen innerhalb der Forschungs- und Rezeptionsgeschichte auch mit einer Jahrhunderte überdauernden Angst vor der Verschiebung normativer Gendervorstellungen zusammenhängt. Das Werk und vor allem auch die bisherige Forschung mithilfe von Federicis Thesen zu betrachten, um die Verknüpfung von Sexarbeit und Hexerei feministisch-sozialgeschichtlich zu hinterfragen, hat diese Verbindungslinien offengelegt. So werden soziale Fragen Gegenstand der Kunstgeschichte, die wichtige Körper-, Sexualitäts- sowie Genderspekte in kapitalistischen Kontexten berühren und durch die misogynen Grundhaltung und Wortwahl der Disziplin lange verschüttet geblieben sind.

- 1 Willi Wolfradt, *Otto Dix*, Leipzig 1924, S. 9.
- 2 Fritz Löffler, *Otto Dix. Leben und Werk*, Wien/München 1967, S. 32.
- 3 Otto Conzelmann, *Otto Dix. Weiber*, Frankfurt am Main 1976, o. S.
- 4 Uwe M. Schneede, *Otto Dix*, München 2019, S. 90.
- 5 Dieser Text basiert auf meiner Masterthesis: Inga Elisabeth Dreesen (heute Inga Elsbeth Schwarz), *Die ›Drei Weiber‹ von Otto Dix – Wenn »olle Huren« die Weimarer Republik verhexen*, Universität Hamburg 2019. Ich danke Petra Lange-Berndt für ihre Unterstützung bei dem Vorhaben, diesen methodischen Ansatz zu verfolgen.
- 6 Federici wählte den Titel nach Shakespeares *Sturm* (um 1611), vgl. Silvia Federici, *Caliban und die Hexe. Frauen, der Körper und die ursprüngliche Akkumulation*, hg. v. Martin Birkner, 4. Aufl., Wien/Berlin 2017 (Wien/Berlin 2012), S. 16. Die ersten Ergebnisse ihrer Forschung präsentierte sie in Dies. u. Leopoldina Fortunati, *Il Grande Calibano. Storia del corpo sociale ribelle nella prima fase del capitale*, Mailand 1984. Kritisieren ließe sich, dass Federici u. a. nicht strikt historisch argumentiert und beispielsweise Gruppen wie »die Männer« verallgemeinert, vgl. u. a. Federici 2017 (wie diese Anm.), S. 35. Eine Vertiefung von Federicis Kernthesen findet sich in: *Hexenjagd. Die Angst vor der Macht der Frauen*, hg. v. Ders., Münster 2019.
- 7 Federici 2017 (wie Anm. 6), S. 23.
- 8 Ebd., S. 231. Zur Ausdifferenzierung des Zweigeschlechtermodells und dessen Problematiken siehe auch Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge/London 1990.
- 9 Federici 2017 (wie Anm. 6), S. 8.
- 10 Ebd., S. 238.
- 11 Ebd., S. 243.
- 12 Ebd., S. 225.
- 13 Janina Nentwig, *Akttdarstellung in der Neuen Sachlichkeit* (= Schriften zur bildenden Kunst, Bd. 14), hg. v. Jürg Meyer zur Capellen, Frankfurt am Main 2011, S. 46.
- 14 Magnus Hirschfeld (Hg.), *Sittengeschichte der jüngsten Zeit = Sittengeschichte der Nachkriegszeit*, 2 Bde., Leipzig/Wien 1931, Bd. 1, *Die Grundlagen der Nachkriegserotik*, unter Mitarbeit von Andreas Gaspar, mit Beiträgen von F. Aquila, Ernst Bien, Paul Englisch, Meta Kraus-Fessel, Curt Moreck u. Erich Mühsam, S. 168.
- 15 Vgl. Nentwig 2011 (wie Anm. 13), S. 1, 43–45.
- 16 Vgl. Federici 2017 (wie Anm. 6), S. 232–233.
- 17 Vgl. ebd., S. 233–235; vgl. Heinrich Kramer (Institutoris), *Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum* (1486), hg. v. Günter Jerouschek u. Wolfgang Behringer, München 2000, S. 265–268.
- 18 Vgl. Esther K. Bauer, *Bodily Desire, Desired Bodies. Gender and Desire in Early Twentieth-Century German and Austrian Novels and Paintings*, Illinois 2014, S. 69.
- 19 Vgl. Jung-Hee Kim, *Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis*, Münster/Hamburg 1994, S. 159.
- 20 Vgl. Julia Roos, *Weimar through the Lens of Gender. Prostitution Reform, Woman's Emancipation, and German Democracy, 1919–33*, Ann Arbor 2010, S. 2–3.
- 21 Bauer 2014 (wie Anm. 18), S. 69.
