

Raumkälte

Architektur und Distanz

in Anton Räderscheidts Porträts der 1920er Jahre

ÄNNE SÖLL

Braucht die Verkörperung von Coolness einen bestimmten Raum oder kann sie überall stattfinden? Bildet sich Coolness eher in einer feindlichen, »un-coolen« Umgebung aus? Oder braucht die coole Selbstdarstellung einen ebenso coolen Raum? Und wenn ja, wie ist dieser beschaffen? In welchem Verhältnis steht »Coolness« als eine – wie Tom Holert es in Anlehnung an Michel Foucaults Terminologie formuliert – »Technologie des Selbst« zu ihrer Umgebung?¹

Mit diesen Fragen sollen im Folgenden keine konkreten Räume, sondern die gemalten Räume Anton Räderscheidts der 1920er Jahre untersucht werden. Dabei soll der Begriff der Coolness historisch als Kälte spezifiziert werden, ganz im Sinne der Thesen Helmuth Lethens. Vor allem Räderscheidts Sport-, Stadt- und Atelierräume bieten sich für eine Untersuchung an, weil sie regelrecht als eine visuelle »Verhaltenslehre der Kälte« verstanden werden können. Anton Räderscheidt galt spätestens seit seiner Teilnahme an der 1925 von Gustav Hartlaub organisierten Mannheimer Ausstellung mit dem Titel »Neue Sachlichkeit« als ein wichtiger Vertreter der auch damals schon umstrittenen neuen Stilrichtung. Unter dem Label »Neue Sachlichkeit« wurden die Tendenzen in der Malerei subsumiert, die als Gegenreaktion auf den Expressionismus eine Betonung

1. Tom Holert: »Cool«, in: Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann (Hg.), *Glossar der Gegenwart*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 42-48.

wirklichkeitsnaher Darstellung, eine alt-meisterliche Malweise und eine Hinwendung zu alltäglichen Themen aufwies.² Räderscheidts so unterschiedliche künstlerische Vernetzung in Köln, die eine Zusammenarbeit mit der konstruktivistisch arbeitenden Kölner Künstlergruppe der »Kölner Progressiven« ebenso beinhaltete wie den Kontakt mit Max Ernsts Kölner Dada-Zirkel, wird für Räderscheidts Bildproduktion der 1920er Jahre zwar als grundlegend angesehen. Räderscheidts Werke der 1920er Jahre werden jedoch als »eigenständige« ästhetische Schöpfungen gewertet, die auf Grund ihrer strengen Formensprache, mannequinartigen Figuren, geschlossenen Farbflächen und feiner Oberflächenstrukturen mittlerweile zu den Ikonen der Neuen Sachlichkeit gehören.

Dementsprechend sind Räderscheidts Werke in der kunsthistorischen Forschung als geometrisiert, kalt und entfremdend beschrieben worden.³ Sie stehen mit ihren isolierten Paaren oder puppenhaften Einzelfiguren für den Versuch, eine Ordnung zu etablieren, die jedoch keine endgültige Stabilität, geschweige denn Orientierung bietet. Betrachtet man Coolness als eine Verhaltensstrategie, die auf krisenhafte Situationen reagiert und in diesen auf eine Entemotionalisierung und damit auf eine souveräne Erscheinung und autonomes Verhalten setzt, dann bieten Räderscheidts Bilder einen Schatz an visuellen Konfigurationen, die besonders die Ambivalenz und die Widersprüche cooler oder genauer: kalter Inszenierungsstrategien aufscheinen lassen.

Räderscheidts Bilder sind Versuchsanordnungen, in denen die »Verhaltenslehren der Kälte« – so der von Helmuth Lethen geprägte Begriff – wie auf einem Reißbrett visuell abgesteckt werden, und das auch im geschlechterpolitischen Sinne. Bei Räderscheidts Bildern haben wir es natürlich nicht, wie in den Beispielen Lethens, mit Schriften zu tun, die, direkt oder indirekt, ironische oder ernst gemeinte Anleitungen zum Überlebenskampf in einer modernisierten Nachkriegswelt geben. Diese Bilder haben

2. Dass das Schlagwort »Neue Sachlichkeit« nicht alle Aspekte der heterogenen Gruppe von Malern und Malerinnen ausdrückt, zeigen die alternativen Bezeichnungen wie z.B. »Magischer Realismus« und »Verismus« (auch »rechter« und »linker« Flügel genannt), die ebenfalls im Umlauf waren und die teilweise noch heute verwendet werden, um die Bildproduktion der Neuen Sachlichkeit zu differenzieren. Siehe dazu Uwe Fleckner: »Die Gefrorene Wirklichkeit der Neuen Sachlichkeit. Geschichte, Theorie und Bildsprache einer Kunst zwischen sozialer Kritik und ästhetischem Ideal«, in: ders./Dirk Luckow (Hg.), Das wahre Gesicht unserer Zeit. Bilder vom Menschen in der Zeichnung der Neuen Sachlichkeit, Ausst.-Kat. Kiel 2004, S. 12-25.

3. Vgl. z.B. Joachim Heusinger von Waldegg: »Zur Ikonographie der »einsamen Paare« bei Anton Räderscheidt«, in: Pantheon 39, 1 (1979), S. 59-88.

keinen wie auch immer geschaffenen Aufforderungs- oder Ratgebercharakter, sondern sind »strategisch angelegte Selbstinszenierungen«, deren »Ziel das Training eines funktionalen Ichs [ist].«⁴ Räderscheidts Figuren befinden sich in einem Bildraum, der, wie Lethen für die Literatur der Neuen Sachlichkeit feststellt, »unter agonaler Spannung steht und mit Personen bevölkert ist, die ihn ohne Kompass passieren müssen und darum auf äußere Stimmen angewiesen sind. Und diese Stimmen raten: suche Distanz, betrachte Unterkünfte als Provisorien, trenne dich von deiner Kohorte, zerschneide die Familienbande, meide übertriebene Individualisierung, ziehe den Hut tief in die Stirn, und entferne dich von allen Wärmequellen.«⁵ Die Werke Räderscheidts der Neuen Sachlichkeit können in diesem Sinne als »cool« verstanden werden, da sie in der Definition von Dick Pountain und David Robins einen »emotionalen Stil«⁶ verkörpern, der auf die Umwälzungen durch den Ersten Weltkrieg als grundsätzliche Erschütterung der bürgerlichen Werte des 19. Jahrhunderts mit Distanzierung, Skeptik und einem »klirrenden Schematismus«⁷ reagiert. Räderscheidts Menschenbilder sind auch deshalb »cool«, weil sie, um erneut Helmut Lethen zu zitieren, »den Menschen als Bewegungsmaschine, seine Gefühle als »motorisches Gebaren« und die Charaktere als Masken« zeigen.⁸

Diese Strategien fielen natürlich auch schon den Zeitgenossen Räderscheidts ins Auge. So schreibt Franz Roh in einem kurzen Aufsatz zu Räderscheidts Gemälde »Akt am Barren« (1925) im Kunstblatt von 1930:

»Alles Organische geschweige Atmosphärische scheint längst erloschen. Nirgends Vegetation auf dieser Fläche, nirgends Bewegung im glasigen »Himmelsstreifen«. Metallische Verfestigung jeglicher Lebensregung. Letzte Menschen auf längst erkaltetem Gestirn, in absoluter Einsamkeit gegen sich selber und gegen »jenen« Boden, der nie zur Tragfläche wird. [...] Das manches mit gewissem Schematismus erkaufte ist, mag zugestanden werden, doch bleibt reizvoll, wie hier »warmes Leben« mal gekältet, direkte Wirklichkeit restlos geometrisiert wurde.«⁹

4. Helmut Lethen: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994, S. 36.

5. Ebd., S. 171.

6. Dick Pountain/David Robbins: Cool Rules. Anatomy of an Attitude, London: Reaktion Books 2000, S. 55.

7. H. Lethen: Verhaltenslehren, S. 10.

8. Ebd., S. 29.

9. Franz Roh: »Räderscheidt: »Zwei Menschen««, in: Das Kunstblatt XIV (1930), S. 100-103, hier S. 103.

Auch die heutige kunsthistorische Forschung ist sich einig, dass in Räderscheidts Räumen durch die Mischung unterschiedlicher Perspektiven, mit Hilfe von aneinander gefügten, monochromen Flächen und durch das diffuse Licht, das keine Schatten wirft, die vermeintliche »Wirklichkeitstreue« der Bilder untergraben und ein Gefühl der Distanz und »Unsicherheit« produziert wird.¹⁰ Dieses Unsicherheitsgefühl überträgt sich auf die dargestellten Paare und damit auf das Geschlechterverhältnis, das integrales Thema vieler Arbeiten Räderscheidts der 1920er Jahre ist. Gerade für Räderscheidts so genannte »Sportbilder« ist dieses Thema ausführlich diskutiert worden.¹¹ Es ist auf die Verdinglichung der Frau im Gegensatz zur »Panzerung« des Mannes, die Präsentation der Frau als Objekt für den Betrachter und die voyeuristische Passivität des Mannes hingewiesen worden.¹² Die Sportbilder sind auch als Räderscheidts Kritik an der Pseudo-Emanzipation der Frau gedeutet worden, die laut Hans-Jürgen Maes durch Räderscheidts Schematisierung der Frauenkörper zu einem »sportlichen Ideal« auf die erneute Typisierung der Neuen Frau in den 1920er Jahren hinweisen soll.¹³ Auch der Fakt, dass es sich bei den Männern in den Bildern der 1920er Jahre um indirekte Selbstporträts und bei den Frauen um Räderscheidts Ehefrau Marta Hegemann handelt, die als Sport- und Kunstlehrerin ausgebildet wurde und wie er als freie Malerin tätig war, hat Eingang in die Interpretation der Bilder gefunden. Räderscheidts Bilder wurden dementsprechend als sein Teil eines ehelichen »Geschlechterkampfes« interpretiert.¹⁴

Das Augenmerk soll hier jedoch nicht primär dem Geschlechterverhältnis gelten, sondern den Orten des Sports und wie diese Orte in Räderscheidts abgekühlten Inszenierungen erscheinen. Bekanntlich stellt die Weimarer Republik den Zeitraum dar, in dem Sport und gerade auch der Frauensport zum Massenphänomen wurde.¹⁵ Sport wurde zudem als Bewältigungsstra-

10. Z.B. Hans-Jürgen Maes: »Identitätsbeschaffung in einer totalitären Gesellschaft. Perspektive, Horizonte und Balance in den Sportbildern Anton Räderscheidts«, in: Werner Schäfke/Michael Euler-Schmidt (Hg.), Anton Räderscheidt, Köln 1993, S. 9-19, hier S. 10 und 14.