- 22 Vgl. Federici 2017 (wie Anm. 6), S. 239–240.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.; Silvia Federici, *Hexenjagden, Einhegungen und der Untergang der kollektiven Besitzverhältnisse* (2019), in: Dies. 2019 (wie Anm. 6), S. 29–38, hier S. 37.
- 25 Rita Täuber, *Der hässliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930*, Berlin 1997, S. 149; vgl. Kim 1994 (wie Anm. 19), S. 129; Hans-Joachim Schickedanz, *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*, Dortmund 1983, S. 38.
- 26 Vgl. Elizabeth Edwards, *Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien*, in: *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, hg. v. Hertha Wolf, 2 Bde., Frankfurt am Main 2003, Bd. 2, S. 335–355, hier S. 344–345.
- 27 Vgl. Bauer 2014 (wie Anm. 18), S. 69–70.
- 28 Sander L. Gilman, *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur*, hg. v. Burghard König, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 126–129.
- 29 Vgl. Hirschfeld 1931 (wie Anm. 14), S. 257.
- 30 Conzelmann 1976 (wie Anm. 3), o. S.
- 31 Gilman 1992 (wie Anm. 28), S. 120.
- 32 Federici 2017 (wie Anm. 6), S. 252, 292.
- 33 Vgl. ebd., S. 286–289.
- 34 Ebd., S. 291; vgl. Silvia Federici, *Globalisierung, Akkumulation des Kapitals und Gewalt gegen Frauen. Eine internationale und historische Perspektive* [Undeclared War. Violence Against Women], in: *Artforum*, 2017, Bd. 55, Heft 10, S. 282–288], in: Dies. 2019 (wie Anm. 6), S. 63–78, hier S. 68.
- 35 Vgl. Federici 2017 (wie Anm. 6), S. 286.
- 36 Nentwig 2011 (wie Anm. 13), S. 147, 131. Vgl. dies., *The Skin and the Canvas. Tattoos in New Objectivity*, in: *Focus on Europe. New Objectivities 1919–1939*, Göteborg 2021, Ausst.-Kat., Göteborgs Konstmuseum, 2021, S. 148–161; vgl. Löffler 1967 (wie Anm. 2), S. 32; Kim 1994 (wie Anm. 19), S. 129.
- 37 Ulrike Lorenz, *Otto Dix. Das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle*, hg. v. der Otto Dix Stiftung Vaduz, 8 Bde., Weimar 2003, Bd. 3, S. 1177.

- 38** Interessant ist dies auch im Zusammenhang mit dem bisher zu wenig beachteten Film von Hans Cürlis, *Schaffende Hände* (Berlin 1924?), der Otto Dix u. a. bei der Arbeit an dem Gemälde *Drei Weiber* zeigt und den ich intensiv in meiner Masterthesis analysiert habe, vgl. Hans Cürlis, *Schaffende Hände. Die Maler*, 2 Bde., Berlin 1926, Bd. 2, S. 23–24; vgl. Dreesen 2019 (wie Anm. 5), S. 28–36.
- 39** Bauer 2014 (wie Anm. 18), S. 3.
- 40** Ebd.; vgl. zum «Gender Trouble» selbstverständlich auch: Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991.
- 41** Vgl. Camilla Smith, «Jeder einmal in Berlin!». Moderne Kunst, Massenkultur und Nachtleben im Deutschland der Weimarer Republik, in: *Into the Night. Die Avantgarde im Nachtcafé*, München 2019, Ausst.-Kat., Barbican Art Gallery 2019, S. 214–239, hier S. 219–220.
- 42** Vgl. Michael Bienert u. Elke Linda Buchholz, *Die Zwanziger Jahre in Berlin. Ein Wegweiser durch die Stadt*, 3. Aufl., Berlin 2010 (Berlin 2005), S. 256–257.
- 43** Hirschfeld 1931 (wie Anm. 14), S. 222. Siehe auch die aus dem Nachlass heraus publizierte Schrift: Magnus Hirschfeld, *Geschlechtsverirrungen* (Originaltitel: *Geschlechtsanomalien und Perversionen*). Ein Studienbuch für Ärzte, Juristen, Seelsorger und Pädagogen, hg. v. seinen Schülern, Konstanz 1968.
- 44** Vgl. Rita Täuber, *Drei Weiber – Vom Götterhimmel in die Gosse*, in: *Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891–1991*, Stuttgart 1991, Ausst.-Kat., Galerie der Stadt Stuttgart 1991, S. 209–216, hier S. 213.
- 45** Ernst Kretschmer, *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutionsproblem und zur Lehre von den Temperamenten*, 26. Aufl., bearb. v. Wolfgang Kretschmer, Berlin/Heidelberg/New York 1977 (Berlin 1921), S. 79–80.
- 46** Ebd.
- 47** Ebd., S. 83.
- 48** Ebd., S. 325.
- 49** Federici 2017 (wie Anm. 6), S. 229.