11. Ulrich Gerster: »...und die hundertprozentige Frau« Anton Räderscheidt 1920-30«, in: kritische berichte 4 (1992), S. 42-62. und H.-J. Maes: Identitätsbeschaffung.

12. Vgl. U. Gerster: ...und die hundertprozentige Frau.

13. H.-J. Maes: Identitätsbeschaffung, S. 13.

14. Silke Schultz: »Das Einsame Paar«, in: Marta Hegemann 1894-1970, Ausst.-Kat. Verborgenes Museum Berlin 1998, S. 26-32.

15. Gabriela Wesp: Frisch, Fromm, Fröhlich, Frau. Frauen und Sport zur Zeit der Weimarer Republik, Königstein: Helmer 1998.

tegie und Ausgleich für die »Belastungen der Moderne« propagiert und zur Gesunderhaltung der arbeitenden Massen institutionalisiert. Zudem diente, so Jost Herrmann, der »Sport [...] nicht nur der völkischen Gesunderhaltung oder der Regenerierung«, sondern wurde auch als Metapher für ein alternatives Geschlechtermodell gehandelt: »er, [der Sport] schaffe endlich ein neues, sachliches Verhältnis der Geschlechter zueinander«¹⁶ – so die weitverbreitete Rhetorik der Weimarer Republik. Strukturell verweisen Räderscheidts Sportbilder auf die stark normierende und rationalisierende Funktion des Sports: Die Linien und Geräte scheinen beide Protagonisten von Räderscheidt regelrecht einzuspannen, bzw. aufzuteilen und zu zerteilen. Dies gilt für beide Geschlechter; im Falle der Frau wird diese Technik jedoch auf die Spitze getrieben, und sie gerät in Kombination mit ihrer Nacktheit und ihrer Funktion als Schauobjekt dadurch noch stärker unter Spannung. Besonders eklatant wird dieses Verfahren in den Gemälden, in denen Räderscheidt die sportliche Performance in das Artisten- und Zirkusmilieu versetzt, wie zum Beispiel im Gemälde »Drahtseilakt« von 1929 (s. Abb. 1). Die sportliche Performance ist hier mit einem großen Risiko verbunden. Das Verlassen des Trapez' oder des Seils bedeutet den Verlust der Stabilität mit potentielltem Sturz in den Abgrund. Dieser Effekt wird durch das Versetzen der Aktion in eine urbane Umgebung noch gesteigert, und die Stadt wird zum Ort des sportlichen Auftritts der Frau, der jedoch nicht mit Beifall sondern mit Risiko verbunden ist.

Seien es der Tennisplatz oder die Hochhauskulisse – der Sport dient in Räderscheidts Darstellungen besonders gut zur Inszenierung von Kälte. Im Sport werden konkrete Körpertechniken reproduziert, die Körper gegen Anstrengung und Exzess immun machen sollen. Am Barren, auf dem Tennisplatz und am Trapez herrschen Regeln, die eingeübt werden, um Souveränität und Selbstbeherrschung im Angesicht des Überlebens- und Geschlechterkampfes zu erproben. Räderscheidts Darstellungen verschreiben sich jedoch nicht der Glorifizierung dieses coolen Potentials des Sports. Vielmehr lässt Räderscheidt die Ambivalenzen der Sportstätten deutlich werden, indem er diese mit Hilfe von Reduktion und Schattenlosigkeit zu undefinierten »Nicht-Orten« werden lässt. Zusätzlich werden die Räume durch Rasterung und das Aneinanderfügen von Farbflächen so flach, dass seine Akteure praktisch aus ihnen »herausfallen« und dort keine Verankerung erfahren. Sport ist nicht nur, wie Hans Jürgen Maes meint, ein Requisite, sondern wird von Räderscheidt als Schauplatz des Geschlechterkampfes gewählt.¹⁷ Die Sportstätten werden mit den gleichen

16. Jost Hermand/Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik, Frankfurt a.M.: Fischer 1988 (1979), S. 80.

17. H.-J. Maes: Identitätsbeschaffung, S. 17.

Mitteln wie alle anderen Orte (Stadt, Innenraum etc.) inszeniert und dadurch nicht als positive Alternative privilegiert. So sind diese Bilder eine klare Absage an die zur Zeit der Weimarer Republik in Mode kommende Idee der »Kameradschaftsehe«, die mit Hilfe von »sportlichen« Regeln und damit einer Versachlichung als eine Alternative zur traditionellen Ehe gehandelt wurde.¹⁸ Die »coolen« Orte und Techniken des Sports und damit auch das Geschlechterverhältnis werden durch Räderscheidt somit nicht positiv besetzt, vielmehr stehen diese hier zur Disposition.

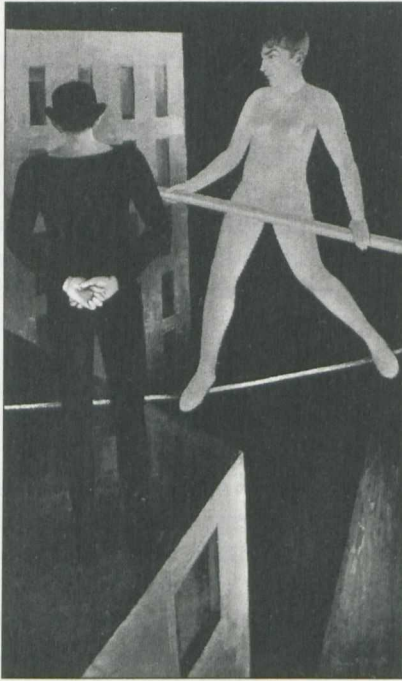


Abbildung 1: Anton Räderscheidt, Drahtseilakt, ca. 1929, Maße unbekannt, verschollen. Aus: Werner Schäfke / Michael Euler-Schmidt (Hg.), Anton Räderscheidt, Köln 1993, S. 16

18. Birthe Kundrus: »Geschlechterkriege. Der erste Weltkrieg und die Deutung der Geschlechterverhältnisse in der Weimarer Republik«, in: Karin Hagemann u.a. (Hg.), Heimat-Front. Militär und Geschlechterverhältnis im Zeitalter der Weltkriege, Frankfurt a.M. 2002, S. 171-187, hier S. 177-180.

Stadtraum und Kälte

Der nächste Abschnitt ist nun der Darstellung der Strasse bzw. den öffentlichen Plätzen gewidmet, die sich im Falle von Räderscheidt in ihrer Gestaltung auf die *pittura metafisica* Giorgio de Chiricos und Carlo Carras sowie auf die konstruktivistischen Konzepte der Kölner Progressiven beziehen.¹⁹ Räderscheidt nutzt diese Kulisse für die Darstellung einzelner Männer ebenso wie für Paardarstellungen (s. Abb. 2).



Abbildung 2: Anton Räderscheidt, *Begegnungen*, 1921, Maße unbekannt, verschollen. Aus: Günter Herzog, *Anton Räderscheidt*, Köln 1991, S. 21

Entscheidend für alle diese Darstellungen der 1920er Jahre ist die in den Bildern eklatante Leere: Kein Grashalm, kein Gullideckel, kein Dreck, keine Plakate. Von angedeuteten Gardinen und der ein oder anderen Jalousie abgesehen herrscht hier beklemmende Leere. Es fehlt diesen Räumen alles, was Stadtszenen eigentlich auszeichnet: eine Fülle von Menschen,

¹⁹. Vgl. dazu J. Heusinger von Waldegg: Zur Ikonographie der »einsamen Paare«, S. 61.

von Fahrzeugen; es fehlt an Bewegungen ganz allgemein. Die Stadtbilder Räderscheidts der 1920er Jahre stimmen also nicht in das damals allgemein übliche Lamento über die »Vermassung« der Gesellschaft mit ein, sondern beschwören die Isolation des Einzelnen oder der Paare, ohne die Masse aufrufen zu müssen. Diese Strategie kann in unserem Zusammenhang als Strategie der Kälte gewertet werden, legt doch die Inszenierung von Kälte – auch gemäß der Beobachtungen Georg Simmels zum Geistesleben in der Großstadt – wert auf Individualismus, der es anstrebt sich eben von der Masse abzuheben oder massenhafte Versatzstücke individualistisch zu deuten.²⁰ In Räderscheidts Fall haben wir es jedoch nicht mit einer positiv besetzten Form von Individualismus, sondern mit einer Schematisierung des Einzelnen zu tun, und so führen hier unterkühlte Inszenierungsstrategien zu einer Abschirmung bis hin zur Isolation. Übrig bleibt die »unklärbar zwischen bezugsfertig und leer stehend« kulissenhafte Architektur, die sich in Räderscheidts Stadträumen »als Trakte, Blöcke und Komplexe wie neu-gebaute Ruinen« ins Bild, beziehungsweise ineinander schiebt (s. Abb. 3).²¹

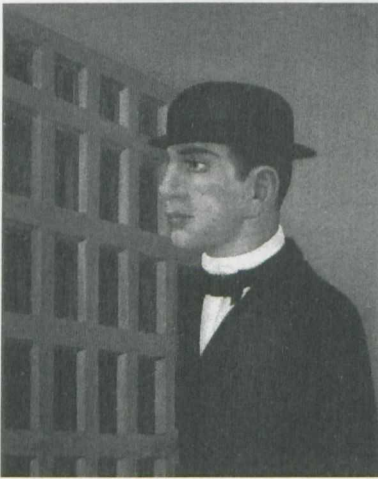


Abbildung 3: Anton Räderscheidt, Mann mit steifem Hut, 1922, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm, Museen der Stadt Köln. Aus: Günter Herzog, Anton Räderscheidt, Köln 1991, S. 23

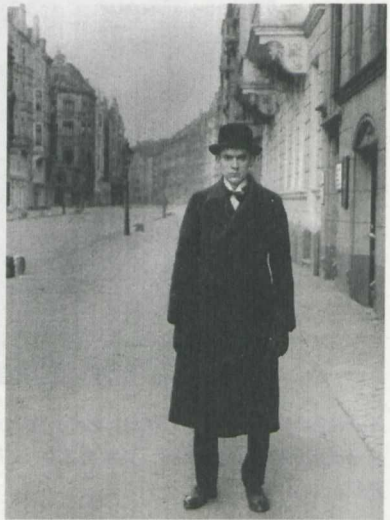


Abbildung 3a: August Sander, Anton Räderscheidt, 1927, Rheinisches Bildarchiv. Aus: Günter Herzog, Anton Räderscheidt, Köln 1991, S. 25

20. Georg Simmel: »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903), in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 7, Frankfurt a.M. 1995, S. 116-131.

21. H.-J. Maes: Identitätsbeschaffung, S. 10.

Vergleicht man die Architekturversatzstücke in Räderscheidts Gemälden mit dem Porträt Räderscheidts von August Sander (Abb. 3a), ist zu erkennen, dass wir es in den Stadtbildern Räderscheidts nicht mit bürgerlich-wilhelminischen Wohnhäusern zu tun haben, sondern mit von Ornamentik befreiten Mietskasernen.²² Diese Wohnblöcke bilden durch ihre Positionierung im Bild den einzigen Anhaltspunkt für Räumlichkeit und Tiefe. Im »Mann mit steifem Hut« wird dieser Effekt auf die Spitze getrieben. Das graue Raster der Architektur schiebt sich in Richtung des Mannes, er wird in das Raster eingepasst und vermessen. Im Vergleich von Fotografie und Gemälde erschließt sich der Unterschied zwischen dem Verhältnis von Figur und Architektur. In der Fotografie wirkt Räderscheidts dandyhafter, flaneurartiger Auftritt in formeller Garderobe mit Melone, Handschuhen, steifem Kragen und Mantel im Einklang mit den wilhelminischen Fassaden wie ein Rückgriff auf die traditionelle Bürgerlichkeit des 19. Jahrhunderts, die im Jahre 1927 als »retro«, oder wenigstens als exzentrisch empfunden werden musste. Im Gemälde hingegen lässt der Hut den Kopf puppenhafter und die männlichen Figuren nicht individualistisch bzw. exzentrisch aussehen. Die Figur wirkt nicht nur wie aus einer vergangenen Welt, sondern insgesamt standardisiert und ent-individualisiert. Die Melone symbolisiert hier, wie Fred Miller Robinson ausführt, ein ambivalentes Verhältnis zur Moderne. Steht der Hut im 19. Jahrhundert noch für Leichtigkeit, Sportlichkeit, Fortschritt und den Triumph des Bürgertums, so fungierte er nach dem Ersten Weltkrieg mehr als eine Ikone und als Kostümierung. Der Hut ist immer noch ein Zeichen für »Modernität«, die aber nicht mehr ausschließlich positiv besetzt ist.²³ So entsteht im Gemälde »Mann mit steifem Hut« eine Spannung zwischen »modernisierter« Architektur, d.h. standardisiertem Massenwohnungsbau, und standardisiertem bürgerlichen Outfit. Der durch die Architektur definierte gerasterte Raum wirkt mit dem »Mann mit steifem Hut« nicht nur zusammen. Die Architektur ist kein Hintergrund, sondern schiebt sich wortwörtlich an die Oberfläche des Bildes und ist konstruktiver Teil des Mannes. Kälte als Technologie des Selbst findet hier also ihre kongeniale Umgebung, die Ästhetik der Architektur wird zum Partner, wenn nicht zum dominanten Partner der männlichen Selbstinszenierung.

Die Architektur ist auch in Räderscheidts anderen Bildern der 1920er

22. Die Assoziation von Räderscheidts Bildbauten mit den Gebäuden des italienischen Architekten Giuseppe Terragni (z.B. des Casio del Fascio geplant als Palazzo Communale in Como) liegt zwar auf einer ästhetischen Ebene nahe, diese Gebäude können Räderscheidt jedoch nicht als Vorbild gedient haben, da sie erst nach den Bildern Räderscheidts entstanden sind.

23. Fred Miller Robinson: *The Man in the Bowler Hat. His History and Iconography*, Chapel Hill: University of North Carolina Press 1993, S. 89f.

Jahre immer mehr als nur Kulisse. Durch die unterschiedlichen Blickrichtungen, die steife Körperhaltung und durch ihre undefinierbare Stellung im Raum beziehen sich Räderscheidts Protagonisten nicht aufeinander. Die Figuren sind zwar im gleichen Bildraum, befinden sich jedoch jeweils an einem eigenen Ort, der sich nicht mit dem des anderen überschneidet. So steht das Zusammentreffen der Gebäude im Gemälde »Begegnungen« von 1921 (s. Abb. 2) natürlich symbolhaft für die »Begegnung« des Paares. Wir haben es mit einer Doppelung von Architektur und Figuren zu tun, und die Beziehung zwischen Mann und Frau erscheint durch die Architektur als »geregelt«. Das »sachliche« Verhältnis von Mann und Frau wird dadurch – ähnlich wie in den Sportbildern – als hoffnungslos abgekühlt beschrieben und gleichzeitig auf Kollisionskurs gezeigt. Die Architektur fungiert in »Begegnungen« nicht als dominanter Partner, sondern regelt die Bewegung und Begegnung des Paares verkehrsgerecht aus dem Hintergrund heraus und ist somit integrativer Bestandteil unterkühlter Geschlechterkonfrontation. Räderscheidt selbst beschreibt seine, wie er es nennt, »Vorliebe für Wage-rechte und Senkrechte [als] eine verkehrstechnische Angelegenheit...«²⁴ Mit dem Begriff des »Verkehrs« bedient sich Räderscheidt einem in der Weimarer Republik beliebten Vergleich, der jedoch in Anbetracht der Statik seiner Bilder befremdlich wirkt. Hier geht es weniger um »Zirkulation« als um eine »Regulation«. Das Bild des »Verkehrs« fungiert in diesem Vergleich als mechanisches System, das Distanz und »funktionsgerechtes Verhalten« garantiert: »Der Verkehr verwandelt Moral in Sachlichkeit und erzwingt funktionsgerechtes Verhalten. Teilnahme am Verkehr ist ein Provisorium (das einen, im Gefühl der Freiheit, in die vorgeschriebenen Ströme einbettet). Kein Ort an dem ein Mensch Wurzeln schlagen kann. Die Ausdrucksgebärden der Verkehrsteilnehmer sind nur als Gesten interessant.«²⁵

Innenraum

Neben den Sport- und Straßenbildern produzierte Räderscheidt eine Reihe von Atelierbildern, in denen – verankert in eine lange Tradition des Selbstbildnis' an der Staffelei – das Selbstverständnis als Maler und seine Vision des Schaffensprozesses verhandelt wird.²⁶ Wie in den Sport- und Stadtbil-

24. Zitiert nach Hans Richter: »Einleitung«, in: ders. (Hg.), Anton Räderscheidt, Recklinghausen: Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 44, 1972, S. 7-31, S. 22.

25. H. Lethen: Verhaltenslehren, S. 45.

26. Auch hier ist ausführlich über die Geschlechterdynamik der Bilder geschrieben worden. Dabei wird das Selbstbildnis von 1928 als »Endpunkt« gese-

dern sind die Räume auf ein Minimum reduziert. Graue Wände, dunkler Boden, ein angeschrägtes Dachfenster, wenige Linien, große, einheitliche Farbflächen dominieren die Bilder und produzieren den rudimentären Eindruck eines Innenraumes (s. Abb. 4). Räderscheidts Atelier sei ähnlich reduziert eingerichtet gewesen, und so wird in der Literatur zu Räderscheidt »Leben und Werk« klassischerweise kurzgeschlossen:

»Anton Räderscheidt lebte, wie er malte. Noch kurz vor seinem Tod wusste Gert Arntz von der kargen Eleganz und Modernität der Atelierwohnung zu berichten, die Räderscheidt im Jahre 1927 in Köln-Bickendorf bezog und die Hans Schmitt-Rost beschrieben hat: »Die Wohnung entsprach genau der von Räderscheidt in der Malerei praktizierten Neuen Sachlichkeit, wie sie etwa früher schon in dem Bild *Junge Ehe* von 1922 sichtbar geworden ist. Es gab nur wenig Mobiliar und überhaupt keine schmückenden Utensilien. Als Beleuchtung diente eine simple Kugellampe.«²⁷

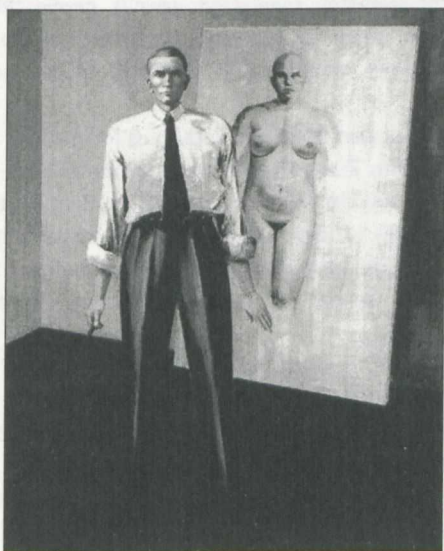


Abbildung 4: Anton Räderscheidt, *Selbstbildnis*, 1928, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Privatbesitz. Aus: Günter Herzog, *Anton Räderscheidt, Köln 1991*, S. 41

hen, an dem sich der Maler vollständig von der Frau »als Modell« emanzipiert, indem er sich ihr angleicht und damit das »Bedrohungspotential der Frau« bricht. Die Verbildlichung der Frau zieht ganz klar seine kreative Ermächtigung als Maler nach sich. Vgl. U. Gerster, »...und die hundertprozentige Frau«, S. 56-7.

27. Diese Beschreibung stammt von Hans Schmitt-Rost, zitiert nach H. Richter: Einleitung, S. 7-31, S. 23.

Räderscheidt war offensichtlich nach den Ideen des Neuen Bauens eingerichtet, die eine Reinigung des Innenraums von lästigen Erinnerungsstücken, überflüssigen Tapeten und Nippes vorsah und einen Raum entwarf, der laut Le Corbusier »rein, fleckenlos, klar, sauber, gesund« sein sollte, um »auf weißem Grund denken« zu können.²⁸ Noch anschaulicher wird diese Devise, wenn man sich Le Corbusiers Anweisungen zur Verwendung weißer Wandfarbe in *L'art decoratif d'aujourd'hui* von 1925 vergegenwärtigt:

»Versuchen Sie, die Wirkungen des Gesetzes des Ripolins [weiße Wandfarbe, ÄS] zu begreifen. Jeder Bürger ist dazu angehalten, seine Behänge, Damaststoffe, Tapeten, Schablonen durch einen reinen Anstrich von weißem Ripolin zu ersetzen. Man reinigt bei sich [in der Wohnung]: Es gibt keinen unsauberen oder dunklen Winkel mehr: Alles zeigt sich so, wie es ist. Sodann reinigt man in sich selbst, da man sich auf den Weg begibt, all das zurückzuweisen, was auf irgendeine Art nicht gestattet, zugelassen, gewollt, gewünscht, konzipiert ist: Man handelt nur dann, wenn man [bewusst] konzipiert hat. Wenn Schatten und dunkle Ecken Sie umgeben, sind Sie [...] nicht Herr in ihrem Haus.«²⁹

Das Neue Bauen hatte also auch, wie Lethen es formuliert, »Verhaltenslehren der Distanz.«³⁰ Ein Ziel dieser Bestrebungen ist »die Reinigung und Läuterung der gebauten Umwelt, die die geistige Reinigung und Selbstbeherrschung [gestattet].«³¹ Diese Reinigung und Selbstbeherrschung ist wiederum z.B. in den Augen Le Corbusiers die Voraussetzung für die Kreativität des modernen Menschen.³² So ist es auch nicht verwunderlich, dass in

28. Uwe Bernhardt: *Der Bruch mit der Innerlichkeit. Zum Projekt der Moderne bei Le Corbusier*, Wien: Salon Verlag 2004, S. 65.

29. Le Corbusier: *L'Art decoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925, S. 191, zitiert nach U. Bernhardt: *Der Bruch mit der Innerlichkeit*, S. 59.

30. Vgl. H. Lethen: *Verhaltenslehren*, S. 164: »Auch das Bauhaus hatte seine Verhaltenslehre der Distanz. Sie versah die Architekten mit der Aufgabe, eine Umwelt zu bauen, in der die Schwüle des symbiotischen Zusammenlebens, die durch verstellte Räumlichkeiten gefördert wird, nicht entstehen kann. Die Architektur des Neuen Bauens forderte, Räume zu bauen, die funktionsgerechte Bewegungsabläufe und Transparenzen ermöglichten und gleichwohl das opake Volumen des privaten Körpers schonten. (Hygiene etc.).«

31. U. Bernhardt: *Der Bruch mit der Innerlichkeit*, S. 58.

32. »Dass der moderne Lebensstil an den Idealen von Klosterzelle und Fabrikraum ausgerichtet wird, deutet wiederum auf den Dualismus von Aktivität und Meditation hin, die für Le Corbusier die (einzigsten?) sinnvollen Beschäftigungen des modernen Menschen darstellen. [...] Hierbei wird der Meditation grundsätzlich der höhere Wert zugeordnet: Da die moderne Inneneinrichtung

den Fotos von Räderscheidts Atelier, die ihn bei der Arbeit zeigen, nicht viel mehr als weiße Wände, Farbe, eine Staffelei und das Produkt seiner Arbeit, sowie sein Modell und der Fotograf Hannes Maria Flach zu sehen sind.³³ In der Inszenierung im Bild, z.B. im Selbstbildnis von 1928 (Abb. 4) fällt jedoch auf, dass von der positiven Idee der gereinigten Zelle der Kreativität des Neuen Bauens nicht viel übrig geblieben ist. Der Raum ist zwar (fast) leer, es dringt jedoch kein Licht von außen hinein, die Wände sind nicht weiß, sondern grau abgetönt, die Atmosphäre beklemmend und eng. Hier funktioniert sie nicht, die von Le Corbusier geforderte Vermischung von Innen- und Außensphäre, die Öffnung hin zu einer »Außenwelt, [bei der es sich] um eine gereinigte, auf die Naturelemente reduzierte Welt handelt.«³⁴ Figur und Raum bilden bei Räderscheidt ein geschlossenes System, in das das Modell (bzw. die Frau) eingefügt und über die damit auch bestimmt wird. Der Raum »cooler« Kreativität ist in Räderscheidts Atelierbildern ein »closed-circuit«, eine selbstbezügliche Welt. Die Schatten und dunklen Ecken, die Le Corbusier durch den reinigenden, weißen Farbanstrich endgültig beseitigen will, drohen sich trotz Leere wieder einzuschleichen.

Deutlich wird dieser Unterschied auch an einem Vergleich mit dem Entwurf für ein Atelierhaus von 1926, den der Kölner Architekt Willi Kleintertz für Räderscheidt und seine Frau Marta Hegemann anfertigte (s. Abb. 5). Hier finden sich die Forderungen Le Corbusiers umgesetzt. Das Haus öffnet sich durch große Fenster hin zu einer idealisierten, parkähnlichen Umgebung, die durch ein Flugzeug indirekt mit der urbanen Welt des Fortschritts verbunden wird. Hier soll der ideale Ort neu-sachlicher Kreativität entstehen. Die gemalten Atelierbilder zeigen hingegen, dass Räderscheidt nicht daran gelegen war, die ideale Vorstellung neu-sachlicher Kreativität eins zu eins umzusetzen; vielmehr wird das Atelier ein unheimlicher Ort, eine Zwischenwelt, die zwar »leer« ist, in der die Figuren jedoch wie Fremdkörper wirken und keinen Ort haben. Le Corbusiers Vorstellung von der positiv-erzieherischen Funktion der Architektur, deren Aufgabe darin besteht, dem Menschen es zu ermöglichen, sich auf sich selbst zu konzentrieren³⁵ und »[a]uf der körperlichen Ebene [...] den Menschen zur Aktivität zu erziehen, zu Ökonomie und Effizienz seiner Gesten«³⁶, scheint sich in Räderscheidts Fall in ihr Negativ umgekehrt zu haben. Architektur ist bei

die Arbeit kürzer und effizienter gestalten würde, hätte der Mensch mehr Zeit für die geistige Arbeit, die Meditation, die künstlerische Kreation.« Ebd., S. 61.

33. Vgl. Abbildung in Herzog, S. 44. Zur Interpretation des dort verschollenen Atelierbildes siehe U. Gerster: »...und die hundertprozentige Frau«, S. 58f.

34. U. Bernhardt: Der Bruch mit der Innerlichkeit, S. 67.

35. Ebd., S. 60.

36. Ebd., S. 58.

Räderscheidt zwar im Sinne Le Corbusiers ein »Organon«; sie ermächtigt den Menschen, den Mann und Künstler jedoch nicht, sondern reguliert ihn und damit auch seine Kreativität.

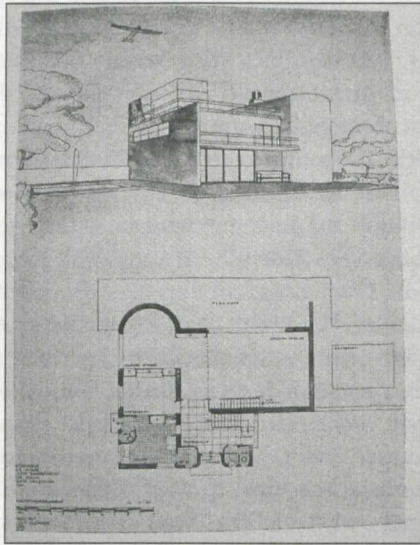


Abbildung 5: Willi Kleinertz, Entwurf eines Atelierhaus für Anton Räderscheidt und Martha Hegeman, 1926. Aus: Kölnischer Kunstverein. Zweite Ausstellung, Ausst. Kat. Köln 1926, ohne Seitenzahl

Räderscheidts neu-sachliche Bildproduktion macht den Effekt und das Risiko kalter Verhaltenstechnik zwischen den Weltkriegen offensichtlich: Der gereinigte Raum der Kreativität, der die kühle Pose in sich aufnimmt, ermöglicht nicht zwangsmäßig Souveränität, sondern zeugt vom destruktiven Charakter einer solchen Technologie des Selbst in Beziehung zu ihrer Umgebung. In Räderscheidts Bildern, so kann man mit den Worten Helmut Lethens sagen, sind die »neu-sachlichen Verhaltenslehren an einem Nullpunkt angelangt.«³⁷ Durch die Kombination von kühler Selbstinszenierung und entleerten, blinden Räumen wird hier die Ambivalenz kalter Ästhetik deutlich, werden die Kosten einer unterkühlten Moderne als negative Form der Selbstermächtigung offenbar.³⁸ So entstehen in Räderscheidts Bildern Raum und Figur gleichermaßen aus Konstruktionsprinzipien: Wie der Raum erst geschaffen, d.h. konstruiert werden muss,

37. H. Lethens: Verhaltenslehren, S. 172.

38. Vgl. Lethens Interpretation von Brechts Handorakel für Städtebewohner: ebd., S. 173.

wird auch der Mensch bzw. der Mann neu konzipiert und neusachlichen, »coolen« Regeln unterworfen, die ihn zum Schema machen. Der konstruierte und zugleich undefinierte Raum verortet den Künstler in einer isolierenden, selbstbezüglichen Umgebung. Damit wird der Raum mehr als ein »Rahmen«³⁹ für die Räderscheidtschen Figuren; er ist vielmehr die existentielle Voraussetzung für die Erschaffung der cool-männlichen Selbstbilder, die mit den Konsequenzen von Selbstregulierung, Entemotionalisierung und Abschottung konfrontiert werden.

39. J. Heusinger von Waldegg: Zur Ikonographie der »einsamen Paare«, S. 62.